

TEORIJA UMETNOSTI *kao* TEORIJA VREDNOSTI
TEORIJA VRIJEDNOSTI *kao* TEORIJA UMJETNOSTI

Orion Art
Beograd, 2017



**TEORIJA UMETNOSTI *kao* TEORIJA
VREDNOSTI**

**TEORIJA VRIJEDNOSTI *kao* TEORIJA
UMJETNOSTI**

urednici zbornika
Nataša Lah i Miško Šuvaković

Orion Art
Beograd, 2017

Edicija
SAVREMENA TEORIJA

TEORIJA UMETNOSTI *kao* TEORIJA VREDNOSTI
TEORIJA VRIJEDNOSTI *kao* TEORIJA UMJETNOSTI

UREDNICI: Nataša Lah i Miško Šuvaković

AUTORI: Žarko Paić, Andrija Filipović, Dragana Stojanović, Aneta Stojnić, Nenad Mišćević, Lea Lampert, Iris Vidmar, Nataša Lah, Karatina Rukavina, Miško Šuvaković, Nikola Dedić, Sonja Briski Uzelac

Izdavač
Orion Art, Beograd
063 288 913

Za izdavača
Nadežda Kovačević

Glavni i odgovorni urednik
Dragorad Kovačević

Recenzenti
dr Polona Tratnik, redovni profesor (IHS, Ljubljana)
dr Vinko Srhoj, vanredni profesor (Odjel za povijest umjetnosti, Sveučilište u Zadru)
dr Ana Petrov, docent (Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum)

Dizajn i prelom knjige
Aleksa Milanović

Ilustracija na koricama
Provisional Salta Ensemble: *Vrednost/nevrednost - kolaž*, 2017.

Štampa
Donat Graf, Beograd

Tiraž 500

Beograd, 2017.

SADRŽAJ

Nataša Lah i Miško Šuvaković / 7

Uvod u teoriju umetnosti *kao* teoriju vrednosti

Kontinentalna filozofija i teorija umetnosti

Žarko Paić / 13

SLIKA – ZNAK – DOGAĐAJ: Suvremena umjetnost kao doba bez povijesti

Andrija Filipović / 91

Šta je ova *stvar* zvana vrednost?

Dragana Stojanović / 101

Vrednost (u) umetnosti, vrednost u feminističkoj umetnosti: strategije (i)zadovoljstva

Aneta Stojnić / 113

Nelagodnost u posthumanizmu / *Samo bubašvabe i kiborzi*

Analitička estetika

Nenad Mišćević / 125

Vrijednost u umjetnosti: funkcionalni prijedlog

Lea Lampret / 135

Umetnički stil i estetske vrednosti. Razmišljanja o pristupu Kendalla Waltona

Iris Vidmar / 145

Riječi koje crtaju slike: estetika poezije i poetskog iskustva

Kritička istorija i teorija umetnosti

Nataša Lah / 173

Vrijednovanje (u) umjetnosti

Katarina Rukavina / 193

Interpretativne implikacije sintagme „*svijet umjetnosti*“

Miško Šuvaković / 205

Taktičke teoretizacije transformacija koncepta vrednosti u modernoj, postmodernoj i savremenoj umetnosti

Nikola Dedić / 225

Od estetske vrednosti ka transgresiji: Majkl Frid i aksiologija savremene umetnosti

Sonja Briski Uzelac / 243

Vrijednosni identitet u pokretu

Biografije autora / 259

129/viii



Nataša Lah i Miško Šuvaković

**Uvod
u
teoriju umjetnosti
kao
teoriju vrednosti**

1

Znanstveni skup „Teorijski dijalozi“ koji se u organizaciji Katedre za teoriju umjetnosti pri Filozofskom fakultetu u Rijeci svakog proljeća redovito održava od 2009. godine, okupljao je teoretičare i povjesničare umjetnosti, filozofe, književne komparatiste, stručnjake s područja kulturalnih studija i umjetnike oko prividno samorazumljivih pitanja što su se kristalizirala iz guste teorijske matrice govora o umjetnosti. Počelo je s pitanjem o povijesnom i problemskom odnosu umjetnosti i filozofije (2009.); nastavilo se pitanjima o posttestetskom statusu kvalifikativa ljepote u umjetnosti (2010.); konceptualnom odnosu slike i riječi (2011.); poimanju ambijentalnosti u umjetnosti dvadesetog stoljeća (2012.); recepciji umjetnosti (2013.); bojama (2014.) i stilu (2015.). Stabilnu okosnicu skupa od 2013. godine na dalje, činili su urednici ovoga zbornika i članovi njihovih matičnih institucija: Nataša Lah s Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Rijeci i Miško Šuvaković s Fakulteta za medije i komunikacije u Beogradu uz Nenada Miševića s Odsjeka za filozofiju, Filozofskog fakulteta u Mariboru. Iz Zagreba se kolektiv suradnika formatirao oko Centra za vizualne studije sa Sonjom Briski Uzelac, Žarkom Paićem i Krešimirom Purgarom, uz Leonidu Kovač s Akademije likovnih umjetnosti. Pored njih je u raspravama sudjelovao respektabilan broj stručnjaka iz već spomenutih, različitih disciplinarnih i interdisciplinarnih područja djelovanja.

Tema o vrijednostima i vrednovanju umjetnosti otvorila se 2016. godine i nastavila slijedeće, jer je na mah pokazala da je orijentir kakvog je ponudila

institucionalna teorija umjetnosti, odgovorio na pitanje statusa, ali ne i vrednovanja umjetnosti. Drugim riječima, institucionalna teorija je formulirala strategije stvaranja konsenzusa oko pitanja kada je nešto umjetničko djelo, premda je sasvim nedostavno raspravila pitanje o vrijednosti/ma toga djela u međuodnosu s drugim predmetima i događajima sestrinskog statusa u zajedničkom im svijetu vrednota. Prijedlog procedure poznate kao predstatu-sno „stjecanje prava na kandidaturu za ulazak u svijet umjetnosti“ pokazao se nakon nekoliko desetljeća dvostruko oslabljen. Prvo, otvorio se čitav niz „bočnih“ vrata za ulazak u taj svijet, na način da se izbjegne i poništi uloga institucionalne revizije. U tome i nije bilo kataklizmične štete obzirom da je institucionalna revizija izgubila legitimitet slabljenjem statusa nezavisnosti zbog sve čvršće sprege s konzumerističkim režimom industrije izlaganja i njegove kompulzivne repetitivnosti u svijetu pukih stvari. Drugo, granice „svijeta umjetnosti“ srušene su, i svijet po kojem se umjetnost danas događa bez medijskih gabarita, gdjekad i bez medija samog, ostao je bez uporišta u stabilnom definiranju ili opisivanju nečega kao što je „svijet umjetnosti“.

Rasprave, teorije, pa i fantazije, intuicije i institucije unutar, u i oko umjetnosti, kada je o svojstvima vrijednosti, postupcima vrednovanja i statusu vrednote riječ, pokazale su se kao transdisciplinarno, transhistorijsko i nadasve ljudsko tijelo vrednovatelja. Bez obzira na njegovu disciplinarnu i svjetonazorsku mnogolikost i bez obzira skriva li se to tijelo u bezidentitetnosti zamjenice kao on/ona/ono/mi/vi/oni... s više ili manje afekta u uvjeravanju, ono ne pripušta k sebi pitanja iz drugog tabora, onog motriteljskog aktivne recepcije. To drugo tijelo recepcije, kojem se vrednovatelj izmiče kao od onostranosti ili drugosti, stalno prijeti ogluhom, pobunom, drugovrсношću, gdjekad iskrama pristajanja, gdjekad iskrama ruganja. Rascjep između vrednota i šireg poimanja vrijednosti kao velikim potresom razdvojena zemlja, zjapi u sustavu različitih iskustava umjetnosti. Ima neke dijalogične mimikrije u nastojanju da se ne očituje svima jasna distanca između donesenih sudova i svih onih motritelja što čekaju u redu da provire kroz ključanicu u tajne sobe vrednovateljevih razloga. U svakovrsnim izborima gradnje i tumačenja nešto starijeg i užeg „svijeta umjetnosti“ i onog kasnijeg, šireg i manje dohvatnog „svijeta naprosto“ kojem je umjetnost jedna od spona (ili barem šav u tkanju), autoriteti su se pojedinačnih izbora (kao u udruženom „zločinu“ intersubjektivnosti) nametnuli snagom disparatnih argumenata. Aktivna recepcija dijelom im je bila podložna, ali velikim dijelom i nije, jer se nikada ne usustavljuje zbog impulsa stalne aktivnosti, a osim toga, diskurzivnim se tumaranjem oslobađa stege vrijednosnog zakonodavstva. Pa što su onda vrednota, vrijednost i vrednovanje u tom slučaju? Postoje li uopće?

Urednici ovog zbornika dopustili su mogućnost da bi se iz šire rasprave mogla nazrijeti sudbina teme. Iz te krhke situacije je 2016. godine na „Teorijskim dijalozima“ otvorena rasprava pod nazivom: „Umjetnost i vrijednost- vrijednosti – vrednovanje“, na način da se u temi sučele disciplinarno i metodološki različite strane i pristupi. Sudjelovali su povjesničari umjetnosti, teoretičari umjetnosti i filozofi. Nekoliko je posljedica iznjedrio taj slučaj susreta u nepoznatom: izlaganja su bila dobra i inspirativna, otvorila se konstruktivna rasprava, tema se pokazala dobrodošlom. Susret u nepoznatom ovdje ne označava nedužnu, novonastalu fascinaciju vrijednošću i vrednovanjem kao da je prijedlog ili izum oka koje konačno „gubi nevinost“ (bilo bi doista smiješno i pomisliti). Kada kažemo susret u nepoznatom misli se na novi pokušaj da se rastereti optužbi ovaj difamirani atribut „vrijednosti“ u umjetnosti, da se oslobodi one nesretne predrasude kako je po sebi razumljivo oruđe i oružje ograničenja (ideoloških, metodoloških, paradigmatičkih) i da se oslobodi normativne stege. Vrednovanje, učinilo nam se, nije samo javni porok permanentnog (su)života s umjetnošću, već je ambijent (djelatna, životna opkruživost) iskustva. No, s obzirom da su iza „Teorijskih dijaloga“ od 2009. godine do danas ostajale samo štire knjižice sažetaka, nakon susreta 2016. godine, činilo se da bi takva redukcija događaja, svedena na crtice iz „transverzalnog dnevnika“ hrvatskih, srpskih i slovenskih radnika na polju teorije umjetnosti tijekom drugog desetljeća 21. stoljeća, bila naprosto velika šteta.

2

Zbornik tekstova *Teorija umjetnosti kao teorija vrednosti* je zbirka tekstova sakupljenih povodom naučnog skupa „Teorijski dijalozi: Umjetnost i vrijednost – vrijednosti – vrednovanje“ koji je u organizaciji Katedre za teoriju umjetnosti pri Filozofskom fakultetu u Rijeci održan krajem aprila 2016. godine. Pored naučnih studija učesnika naučnog skupa, pridodati su tekstovi teoretičara/teoretičarki umjetnosti, teoretičara/teoretičarki književnosti i filozofa/filozofkinja iz Maribora, Rijeke i Beograda.

Zbornik tekstova *Teorija umjetnosti kao teorija vrednosti* je strukturiran u tri međusobno polemički odnoseća dela obzirom na polazišta i teorijske kontekste i, time, intencije autorki i autora.

Prvi deo izabranih tekstova je naslovljen „Kontinentalna filozofija i teorija umjetnosti“. Izabranim tekstovima se referira na savremene rasprave izvedene iz konteksta evropske filozofije i teorije umjetnosti. Obimna studija zagrebačkog filozofa Žarka Paića se odnosi na filozofiju i teoriju slike razvijanu od

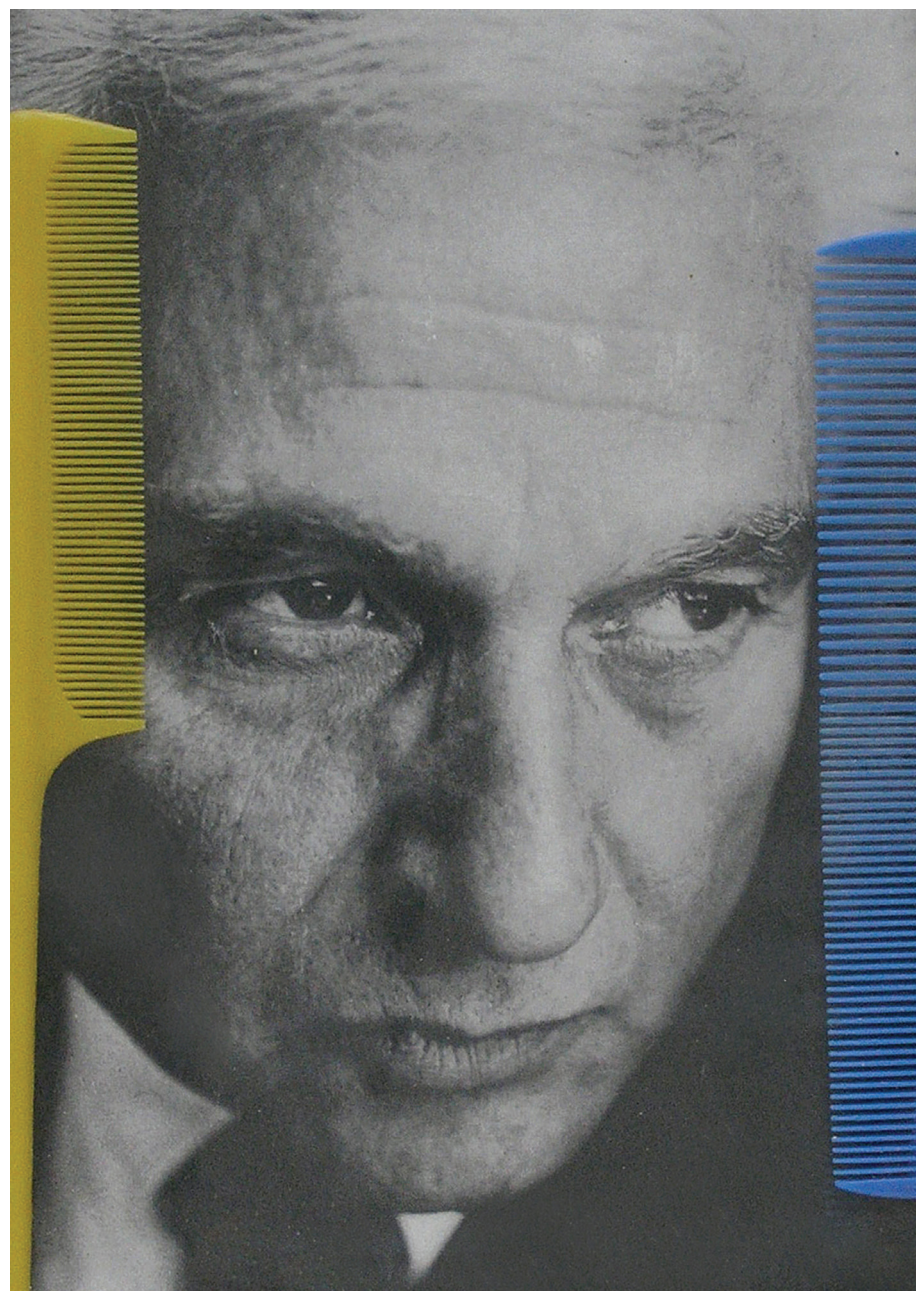
fenomenološke i hermeneutičke filozofije Martina Hajdegera (Martin Heidegger) do filozofije događaja Žila Deleza (Gilles Deleuze) i Feliksa Gatarija (Félix Guattari) sa karakterističnim referencama ka teorijama vizuelnih studija. Studija beogradskog filozofa i teoretičara umetnosti Andrije Filipovića polazi sa platformi spekulativnog realizma. Rasprava teoretičarke umetnosti i medija Dragane Stojanović se izvodi iz konteksta feminističke teorije te se odnosi na pitanja vrednosti u feminističkoj umetnosti. Aneta Stojnić, teoretičarka umetnosti i medija, preispituje i primenjuje savremene teorije posthumanizma.

Drugi deo izabranih tekstova je naslovljen "Analitička estetika". Izabrani tekstovi filozofa Nenada Miščevića, filozofkinje Lee Lampert i filozofkinje Iris Vidmare se odnose na pitanja o statusu vrednosti i vrednovanja u savremenoj analitički orijentisanoj estetici. Nenad Miščević postavlja funkcionalni model tumačenja vrednosti u umetnosti. Lea Lampert analizira odnos umetničkog stila i estetske vrednosti u odnosu na estetičku teoriju Kendla Veltona (Kendall Walton). Iris Vidmar je razvila analitičku analizu vrednosti u poeziji, posebno o njenoj ekspresivnoj dimenziji.

Treći deo zbornika je naslovljen "Kritička istorija i teorija umetnosti" sa referencama prema vizuelnim/likovnim umetnostima i književnosti, te meta-teorijskom raspravljanju diskursa istorije i teorije umetnosti. Teoretičarka umetnosti Nataša Lah je razvila opštu teoretizaciju uslova i prakse vrednovanja vizuelnih umetničkih dela. Teoretičarka umetnosti Katarina Rukavina je razmatrala sintagmu "svet umetnosti" u kontekstima analitičke i postanali-tičke estetike sa referencama ka savremenoj kritičkoj teoriji umetnosti. Estetičar i teoretičar umetnosti Miško Šuvaković se bavi transformacijama "praksi vrednovanja" u modernoj i savremenoj umetnosti ukazujući na modele vrednosti od lepog i sublimnog preko umetničkog do kritičkog i subverzivnog. Teoretičar i istoričar umetnosti Nikola Dedić je razvio metakritičku raspravu modernističke teorije umetnosti američkog kritičara Majkla Frida (Michael Fried). Teoretičarka umetnosti Sonja Briski Uzelac je ponudila komparativnu raspravu vrednosti suočavajući diskurse Jana Mukažorskog (Jan Mukařovský), poststrukturalističke teorije i analitičke estetike Nelzona Gudmana (Nelsona Goodmana).

Tekstovi u zborniku se objavljuju na srpskom i na hrvatskom jeziku. Tekstovi su objavljeni u formatu koji su poslali autori sa minimalnim usaglašavanjima

**KONTINENTALNA FILOZOFIJA
I TEORIJA UMETNOSTI**



Žarko Paić

SLIKA – ZNAK – DOGAĐAJ: Suvremena umjetnost kao doba bez povijesti

Draž slikarstva je upravo u njegovoj vječnoj tajnovitosti koju bez prestanka pokušavamo odgonetnuti, tražeći skrivene razloge u svemu što vidimo, i zato nam mnoštvo značenja navire s platna, drvenih ploča, crteža, bakroreza, fresaka. Jednom riječju, slika nam neprestano šalje znakove.

José Ortega y Gasset, *Oživljavanje slike*

Uvod: Estetsko mišljenje i tehnički sklop

Ima li slika tajnu koju jezik ne može rasključati? Što se više udaljavamo od vremena kada smo još barem imali pouzdan pojam o slici to nam je oko ugodnije na ljepotu koja proizlazi iz umjetnosti kao događaja iz kojeg nastaje osamostaljeno djelo. Udaljavanje od izvora znači približavanje kraju njegova utjecaja. Plotin je za to skovao pojam emanacije ideje. Iskrsavanje ili izbijanje, nastajanje nečega iz ničega i u tom nastajanju neprestani rad izviranja ima svoju zornu sliku u vulkanskome grotlu. Kada se lava probija iz užarenoga grotla zemlje na površinu pritom ostavlja tragove izbijanja poput gejjira. Emanaciju slike koja je još isijavala ideju ljepote možemo pronaći u baroknome slikarstvu Diega Velásqueza. No, kako to precizno pokazuje Ortega y Gasset u svojoj analizi, problem je njegova slikarstva bio u tome što je to bilo „slikarstvo za slikare“, dakle ono slikarstvo koje je već otvaralo odaje za svježi zrak moderne

autonomije umjetnosti.¹ Slika bez tajne kao da više ne zaslužuje naziv slike. No, što uopće označava riječ tajna? Je li to tek puki izraz za mistiku umjetnosti koja za razliku od filozofije i znanosti, a u suglasju s mitom i religijom bez kojih gubi razlog opstojnosti kao takve, ne operira s konceptima, perspektivama i funkcijama, već s perceptima i afektima, kako to iskazuju Deleuze i Guattari u njihovu spisu Što je filozofija? (*Qu est-ce que la philosophie?*)?²

Tajnovitost je oznaka bitka. Nije riječ, dakle, samo o čudu postojanja koji svojom čarolijom doseže do najdubljih temelja „života“ uopće. Čudo se odnosi na faktičnost, na ono „da“ nešto jest, a ne da nije. Kada se svijet u svojoj objelodanjenosti svjetla stvari otvara čudom svega bitka, nastaje i potreba za tajnom. Ne smijemo smetnuti s uma da je sveza čuda (misterija) s tajnovitošću bitka blisko ljudskoj potrebi za ljepotom. Potreba je želja za ispunjenjem bitka. Kada je nešto razdvojeno potreba za jedinstvom, skladom i cjelinom nadahnjuje kretanje prema cilju koji postoji od početka kao svrha svega bivanja. Da parafraziramo jednog suvremenog teoretičara arhitekture koji kaže da bez ljepote čovjek umire i kažimo da bez tajnovitosti slika nema razloga da i nadalje postoji. Nije stvar u tome što se razotkrivanjem tajne ruši i shvaćanje svijeta kao čuda. Usput budi rečeno, moderno je doba tehnički sekulariziralo pojam čuda. Tako da se ono sve više umjesto misterija uzvišenosti u arhitekturi prepoznaje u mistici nastanka života u tehnouznanstvenoj konstrukciji i manipulaciji genetskim kôdom. Iz toga postaje jasno da misterij pripada zajedništvu bogova i ljudi kao *ethos*, dok silazak u mračno podzemlje duše označava dekadenciju mistike subjekta. Umjetnost od iskona ima stoga neku drugu zadaću od ispunjenja estetskih potreba za ukrašavanjem i dekoracijom. Čudo zahtijeva svoju „javnu tajnu“. Ona se razlikuje od zagonetke već time što *logos* u apofantičkome načinu kazivanja nije racionalnost mislećega stroja koji šahovski precizno poput Edipa razotkriva zagonetku Sfinge. Ali tajna vlastite životne sudbine ostaje mu neprozirnom. Problemi u „prirodi“ rješavaju se pragmatično-konstruktivno zahvaljujući posebnim umijećima i znanjima iskustvene prirode. No, pitanja o „povijesti“ ne mogu se odgovoriti bez unaprijed otvorene mogućnosti promašaja i neuspjeha, čak i opasnosti da sve potone u bezdan ništavila i rasplina se zauvijek u kaosu bez nade u povratak kozmičkome redu.

U razotkrivanju se zbiva istodobno nužnost pojavljivanja bitka u njegovu „jest“ kao i mogućnost da se čin razotkrivanja ne dosegne u tumačenju njegovih vidljivih i nevidljivih znakova. Nije potrebno posebno dokazivati nešto što i malo dijete zna. Vrijeme ovdje ima posebnu ulogu zastiranja istine. Inače bi

¹ José Ortega y Gasset, „Oživljavanje slike“, *Europski glasnik*, br. 7/2002., str. 367-382. Sa španjolskoga prevela Tanja Tarbuk

² Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Qu est-ce que la philosophie?*, Minuit, Pariz, 1991/2005.

suvremena arheologija sa svim svojim tehnoznanstvenim čudima razotkrića „tajne“, primjerice, mračnoga razdoblja u povijesti Grka koje je navodno trajalo puna stri stoljeća, bila posve nepotrebna kao i sve druge znanosti koje se koriste forenzikom za ispitivanje vijeka starosti nekoga predmeta iskopanoga iz dubine zemlje na svjetlo dana. Mogućnost nerazumijevanja značenja nekog predmeta i njegove kultne uporabe u „svojem“ vremenu postaje nužnim da bismo uopće mogli imati mogućnost tumačenja njegova smisla i izvan vremena u kojem je nastalo. Hermeneutika stoga mora pretpostaviti da postoji nešto tako kao univerzalnost suđenja o stvarima bez obzira na vremenske mijene i razlikovanje u pojmu značenja biti stvari. Kip božice Atene u Partenonu za vrijeme Perikla i njezina obnova danas u doba digitalne estetike nisu, dakako, posve različiti događaji ukoliko ih gledamo kao promatrači i bez dodatnoga obrazovanja iz povijesti umjetnosti. Ono što značenju ovoga kipa podaruje posebnost doživljaja jedinstvene umjetničke tvorevine jest događaj u kojem se stječu djelo i njegovo razumijevanje u povijesnome prostoru. Vrijeme kipa pripada vremenu mitsko-religioznoga kulta kao svetkovine. Otuda se značenje nečega odavno minuloga ne gubi iz povijesti. Dakako, pod uvjetom da i nadalje postoji neka vrsta nadomjeska onoga izvornoga u sadašnjem vremenu. Na ta je pitanja odnosa hermeneutike i filozofije umjetnosti kao i estetike zacijelo najznačajnije uvide dao Hans-Georg Gadamer. On, naime, pokazuje da se od Platona i njegova mišljenja o umjetnosti kao oponašanja (*mimesis*) svagda radi o nečemu što pripada metafizičkome ustrojstvu zapadnjačke povijesti. A mogli bismo dodati da to očigledno vrijedi i za sve visoke kulture izvan Zapada (indijsku, kinesku, japansku). Jednostavno, ideja oponašanja izvornika ili paslike bez koje umjetnost kao prikazivanje ljepote u Grka ne bi imala razlog svoje opstojnosti počiva na postojanosti bitka. O njegovoj nepromjenljivosti i božanskome redu (*taxis*) u svjetskome poretku svjedoče sporadične promjene. Red u kozmosu uvjetuje red u prirodi (*physis*) i *vice versa* do reda u državi (*politeia*). Bez reda kao savršenoga modela svijeta koji se sastoji iz igre svjetlosti i sjene, božanskoga i ljudskoga, poretka i kaosa, ne bi uopće moglo doći do toga da se prikazivanje ljepote u umjetničkim djelima s kultno-religioznim događajem svetkovine pojavi kao „oponašanje“ bitka u njegovu vječnome i nepromjenljivome redu. Što, dakle, označava umjetnost kao *mimesis*? Samo ono što Gadamer naglašava na kraju razmatranja u ogledu „Umjetnost i oponašanje“:

Svjedočanstvo reda – čini se da vrijedi oduvijek i zauvijek, jer svako umjetničko djelo, čak i u našem svijetu koji se sve više mijenja u ono uniformno i serijsko, svjedoči o duhovnoj snazi reda koja sačinjava zbilju našeg života. U umjetničkom djelu egzemplarno se zbiva ono što svi mi činimo time da smo tu: stalna izgradnja

svijeta. Usred raspadajućeg svijeta onog uobičajenog i prsnog ono stoji kao zalog reda, i možda sve sile održanja i očuvanja koje nose ljudsku kulturu počivaju na onome što egzemplarno susrećemo u umjetnikovu činu i u iskustvu umjetnosti: na tome da uvijek iznova uređujemo ono što nam se raspada.³

Čudo nije tek u postojanosti i trajnosti svijeta bez obzira na sve njegove promjene. Naprotiv, čudo se događa kao tajna razotkrivanja bitka samoga. I upravo je taj događaj čudesan jer ništa nije unaprijed zajamčeno da će polučiti pravi odgovor na pitanje o smislu bitka. Dva su čuda i svako je već uvijek u svojoj jednokratnosti čudesno. Neki će, međutim, kazati da je ovo drugo čudo još čudesnije od prvoga. Prvo je, naime, čudo da bitak jest, a drugo čudo da to što jest vidim, čujem, dodirujem i osjećam, da ga mislim u njegovoj punini vremena kao prisjećanje prošlosti u sadašnjosti s pogledom u budućnost. Ono što se dogodilo zahvaljujući mišljenju kao kazivanju nije nikad prošlo. Razotkrivajući se u vremenu prisutnosti minulo iznova diše drugim životom sjećanja. Tajna odnosa između bitka i mišljenja ne može biti nikad zauvijek rasključana sve dok postoji onaj koji misli tako što misleći živi poput one Pascalove „trstike na vjetru“. Da, svako vrijeme ima svoju Antigonu i svako doba zahtijeva svojega Edipa. Paradoks je suvremene umjetnosti, koja se u potpunosti priklonila ideji znanstvene konstrukcije bitka i tako preuzela za svoje „rastemeljeno utemeljenje“ ideju eksperimenta i metode umjesto ljepote i uzvišenosti samoga djela, u tome što nastoji suverenost slobode novoga početka otplatiti žrtvom iskupljenja. To nije, dakako, više moguće mimetičkim činom religiozno-društvenoga misterija Kristove žrtve. Za (kršćanskom) umjetnošću na kraju povijesti, kako je to proročanski pokazao Hegel, nestala je duhovna potreba. Umjetnost je tako postala „za nas prošlošću“.⁴ Zar nije time žrtvovanje bilo uzaludno?

Umjesto povijesnoga žrtvovanja bez kojeg umjetnost slike zapadnjačkoga kruga nije mogla imati opravdanje od srednjega vijeka do uvjetno kazano impresionista i Cézannea, na djelu je estetsko žrtvovanje. Ono suverenost tijela pretpostavlja onome što Georges Bataille naziva „solarnom ekonomijom“

³ Hans-Georg Gadamer, „Umjetnost i oponašanje“, u: *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, AGM, Zagreb, 2003., str. 102. S njemačkoga prevela: Darija Domić. Vidi također izvornik u: Hans-Georg Gadamer, *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage, Gesammelte Werke*, sv. 8, J.C.B.Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993. („Kunst und Nachahmung“), str. 36.

⁴ Vidi o tome: Odo Marquard, „Kompensation – Überlegungen zu einer Verlaufsfigur geschichtliche Prozessen“ i „Kunst als Kompensation ihres Endes“, u: *Aesthetica und Anaesthetica: Philosophische Überlegungen*, W.Fink, München, 2003., str. 64-81. i 113-121.

događaja nerecipročne razmjene.⁵ Čini se kao da je slika u svojem čudu i otajstvu prepuštena od samoga početka na milost i nemilost nečemu što nadilazi njezin slikovni smisao. Jezik se te slike razotkriva od Platona kao *mimesis*, a uobičajeno značenje tog pojma kao oponašanje prirode ili ideje koja omogućuje slici njezino postojanje neće nas zadovoljiti. *Mimesis* nije puko oponašanje, nego mogućnost tvorbe svijeta kao privida i kao ljepote. Ono što naizgled samo opetuje u drugome mediju „stvaranja“ ideju božanskoga Boga od Platona do sv. Tome Akvinskoga kad je riječ o ideji „umjetnosti“ nije preslika neke ideelne „prirode“ stvari. Umjesto toga valja poći od pretpostavke da je *mimesis* u svojoj biti tvorbena načelo postavljanja umjetnosti tehničkom proizvodnjom privida kao „istine“. U slici koja znamenjuje i skriva, naznačuje i prikriva tragove onoga što se u samoj slici prikazuje-predstavlja kao „istina“ prisustvujemo sporu između dva svijeta onoga što je u biti isto. Drugim riječima, *mimesis* povijesno označava iskrsavanje umjetnosti kao nečega što je u načelu više od „istine“. Stoga je u pravu Heidegger kad je u okviru svojih predavanja o biti prostora i ideji umjetnosti u razlici Grka i moderne umjetnosti rekao da Grcima nije bila potrebna teorija lijepih umjetnosti kao što je modernoj umjetnosti nužna od samoga početka filozofijska estetika. Razlog leži u tome što su u kipovima i slikama grčkoga *polisa* prebivali živi bogovi, a ne himere i iluzije, fikcije i nadomjesci božanskoga. Živa prisutnost bogova u slici i njihovo puko predstavljanje označavaju bitnu razliku u biti umjetnosti. Živo je neposrednost duhovno-tjelesne singularnosti, a „mrtvo“ ono što se skriva iza kulisa ideje reprezentacije božanskoga u slici.⁶

Heidegger je u pristupu povijesnosti bitka kao povijesti zapadnjačkoga mišljenja nazvanog filozofijom u predsokratskome dobu Grka izašao s postavkom o biti istine kao razotkrivenosti (*Aletheia*).⁷ Čudo i tajna zapadnjačke metafizike jest u tome da je istina svagda „tu“, a ne „tamo“. Ona je razotkrivenost bitka samoga. Događa se u epohama povijesti bitka od Grka, rimske antike, kršćanskoga srednjega vijeka, novoga vijeka znanosti i modernoga razdoblja planetarne tehnike. Traganje za istinom nije zamornost umnoga istraživanja koje posjeduju samo odabrani poput tajne sekte gnostika. Posve suprotno, hermetičnost kao što mu samo podrijetlo riječi govori jest značajka tajne spoznaje kao spoznaje same tajne. Ona se zaodijeva imenom boga Hermesa. U tradiciji on je imao oznaku glasnika poruke bogova među ljudima. Razumijevanje

⁵ Georges Bataille, *Theory of Religion*, Zone Books, New York, 1992.

⁶ Martin Heidegger, „Zur Frage nach der Kunst“, u: GA, sv. 74, *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, V.Klostermann, Frankfurt/M., 2010., str. 193-195.

⁷ Martin Heidegger, „Aletheia (Heraklit, Fragment 16)“, u: *Vorträge und Aufsätze*, GA, sv. 7, V.Klostermann, Frankfurt/M., str. 263-288.

onoga što čini bit svijeta pretpostavlja kazivanje koje se smješta na rubu znamenovanja istine posrednim govorom simbola i prikrivanjem onoga što jest njegovim prerusavanjem u „drugu prirodu“ stvari. Hermes mitologijski predstavlja boga razumijevanja i posredovanja značenja koja nisu jednoznačno pristupačna onome kojemu su upućena. Stoga je svako razumijevanje pokušaj tumačenja znakova u govornome ili slikovnome pokazivanju biti onoga što se pojavljuje. Kada dolazi do inflacije interpretativnoga načina kazivanja, tada smo već uvelike u svijetu bez izvornoga mišljenja. Eklektička razdoblja u povijesti poput helenizma sinkretički su putovi delirija interpretacija o svijetu. To znači da se svijet u svojoj složenosti više ne može razumjeti sam od sebe, neposredno, intuitivno. Jedna od značajki takvoga svijeta jest njegova hibridnost. Ne može ga se više rasklopiti a da se ne rastemelji čitav niz raznolikih znanja za koja su potrebni posebni alati za dohvaćanje zbilje.

Što uistinu jest pojam *aletheie* na koji Heidegger skreće pozornost u svojim promišljanjima putova filozofije kao metafizike s nakanom njezina prebojavanja dospjećem u „drugi početak“ (*der andere Anfang*)? Dostatno nam je za ovu svrhu kazati sljedeće. Ne-skrivenost istine ne događa se tek kao sukladnost mišljenja s bitkom, kako je to „ispravno“ logički presudila srednjovjekovna definicija istine postavkom o *adequatio intellectus ad rem*. Kada bi to bilo tako, tada bismo mogli kazati da mišljenje već uvijek ima skriveni primat nad bitkom. Čudo ne bi moglo postojati bez njegova pobuđivanja u smislu toga da se može onda tvrditi kako subjekt istine utvrđuje predmetu svoje spoznaje što uistinu „jest“. Nije pritom čak ni važno što um zbilji određuje granice kao u Hegelovoj znamenitoj definiciji filozofije. Metafizika idealizma još od Kanta polazi od bitka kao *posituma*. To je nešto što se ujedno postavlja činom mišljenja i što je već za mišljenje postavljeno kao *noumenon* ili stvar-o-sebi (*Ding-an-sich*).⁸ Znamo koliko je za takav oblik ontologijskoga „subjektivizma“ kao solipsizma u smislu Berkeleyova *esse est percipi* zaslužan nominalizam srednjovjekovne ontologije. U Heideggerovu obratu puta kojim se dospijeva do biti istine kao temeljne riječi zapadnjačke metafizike radi se o istinstvovanju same stvari koja poput tajanstvenoga čuda lebdi svima ispred očiju. Ali baš stoga što je svima bjelodano prisutna nekako odmah izmiče iz vidokruga. Umjesto ne-skrivenosti sve postaje prividom stvari uopće, poput onog prizora iz *Odiseje* kada božica Atena, zaštitnica Odiseja, učini da ga Feačani na dvoru kralja Antinoja ne prepoznaju, iako im se svima čini poznatim. Istina u svojem objelodanivanju ne može imati svoje „objektivno važenje“ naprosto stoga što se događa u povijesno-epohalnim trenucima zbivanja samoga bitka kojemu

⁸ Martin Heidegger, „Kant's These über das Sein“, u: *Wegmarken*, GA, sv. 9, V.Klostermann, Frankfurt/M., 1976., str. 445-480.

jezik kao kazivanje određuje granice. Ili drukčije rečeno, istina se u svojem apofantičkome događaju susreta između izvora emanacije slike i njegova posredovanja u jeziku već uvijek obraća nekome na povijesno jednokratani način. To je tajna njezine singularnosti i kontingencije, a ne vječnosti i nužnosti. U mišljenju nakon Hegela raspad se apsolutnoga duha zbiva između ostaloga i raspadom „objektivno važeće“ istine. Kada je doseže znanje u liku egzaktne prirodne znanosti (matematike i fizike) to je znak da je subjekt postao supstancijom. Refleksija o prirodi postaje samorefleksijom spoznaje prirode. Kraj racionalizma posvjedočuje Nietzsche postavkom o perspektivizmu istine, odnosno o tvrdnji da se upravo zahvaljujući umjetnosti razotkriva istina i laž „bitka“ u izvanmoralnome smislu. A to znači da se veliki prsten bivanja (*Werden*) u svojoj nužnosti zbiva u slobodi instintivovanja kao vječnoga vraćanja jednako. Nije riječ više ni o kakvome podvrgnuću čovjeka njemu nadilazećim „ciljevima“ i „svrhama“ kao vrijednostima u službi onostranosti. Što je čovjek velikodušno udijelio bogovima tijekom čitave zapadnjačke povijesti sada se vraća na taj način da početak istine „ovoga“ svijeta ima karakter neizbježnoga privida vječne „istine“, jer metafizički govoreći – „Bog je mrtav“.⁹

Što je, dakle, slika (*eikon, icon, Bild, picture*) u tom čudu i otajstvu bitka ako ne neki zagonetan znak bogova kao oponašanja istinskoga svijeta ili, pak, događaj kojim se uopće omogućuje kazivanje o istini kojim slika objelodanjuje nešto ili nekoga, ništa ili nikoga, sve do toga da se sam događaj u doba vrtoglave znakova bez značenja konstruira kao privid nad prividima, kao čista iluzija zbiljskoga? Ali to se zbiva upravo na taj način da slici podaruje novo značenje koje ona nikad prije nije mogla imati, a niti je za takvom slikom unatoč silnoga rada fantazije postojala potreba. Slika kao znak upućuje na emaniranje ideje koju jezik ne može iskazati u svojim logičko-povijesnim mogućnostima. Slika kao događaj, pak, najavljuje ono nadolazeće što je s onu stranu jezika i slike. U oba slučaja pokazuje se da slika nema svoju autonomiju iako se moderna umjetnost ne može utemeljiti bez ove novovjekovne ideje prava kao samozakonodavstva uma. Što podrazumijeva iskaz „autonomija slike“? U analogiji s „autonomijom umjetnosti“ koja postaje uvjetom mogućnosti emancipacije slike od jezika, potrebno je pokazati da je riječ o autonomiji koja ima isti metafizički status kao i, primjerice, Artaudov performativno-konceptualni obrat umjetnosti uopće ili kao što je to slučaj u Mallarméovu pjesništvu gdje više jezik nije u službi izvanjezičnoga „smisla“ srednjovjekovne epike i baroknoga opisa, nego se sam jezik oslobađa svojih logičko-racionalnih okova i postaje nepredmetnom slikom autoreferencijalna značenja. Poput

⁹ Vidi o tome: Martin Heidegger, „Nietzsches Wort 'Got ist tot'“, u: *Holzwege*, GA, sv. 5, V.Klostermann, Frankfurt/M., 1977., str. 209-267.

Velásquezova „slikarstva za slikare“ tako se i Mallarméovo pjesništvo obraća poglavito pjesnicima. Umjetnost bez utemeljenja u božanskoj objavi apsoluta s obzirom na plastične i vizualne umjetnosti kao što su slikarstvo, kiparstvo i arhitektura nužno mora pronaći nadomjestak u nečemu „unutarnjem“. Kako se ova operacija ozbiljuje? Prijenosom: načelo neodređenosti iz teorije kvantne fizike prenosi se u teorijsku refleksivnost suvremene umjetnosti osuđene na prazninu vlastita samoodređenja.¹⁰

Slika u svojoj „autonomiji“ kao i jezik u svojoj moraju proći put oslobođenja od racionalne rešetke smisla. U slučaju slike jasno je da je to u teorijskome smislu napuštanje shvaćanja iz povijesne ikonologije po kojem slika ne može sebi samoj zadavati pravila značenja čak i kad više nema „željeznoga zakona“ središnje perspektive od renesanse do Cézannea.¹¹ Preostatak neslikovnoga u slici ideju autonomije mora moći uzdići do uvjeta mogućnosti vlastita samorazvitka. Što to znači? Ništa drugo negoli da se taj preostatak mora propitati na drukčiji način. To je kao da se borimo protiv sablasti tako što ne polazimo više od postavke da sablast postoji, nego od onoga što Lacan naziva simboličkom smrću subjekta. To je tzv. druga smrt (sablasti) koja je uvelike obilježila čitavu „povijest“ suvremene umjetnosti. Nije bilo dostatno tek filozofijski navijestiti smrt Boga i došašće stoljeća europskoga nihilizma. Ta se presudna postavka morala posvjedočiti i vlastitim činom radikalne umjetničke prakse kao put prevladavanja razlike života i umjetnosti, tehnike i proizvođenja. No, kao što je to bilo već odavno jasno Schellingu kad je umjetnosti odredio sudbinu poroditeljice novoga Boga iz „nove mitologije“, bilo je potrebno pasti u bezdan tehničke idolatrije svijeta ili otvoriti mogućnost nadomjesne strategije stvaranja svetoga da bi bit umjetnosti spasila čovjeka od preobrazbe u strojnu aparaturu neljudskoga. Vjerojatno je to razlogom zašto se s toliko povjerenja suvremena filozofija obraća umjetnosti iako ona to u nekom svojim „ludorijama“ i „besmislicama“ tijekom 20. stoljeća nipošto nije zaslužila. Mnogi prekretni umjetnici 20. stoljeća sa žigom avangarde tragali su za nadomjesnim položajem božanskoga u slici kao znaku i/ili događaju – Maljevič, Duchamp, Beuys.¹² Dva su moguća puta tog historijskoga čina razlike i mnoštva slika u doba koje više nema duhovne potrebe za umjetnošću:

1. put ontologije znaka kao nadomjeska smisla u semiotici/semiologiji, fenomenologiji, pragmatizmu i dekonstrukciji;

¹⁰ Jacques Rancière, *Mallarmé: The Politics of the Sirene*, Continuum, London-New York, 2011.

¹¹ Hans Belting, „Zu einer Ikonologie der Kulturen: Die Perspektive als Bilderfrage“, u: Gottfried Boehm i Horst Bredekamp (ur.), *Ikonologie der Gegenwart*, W.Fink, München, 2009., str. 9-20.

¹² Žarko Paić, *Slika bez svijeta; Ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Liiteris, Zagreb, 2006.

2. put k događaju kao postajanju ili bivanju (*Werden, devenir*) transformacijom stanja unutar kojih se slika kinetički i korporalno preobražava u konstrukciju (novo)medijske zbilje u znanosti o slici (*Bildwissenschaft*) i u digitalnoj estetici vizualiziranja.

Znak se svodi na komunikaciju, a događaj na informaciju. Svoditi nešto na nešto drugo u suvremenoj se teoriji znanosti naziva redukcionizmom. Pri tom valja imati na umu da postoje svodljiva i nesvodljiva područja bitka na koje se mogu primijeniti kategorije redukcije. Ono što je načelno nesvodljivo svodi se u krajnjoj instanciji na sebe samoga, poput života koji se ne može iscrpiti tako da mu biologija određuje gdje počinje i gdje završava njegova životnost u singularnosti vrste i njezinih mutacija. Polazeći od kibernetičkih načela upravljanja svjetovima na osnovu povratne sprege (*feedback*) sustava i okoline odvija se proces prevođenja znaka u signal kao poruku. Znak uvijek pretpostavlja postojanje nekog „Velikog Drugoga“ u formi referencije na kojeg se odnosi. Događaj, pak, označava nastanak (*emergenciju*) slučaja (*kontingencije*) koji se ne može objasniti prvim uzrocima i posljednjim svrhama. U oba slučaja, znaka kao komunikacije i događaja kao informacije, što ujedno znači da događaj ima skriveni primat u jednome ne-ontologijskome smislu, baš onako kako je to formulirao rani Derrida u *Gramatologiji* da pismo prethodi govoru, posrijedi je pitanje o slici kao pitanje o metafizičkome okviru shvaćanja bitka i vremena. Ali ne više iz apriorne forme jezika, nego iz slikovne apercepcije zbilje.¹³ Iz prethodno iskazanoga jedno je jasno. Postoje samo dva čuda i jedna tajna. Čuda su da bitak jest i da o tome mišljenje kazuje. Tajna se skriva u svojem paradoksu. Svima se čini takvom. No, može se smatrati nedostupnom stoga što se nalazi u obzoru povijesno-epohalnoga pokazivanja koje svagda zahtijeva tumačenje i brižno razumijevanje. Ono tome tumačenju upravo podaruje snagu pravoga puta. Dolaskom monoteističkih religija poput židovstva, kršćanstva i islama ovo postaje ozakonjeno tzv. dogmom o ispravnome čitanju Knjige u kojoj je sadržano sve što oduvijek jest – od iskona do kraja svijeta. Iz prethodno iskazanoga jasno je da postoje samo dva načina razumijevanja slike tijekom povijesti zapadnjačke metafizike. Jedno je ono koje polazi „odozgo“ sa stajališta apsoluta u liku Boga, a drugo ono koje polazi od već spomenute Nietzscheove intervencije s kojom prva i posljednja „istina“ mora biti negativan aksiom o smrti Boga. Prvo shvaćanje jest metafizički udjel transcendencije

¹³ Žarko Paić, „Tehnosfera: Estetski kod komunikacije“, u: *Treća zemlja: Tehnosfera i umjetnost*, Litteris, Zagreb, 2014., str. 11-61. i „Doba medijalnoga neutraliziranja: Od društvene utopije do obuzdane subverzije kulture“, u: *Sloboda bez moći: Politika u mreži entropije*, Bijeli val, Zagreb, 2013., str. 484-520. Vidi: Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Pariz, 1967.

kao Zakona povijesti uopće. A drugo pretpostavlja, pak, ono što Gilles Deleuze u glavnome spisu njegove „ontologije rastemeljenja bitka“, naime u *Razlici i ponavljanju* (*Difference et répétition*) naziva imanencijom samoga života kao načelom razlike.¹⁴

Zašto smo na početku ovoga razmatranja rekli da udaljavanje od izvora u smislu emanacije smisla slike sve više dovodi do čežnje za ljepotom unatoč njezina iščeznuća u biti suvremene umjetnosti? Nedvojbeno, posvuda smo izloženi estetiziranju zbilje. Umjesto susreta s čudom i tajnom ljepote, njezina se „aktualnost“ teško može doživjeti bilo gdje drugdje osim u sjećanju na prohujalo vrijeme „velikoga slikarstva“. Očigledno, to nije 20. stoljeće. U pravome smislu riječi ono jest bilo stoljećem slike, no zacijelo ne slike umjetničkoga slikarstva, nego slike nastale tehničkim putem konstrukcijom reproduktivne zbilje fotografije i filma. Walter Benjamin je taj paradoks gubitka aure umjetničke slike odredio istodobnim udaljavanjem i približavanjem izvorniku, onome što se u metafizičkoj tradiciji nazivalo Bogom, prvim uzrokom, transcendentalnim označiteljem.¹⁵ Kad govorimo, dakle, o emanaciji u Plotinovome značenju tada imamo u vidu situaciju da je postojanost bitka u svim svojim epohama, kako ga je zamišljala tzv. *philosophia perennis*, naprosto nužna fikcija mišljenja. Da bi jezik imao mogućnost razlikovanja prošlosti od sadašnjosti i budućnosti mora pretpostaviti nešto trajno s onu stranu vremenitosti. Nešto mora biti postavljeno kao nepromjenljivo i vječno da bismo mogli prispjeti na obale promjene i konačnosti. U Descartesovim se *Meditacijama o prvoj filozofiji* u razlikovanju Božje egzistencije te ljudske duše i tijela već uvodi u ovaj problem. Metafizika uma ne može bez pretpostavke o beskonačnosti svemira i vječnosti ideje Boga. Otuda se svaki dokaz o ljudskome mišljenju kao početku subjektivnost izvodi iz ideje beskonačnosti duhovne supstancije. Subjekt u razlici spram materijalne ili tjelesne supstancije (*res extensa*) misli vlastitu beskonačnost u svijetu ideja. Na taj se način problem uma i tijela, to jest odnosa dviju supstancija, pokazuje kroz odnos racionalnosti kao beskonačnosti i osjetilnosti kao konačnosti. Očigledno je da analogijsko mišljenje priprema put digitalnome. Razlog leži u tome što se zasniva na sličnosti i razlici onoga prvoga s drugim, izvornika s kopijom. Isto se zbiva i s glavnim pojmom suvremene umjetnosti – slikom u svoja dva načina pokazivanja: *događaju* ili *informaciji* i *znaku* ili *komunikaciji*.

Ono što prethodi njihovu odnosu i ruši bilo kakvu vjerodostojnost ontologije slike u moderno doba jest samopostavljanje tehnike. Time se bitak preobražava u stanje, bića u konstantne procese transformacije, a bit čovjeka u

¹⁴ Gilles Deleuze, *Difference et Repetition*, Columbia University Press, New York, 1994.

¹⁵ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit: Drei studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1996.

egzistencijalni projekt (de)konstrukcije bez prvoga uzroka i posljednje svrhe. Nije potrebno posebno govoriti da se otuda nazire kraj metafizike u onto-teologijskome smislu. Kada jezik više nema za svoje kazivanje uporište u bitku kao prirodi i kozmosu, preostaje mu slikovno konstruirati stanja i pretvoriti se u sustav informacija. Tehničko opredmećenje jezika u suvremenoj umjetnosti jedna je od posljedica nastanka estetike lijepih umjetnosti. Izraz kao da više ne odgovara stvarnome stanju aktualnosti. Nitko više ne govori o „lijepim umjetnostima“ osim filozofa i klasičnih humanista kada žele upozoriti na razlikovanje onoga što se koncem 18. stoljeća pojavilo u dvojnosti visoke kulture i masovno nastale potrebe za imitacijom i dekoracijom. Ono što više ne izvire iz bitka i ne emanira smisao ljepote, mora se nadomjestiti estetskom konstrukcijom zbilje.¹⁶ Za tako nešto potrebno je da znanost stupi na mjesto religije, a tehnika na mjesto mita. Istina modernoga doba uistinu jest ono što u pjesništvu Arhura Rimbauda dolazi do bljeska uvida u *Sezoni u paklu* (*Saison en enfer*). Pjesnik posjeda ljepotu na koljena prethodno je izvrjedačavši. Rad dolazi na mjesto časti i ponosa nomada ljepote, vitezova istine i pravednosti. Više to nije prirodan odnos čovjeka i zemlje. Industrijska proizvodnja postaje prijestoljem stroja, a tehnika kao estetski model bitka unificira i homogenizira sve što jest.¹⁷

U sljedećem pokušaju govorit ćemo o kraju svih metafizičkih mogućnosti da se slici priđe „odozgo“ i „odozdo“ i da se suvremenoj umjetnosti u njezinoj

¹⁶ Wolfgang Welsch smatra da je umjetnost 20. stoljeća bila u cijelosti u znaku ove estetske konstrukcije zbilje. Nastanak ideje prevladavanja čovjeka u transhumanome projektu njegove nove egzistencije prisutan je u slikarstvu Cézannea, glazbi Schönberga, dadaističkome pokretu performativnosti jezika kao tijela i, dakako, u filmovima koji preispituju dosege dehumanizacije svijeta poput paradigmatškoga uratka Fritza Langa, *Metropolis*. No, ono što je za Welscha glavni kriterij razlikovanja humanoga od transhumanoga nije ništa drugo negoli estetizacija svijeta koji od horizonta smisla i značenja postaje *know-how* pragmatikom komunikacije između aparata i tehnički uređenoga sklopa života. Prekoračenje „antropične misaone figure moderne“ zbiva se tako što umjetnost umjesto Bogu i transcendenciji služi samoj sebi. Od autoreferencijalnosti slikarstva avangarde do neoavangardne aleatorike Johna Cagea i posvemašnjega prelaska u stanje neljudskoga na kraju 20. stoljeća vodi pravocrtni put umjetnosti. A ona više nema vlastiti kanon smisla, nego se u svim smjerovima rasprostire uzduž i poprijeko tehnički konstruirane zbilje kao nadomjestak estetike. Problem s kojim se uistinu u Welschovu slučaju mora pozabaviti svaka moguća estetika u svojem „ontologijskome“ određenju područja važenja lijepih umjetnosti od onih koje to nisu jest problem nadilaženja njezinih granica. Što je još Schelling smatrao posljednjim razlogom obrane smisla filozofije identiteta, a to je bio stav da je „umjetnost jedini istinski i vječan organon filozofije“, čini se da se ruši na taj način što sada filozofija više ne pruža mogućnosti umjetnosti da bude više od umjetnosti, nego tek da bude autorefleksivnom djelatnošću vlastite proizvodnje estetskih objekata i informacija. Sve je to samo zorni dokaz kraja mogućnosti estetike i filozofije umjetnosti romantičnoga nadahnuća danas. Vidi: Wolfgang Welsch, *Blickwechsel: Neue Wege der Ästhetik*, Reclam, Stuttgart, 2012.

¹⁷ Vidi o tome Arthur C. Danto, *Nasilje nad ljepotom: Estetika i pojam umjetnosti*, MSU, Zagreb, 2007. S engleskoga prevela Mirjana Paić Jurinić i moj pogovor knjizi: Žarko Paić, „Povratak ljepoti? Arthur C. Danto: Estetika poslije 'kraja umjetnosti'“, str. 265-272.

suverenosti događaja bez povijesti vrati bilo kakvo „izgubljeno dostojanstvo“ smisla na kraju njezina puta u čisto Ništa. To istodobno znači da ćemo pokušati misliti sliku kao „bit“ suvremene umjetnosti iz njezine usmjerenosti na apsolutnost osvjetljenja i tame, zvučnosti i zamuknuća, eksplozije i implozije. Kada događaj postaje informacijom, a znak komunikacijom, tada je jedino još preostalo od ideje umjetnosti da se transformira u digitalni kôd. To je uvijek mogućnosti postojanja svijeta u mreži događaja i mreži značenja s tendencijom beskonačnoga kruženja jednog te istog u razlikama. Što povezuje mogućnost nastanka onoga početnoga kao izvorišta (*arché*) svega bitka i onoga što se događa kao „cilj“ i „svrha“ (*télos*) čitave povijesti nije ništa drugo negoli ideja beskonačnosti. Ona ima za svoj novovjekovni paradigmatički izraz Leibnizov pojam *monade*. Radi se o ideji svemira u kozmologijskome i ideji univoknosti bitka u ontologijskome smislu. Monade za Leibniza nemaju prozore. Ne odnose se na pogled promatrača. Nisu uokvirene granicama ljudske sposobnosti mišljenja s uzorom u egzaktnosti matematičkih točaka, nego su u svojoj beskonačnosti vječno i nepromjenljivo postajanje razlike, a mogu se misliti samo iz gledišta metafizičkih točaka (*le points métaphysique*).¹⁸ Heterogenost i nesvodljivost supstancija koje predstavljaju odnosi se na njihovo beskonačno proizvođenje zahvaljujući želji ili metafizičkoj potrebi za Bogom kao ishodištem stvaranja svega što jest. Slika se stoga može razumjeti iz dvije međusobno oprečne i ujedno srodne filozofijske koncepcije beskonačnosti – matematičke ili racionalne i metafizičke ili intuitivne. Racionalnost se odnosi na materijalnost i predmetnost, nematerijalnost i nepredmetnost njezina okvira unutar kojeg je određena u svojoj trodimenzionalnoj pojavnosti, dok se, pak, intuitivnost odnosi na vizualiziranje nastanka novoga iz tehničke konstrukcije zbilje. U španjolskome baroknome slikarstvu intuicija je imala metafizičko svojstvo „duhovnoga oka“. Vidjeti neposredno u ono što nije vidljivo i pripadno uobičajenom ljudskome iskustvu racionalne spoznaje predstavlja vrhunac mističnoga iskustva. Nije nipošto slučajno da su veliki mističari jezika Nijemci poput Angelusa Silesiusa i Meistera Eckharta, a veliki mističari slike Španjolci poput sv. Ivana od Križa i sv. Tereze Avilske.¹⁹

Što označava pojam estetike u sklopu kraja filozofije kao metafizike? Pitanje očigledno ima u sebi višak hajdegerijanskoga patosa mišljenja kraja i novoga, odnosno „drugoga početka“. Baš stoga je potrebno iznova postaviti to pitanje u novome sklopu. Ponajprije, ako se filozofija realizira u kibernetici kao dovršenju

¹⁸ Gilles Deleuze, *Fold: Leibniz and the Baroque*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London, 1992.

¹⁹ Victor J. Stoichita, *Das mystische Auge: Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, W.Fink, München, 1997.

tehničkih mogućnosti filozofije, i to one koja na vrhuncu u Hegela označava apsolutno znanje u dokinutome/prevladanome obliku (*Aufhebung*), onda je njezina mogućnost nastavka unutar granica kibernetike zadana upravo time što postaje *tehnosfera kao estetski kôd komunikacije*. Razračunavanje s estetikom u novovjekovnome značenju kakvu joj je podario njezin „izumitelj“ Alexander Baumgarten između 1735. i 1750. godine pretpostavlja razračunavanje s dvije vrste spoznaje. Obje su, naime, uključene u ono što Baumgarten misli kad uvodi u razvitak filozofijskoga mišljenja unutar metafizike novu disciplinu. Racionalizam 18. stoljeća i njegov kult znanosti i tehnike pridonio je tome da se pojam lijepoga osamostaljuje od dobroga i od djelotvornoga kao praktičnoga (etike i politike). No, način tog osamostaljivanja nije onaj koji je krasio grčku filozofiju u doba Platona i Aristotela. Cjelina se bitka u kojem sudjeluje i ljepota u duhovnome životu čovjeka rasprostire u 18. stoljeću na područje „prirode“ kao rezultata prirodnih znanosti. Već je otuda jasno da se estetika pojavljuje konstrukcijom „prirode“ u značenju predmeta spoznaje onoga lijepoga. Subjektivnost nije, dakle, nešto izvan estetske spoznaje. Ono se upisuje u ideju konstrukcije objekta. I to upravo na način znanstvenoga pristupa bitku u cjelini i bićima navlastito. Dvije vrste spoznaje koje Baumgarten ima u vidu su: (1) *cognitio sensitiva* i (2) *ars pulchrae cogitandi*. Kako to opisuje Hans-Georg Gadamer, obje su spoznaje – osjetilna i lijepo mišljenje kao mišljenje onoga lijepoga – uključene u pojam uma koji sjedinjuje logičke i praktične sposobnosti u razumijevanju svijeta:

Estetika je kao filozofska disciplina nastala tek u 18. stoljeću, tj. u doba racionalizma, očevidno izazvana samim novovjekovnim racionalizmom, koji se uzdiže na temelju konstruktivnih prirodnih znanosti, kakve su se razvile u 17. stoljeću i kako do danas određuju lice našeg svijeta, tako da se u sve vrtoglavijem tempu pretvaraju u tehniku²⁰

Nastanak estetike iz duha tehnički oblikovanoga uma u svakom se slučaju mora shvatiti najozbiljnije. Nije to, dakle, neka puka tjelesna spoznaja koja afekte suprotstavlja umu, nego „znanost o lijepome“ na temeljima racionalističke utopije svijeta. Posljednji je cilj te utopije realiziran u suvremenoj umjetnosti kao izdanku povijesne avangarde prve polovine 20. stoljeća. Riječ je o posvemašnjem vizualiziranju bitka kao tehnouznanstvenome estetiziranju svijeta. Ono što su imali za svoj projekt ruski konstruktivizam i berlinski dadaizam, svezu konstrukcije i tjelesnosti u ideji dovođenja biti umjetnosti do života kao društvenoga

²⁰ Hans-Georg Gadamer, „Aktualnost lijepoga: Umjetnost kao igra, simbol i svetkovina“, str. 27. Vidi također i izvornik u: Hans-Georg Gadamer, „Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest“, nav. djelo, str. 107.

dogadaja, realiziralo se u posthumanizmu/transhumanizmu tehno-znanosti.²¹ Razlika je samo u tome što se suvremena umjetnost „danas“ repolitizira i reestetizira, budući da su joj to jedino preostale alternative u odnosu na scijentizam posthumanoga stanja u kojem im je suđeno biti „uključenim“ u pogon planetarne tehnike čak i kad se bučno odupiru tom racionalnome jarmu svih stvari.

Pridemo li još bliže problemu na koji je, na tragu Heideggera i njegovih promišljanja biti tehnike i sudbine umjetnosti, skrenuo pozornost Gadamer, doduše, iz hermeneutičke perspektive koja baš i ne pomaže odveć u prodoru do rješenja zagonetke performativno-konceptualnoga obrata od Duchampa do postgenomike, vidjet ćemo nešto uistinu zapanjujuće. Umjetnost se više gotovo ne razlikuje od estetizacije svijeta, ako pod potonjim pojmom razumijemo proces dizajniranja okolnoga svijeta (*Umwelt*) kao tehnički uređena sustava interakcije između sustava i okoline u digitalno doba. Što to zapravo znači? Pretpostavljamo da je razlikovanje umjetnosti i estetike već od Baumgartena, a osobito od Kanta, nešto samorazumljivo za pojam slike kojim ćemo se ovdje opsežno baviti. Umjetnost i to kao lijepa umjetnost (*beaux arts* unutar kojih *belle lettre* zauzima primat jer je poetika vrhunac retoričkoga umijeća, kako se naziva na francuskome jeziku visoka kultura pripadna aristokraciji u hijerarhijski raščlanjenome feudalnome društvu staleža) određuje se u 18. stoljeću iz poklonstva pred prirodom. U tom su smislu racionalizam i romantika paradoksalno povezani gotovo okultnim savezom. Priroda kao konstrukcija uma u Holbacha i priroda kao estetski doživljaj uzvišenosti kao u slikarstvu Caspara Davida Friedricha sjedinjuju ono neljudsko s ljudskim. Stroj i čudovišna osjetilnost patnje čovjeka (*Unheimlichkeit*) povezuju poeziju i znanost tehničkim medijem posredovanja. Na to je skrenuo pozornost Lyotard u pokušaju da estetiku postmoderne utemelji u raskolu (*différend*) između uma i doživljaja uzvišenoga. Gdje se nalazi mjesto pomirenja suprotstavljenih moći spoznaje nije ništa drugo negoli mjesto nematerijalnosti suvremene informacijske tehnologije. To je ono uistinu što se pojavljuje „prikazivom neprikazivošću“ tehnoznanstvenoga događaja kao što je djelovanje laserske tehnologije na ljudsku tjelesnost i njezinu okolinu.²²

Estetika genija utoliko jest ona estetika koju ima u vidu i Kant s paradigmatom figurama Goethea i Shakespearea. Nije umjetnost tek dekoracija i

²¹ Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2009.

²² Jean-François Lyotard, *Le différend*, Minuit, Pariz, 1983., Jean-François Lyotard, „Newman: The Instant“ i „The Sublime and the Avant-Garde“ u: *The Inhuman: Reflections on Time*, Polity Press, Oxford, 1991., str. 78-88, 89-107. Vidi o tome: Žarko Paić, „Politika estetskoga obrata: Lyotardovo mišljenje između projekta i programa“, u: *Treća zemlja: Tehnosfera i umjetnost*, str. 261-302. i: Peter V. Zima, *Ästhetische Negation: Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry und Lyotard*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005.

ornament visokome stilu života jedne dekadentne klase na ishodu feudalnog poretka s kojim nastaje modernost. Posrijedi je proizvođenje djela i tvorevina u jeziku i slici. Zahvaljujući tome svijet postaje racionalnom prirodom ljudske moći udivljenja. Ljepota ne može dospjeti do pojma bez male pomoći uzvišenosti s kojom priroda na ishodu 18. stoljeća ulazi u prostor čudovišne moći neiskazivoga. Razlika između umjetnosti kao proizvođenja djela i tvorevina i estetike kao (znanstvene) osjetilne spoznaje svijeta, a unutar toga i lijepih umjetnosti, proizlazi iz one pukotine koja se nalazi između osjećaja i pojma, onoga osjetilnoga i racionalnoga. Taj prostor-između (*in-between*) iskustva stvaranja svijeta i njegove kontemplacije nesvodljive na logičku i etičko-političku spoznaju, jest onaj iz kojeg nastaje tehničko oblikovanje svijeta. Poput slobode umjetničkoga stvaranja tako i sloboda znanstvenoga eksperimentiranja potrebuje onu bestemeljnost bez koje bi oboje bili svedeni na puko obrtništvo ili retoriku kao u doba Rima u replici grčkoga duha, ili, pak, na snatrenje o utopijskome polju budućnosti bez onoga što tom činu podaruje više od moći mašte (*Einbildungskraft*). Podrijetlo je estetike evidentno u nastanku moderne tehnike, jer ona sjedinjuje stvaralaštvo umjetnika i inventivnost znanstvenika u uzdizanju na najveći stupanj osjetilne spoznaje. Ali ne više u kontemplaciji onoga što „jest“ (*quidditas*), nego u produktivnoj sintezi mišljenja onoga što „se događa“ (*quoddittas*).²³ Čini se da je ta „ontologijska razlika“ analognoga i digitalnoga presudna za sva daljnja razmatranja kako suvremene filozofije tako i umjetnosti uopće. Kada više nemamo „bitak“ u značenju njegove postojanosti i supstancijalne istosti, tada na scenu nastupa doba transformacija i mutacija postajanja ili vječnoga bivanja. Povijest se ubrzava. Vrtoglavim uviđanjem u crnu rupu bez dna iščezava zajedno s vremenom kao sklopom prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Samo vrijeme više nema „svoje“ ishodište u vrtnji unutar kruga otvorenih mogućnosti. Čini se da je nastupilo doba zatvorene strukture vremenitosti. Ako ono nadolazeće nema više iskustvo tajne i očekivanje čuda, što preostaje? Umjesto toga imamo kontingentno polje nastanka novoga u procesa postajanja. A ono ne leži izvan kontrole optimalnoga stanja. Tako se kaos deterministički predviđa na osnovu varijabli fizikalno-kozmo- logijskoga reda. Entropija u svoja dva načina razumijevanja – statističkome i informacijskome, Boltzmannovome i Shannonovome – zauzima ono mjesto koje je prije imala teleologija. Cilj i svrha se premještaju u beskonačnost kretanja prema budućnosti nalik linearnome nizu sa sve većim ubrzanjem i sve većom implozijom informacija.²⁴

²³ Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, Diaphanes, Zürich-Berlin, 2015., str. 131-186.

²⁴ Vidi o tome: Kenneth Bailey, *Social Entropy Theory*, SUNY, Albany -New York, 1990.

Ako nam je postalo teško razlikovati nesvodljivost umjetnosti kao stvaranja novoga u svijetu od estetike kao osjetilne spoznaje bitka u njegovu određenju lijepoga s pojmovima ukusa, harmonije, iskustva, privida, ljepote i uzvišenosti, posve je jasno da se nestanak filozofije u kibernetici mora estetski nadomjestiti s kategorijama iz tehno-znanosti. To isto tako vrijedi i za jezik estetskoga mišljenja koji je gotovo u cijelosti danas postao scijentističkim. Gubitak razlike dovodi do toga da se dva razlikovna pojma umjetnosti i znanosti – kreativnost i inventivnost – rabe sinonimno ili, pak, u zamjениčnim igrama pragmatike znanja. Nemojmo misliti da je posrijedi metež i zbrka, niti da smo nazočni komediji zabune. Daleko od toga. Proces estetiziranja svijeta uistinu u sebi sintetizira moć mašte i produktivne inovativnosti iz biti tehnike. Iz biti tehnike proizlazi da tri temeljna pojma kao što su *računanje*, *planiranje* i *konstrukcija* prevode analitičke operacije mišljenja u sintetičku djelatnost „umjetnoga uma“ (*A-Intelligence*). Budući da je sintetiziranje sam proces nastanka novoga iz mreže događaja kao transformacije energije i prelaska informacije u virtualnu aktualizaciju, onda se može zaključiti na tragu Heideggerovih dijagnoza o odnosu estetike i tehnike s kraja 1930-ih godina da je moderna umjetnost ne samo u potpunosti postala estetskim iskustvom ili „doživljajem“ svijeta kao tehničkoga objekta, nego da je na putu da iščezne u nestanku potrebe za umjetnošću uopće. Vrijeme estetiziranja svijeta kao planetarne tehnike zbiva se na kibernetičkim načelima odnosa sustava i okoline. A to znači da sustav kontrolira okolinu. Ona više nije nipošto ljudska-odveć-ljudska. Umjesto „humanoga“ sklopa odnosa na djelu je *posthumano stanje* entropije bez svojega „subjekta“ i bez svoje „supstancije“. Tehnosfera sama sebe proizvodi i sama sebe konstruira u činu estetske konfiguracije funkcija i struktura.²⁵

Kao što pismo prethodi govoru, a simulakrum zbilji u medijskoj konstrukciji događaja, tako u spoznajno-osjetilnome načinu zamjećivanja biti stvari dolazi do posljednjega velikoga obrata. Metafizika se okončava u kibernetici kada dvojstva između bitka i bića iščezavaju u neprestanoj proizvodnji brojčane logike stvari. Binarni je kôd uvjet mogućnosti prelaska jezika u sliku. Posljednji je obrat metafizike u kibernetici otuda radikalno nadomještanje drugoga s prvim, spoznaje i osjetilnosti s djelom kao samorefleksivnim događajem sveze umjetnika i znanstvenika. Estetika se ne može više smatrati tek pukom *cognitio sensitivom*, a kamoli *ars pulchrae cogitandi*. Osjetilnost nije više prazna tjelesnost kojim upravlja neka viša instancija kao u kartezijansko-me stroju života. Jednako tako lijepo mišljenje ili umijeće mišljenja o onome

²⁵ Žarko Paić, „Technosphere – A New Digital Aesthetics? The Body as Event, Interactivity, and Visualization of Ideas“, u: Žarko Paić/Krešimir Purgar (ur.), *Theorizing Images*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2015., str. 126-148.

lijepome prestaje biti tehnologijom uvida u bit stvari. Umjesto toga, estetsko se iskustvo promeće u estetiku kognitivne konstrukcije zbilje. A na mjesto metafizičkih razlika kategorija i pojmova prema rangu i hijerarhiji uvode se nelinearne kontingentne veze između stanja i postajanja. Drugim riječima, estetika više ne promatra bitak lijepih umjetnosti da bi mu podarila utemeljenje u religiozno-filozofijskome opravdanju s pomoću doživljaja i svetoga te refleksije i pojma. Hegelovski govoreći, digitalna estetika nelinearnih poredaka događaja u mreži zbivanja sintetska je „logika“ nastajanja novoga u emergentnoj okolini. Ona povezuje prirodu i kulturu, ono tradicionalno „uzvišeno“ i ono „lijepo“. Sintetska „logika“ nije logika prikazivanja-predstavljanja bitka u njegovoj postojanosti i redu, o čemu je tako veličajno i nostalgично govorio Gadamer promišljajući mogućnosti Platonova i Ariistotelova pojma *mimesis* za doba raspada metafizičke slike svijeta.

Na njezino je mjesto stupila konstrukcija-dekonstrukcija binarnih opreka nastalih iz dijalektike i fenomenologije. I kada toga više nema ili je riječ o privremenoj suspenziji i trajnome neutraliziranju, moramo pronaći posve novi kategorijalni aparat za promijenjenu situaciju u kojoj stara riječ i jedna relativno novija filozofijska disciplina više nemaju svoje mjesto i opravdanje. Estetikom se više ne upućuje na svijet kao horizont smisla koji je čak i za Heideggera u doba *Bitka i vremena* (*Sein und Zeit-a*) imao još „smisla“ polazeći od razumijevanja iskonske vremenosti. No, mišljenjem postava (*Gestell*) kao biti tehnike, sva se čak i fundamentalna ontologija s idejom destrukcije povijesti nasukala na sprudu „loše beskonačnosti“. Postavljanjem tehnike načinom kojim se „bitak“ ne samo otvara u razumijevanju, već i zatvara u kraju mogućnosti filozofije uopće, postalo je jasno da *računanje*, *planiranje* i *konstrukcija* odlučuju o svijetu u kojem umjesto iskonske vremenosti i bitka kao događaja suvereno vlada planetarna mobilizacija samo(us)postavljene konstelacije tehničkih odnosa između stvari. Estetikom se, dakle, više ne razmatra poredak prirode i kulture u kojem umjetnost prikazuje-predstavlja svijet kao „moju volju i predstavu“. Umjesto kontemplacije i promatranja, pasivne sinteze vremena u ideji osjetilnosti onoga lijepoga, sada se događa upravo ono što su Nietzsche u mišljenju i Rimbaud u pjesništvu najavili u „mračnome 19. stoljeću“, kako ga je jednom Heidegger tako ocrtao. Radi se o novoj i radikalnoj *emancipaciji*, novoj i radikalnoj *autonomiji* i novoj i radikalnoj *suverenosti*. Ali ne više uma odvojenoga od tijela i njemu tradicionalno nadređenoga. Nova estetika rođena iz biti tehnike postala je iskustvom samorefleksije i samoproizvodnje umjetnika samoga kao postajanja svijetom iz „središnje perspektive“ tjelesnosti i njezine moći konstrukcije sustava i okoline. Ova kategorijalna promjena nastupila je u mišljenju kao zov revolucionarne pobune. No, preokret nije bio

drugo negoli obrat u biti same metafizike i stoga je ostao zatočen njezinom shemom. Radilo se o „imanentnoj transcendenciji“ s kojom je estetski um postao estetiziranje svijeta kao konstruiranoga-dekonstruiranoga tijela u njegovu neurokognitivnome jedinstvu. To je najbolje u suvremenoj estetici filma s njegovim pojmovima slike-pokreta i slike-vremena objasnio Gilles Deleuze:

Dajte mi, dakle, tijelo, to je formula filozofskog obrata. Tijelo više nije prepreka koje misao odvaja od nje same, nije više ono što misao mora nadvladati da bi dosegla mišljenje. Naprotiv, ona u tijelo uranja, odnosno mora uroniti kako bi postigla nemišljeno, tj. život. Ne zato što tijelo misli, nego jer, nepopustljivo i uporno kakvo jest, to tijelo primorava na mišljenje te prisiljava na promišljanje onoga što se krije u misli, a to je život. Život se više neće pojavljivati ispred kategorija misli, misao će se prebaciti u kategorije života. Kategorije života su upravo stavovi i položaji tijela. 'Ni ne znamo čak što sve može jedno tijelo', u svom snu, u svojoj opijenosti, svom trudu ili otporu. Misliti, to znači naučiti što sve može jedno ne-misleće tijelo, za što je sve sposobno, kakvi su njegovi stavovi i položaji.²⁶

Estetika je preživjela vlastiti raspad smisla pojma. Nije, dakako, u tome usamljenim slučajem. Netko će reći da nikad prije nije bilo toliko novijih filozofijskih pokušaja etike za informacijsko doba. Zanimljivo je, međutim, u čemu se sve te silne (bio)etike utemeljuju. Nije to više kantovski rigorozno izveden postupak legitimnosti i legalnosti uma u povijesti unutar politički konstruirane zajednice. Heteronomija moralnoga djelovanja bez unaprijed priznatih pravila komunikacije zahtijeva da se etičko više ne utemeljuje u transcendentalnome načelu moralnoga Zakona, nego za svoj način konstitucije dobrog života i zajedničkoga djelovanja u nekoj specifičnoj kulturi s njezinim povijesno određenim običajima i normama uzima pragmatiku situacije ili, pak, neodredivost odluke koja mijenja Zakon i normu pretvara u drukčiji poredak kulture. U cjelini, kao što se značenje nekog označitelja u simboličkoj komunikaciji u zajednici određuje iz konteksta i situacije, primjerice čin šokantnosti i provokacije u suvremenoj umjetnosti poput zazornosti ispijanja mokraće ili orgijastičkoga seksualnoga čina u javnome prostoru kojim se performativna umjetnost pokazuje sredstvom/svrhom transgresije u patrijarhalnome društvu modernoga liberalizma u granicama vlastitih zabrana, tako se i etika „utemeljuje“ u onome što je od iskona u Grka bilo vezano uz estetsko

²⁶ Gilles Deleuze, *Film 2: Slika-Vrijeme*, Bijeli val, Zagreb, 2012., str. 249. S francuskoga prevele Mirna Šimat i Maja Ručević

iskustvo umjetnosti tragedije u Aristotela – u suosjećanju ili sućuti (*Mit-leid, com-passion*).²⁷

Paradoks je suvremene etike u tome da je ona u ideji zapravo „estetika“ koja nastoji biti ontologijom, ali joj to ne polazi za rukom. S druge, pak, strane, paradoks je suvremene estetike da se u svojoj pluralnosti i heteronomnosti ne samo područja važenja, već ponajprije u usmjerenju na produktivnu moć znanstvene konstrukcije njezina „bit“ ne razotkriva u prikazivanju već uvijek postojećega svijeta „ljepote“ i „uzvišenosti“. Estetika stvara svoje svjetove tako da ih dizajnira. U tom procesu nastajanja „novoga“ nadomještava transcendentale iluzije s imanentnim prividima. Estetski je privid (*Schein*) u digitalno doba najveća moguća moć koja izvire iz tehničke konstrukcije slike.²⁸ Ona sama proizvodi svoj predmet. A taj se predmet ne nalazi više u prirodi, već u ideji živoga stroja samostvaranja svijeta uopće. Kada više nema „prirode“ na čijim je temeljima kao sekularizirana racionalna teologija nastala i estetika s potpisom Alexandera Baumgartena, ali s istinskim filozofijskim utemeljenjem u Kantovoj metafizici transcendentale subjektivnosti (uma), onda je samorazumljivo da sve postaje „kulturom“, pa i ono što je još preostalo od „prirode“. S tog stajališta Kantova je estetika u digitalno doba izgubila svoje utemeljenje, a suvremena umjetnost u apoteozu neljudskoga ili „druge prirode“ kao tehnosfere dobila razlog da više ne bude „samo“ umjetnost, što je teškom mukom izborila u moderno doba autonomije djela. Ortega y Gasset precizno ju je rekonstruirao s tajnom barokna Velásquezova „slikarstva za slikare“, a ne za sve druge koji od umjetnosti ne žive i od nje ne očekuju posljednju slamku spasa kada religija iznevjeri svoje sljedbenike.

To je, dakle, otvoreni prostor praznine u kojem valja otpočeti s promišljanjem slike između znaka (komunikacije) i događaja (informacije). Tijelo postaje legitiman predmet estetike, ali ne više kao nešto puko osjetilno u razlici spram racionalnoga, nego kao početak i kraj estetske rekonfiguracije svijeta. Razumjeti sliku u semiotičko-performativnome okružju njezina pojavljivanja u svoja dva načina egzistencije – kao estetskoga objekta (Duchamp) i kao konceptualnoga događaja u prostoru i vremenu interaktivne mreže – označava ulazak u neizvjesno polje *metateorije vizualizacije*. Što taj pojam uopće znači? Ponajprije, već je uvođenjem kibernetike u rasprave o estetskome statusu objekta od Maxa Bensea preko Derridine dekonstrukcije do znanosti o slici

²⁷ Emmanuel Lévinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 2011. i Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die Technologische Zivilisation*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1984.

²⁸ Vidi o tome: Vilém Flusser, „Digitaler Schein“, u: *Medienkultur*, S. Fischer, Frankfurt/M., 1997., str. 202-215.

(*Bildwissenschaft*) 1990-ih godina postalo jasno da je vrijeme „velikih teorija“ kao duhovno-povijesnih orijentacija minulo poput duhovne potrebe za umjetnošću. Ono što je Richard Rorty nazvao 1960-ih godina „jezičnim obratom“ (*linguistic turn*) imalo je po analogiji nastavak u „slikovnome obratu“ (*iconic* ili *pictorial turn*) u radovima anglosaksonske škole vizualnih studija s utemeljiteljem Williamom J.T. Mitchellom.²⁹ Problem je u tome što s uvođenjem kibernetike kao kraja metafizike, kako je to formulirao Heidegger u svojim tekstovima krajem 1950-ih i 1960-ih godina, dolazi do nemogućnosti „novoga“. Teorije bujaju poput gljiva poslije kiše. Ali, njihova je „novost“ istoga ranga kao i svi neo-pokreti u suvremenoj umjetnosti od 1960-ih godina do danas.

Neo-Dada u pop-artu možda je u tome najbolji primjer kao i sudbina tzv. poststrukturalizma. Neodadaizam nije više bio pokret kojim se umjetnost kao šok žive tjelesnosti upisuje u mrtvo tijelo estetskoga objekta (*ready mades*). Sada je sam industrijski proizvedeni objekt postao autorefleksivnom slikom nultoga stupnja značenja, da parafraziramo Barthesov poznati naslov jednog ogleđa. Promjena je u tome što stvari u estetskome smislu poprimaju nova značenja zahvaljujući promjeni konteksta i ničemu drugome. Umjetnost se na posljetku definira otada kao pragmatičan pogon institucionalnoga ozakonjenja da je nešto umjetničko djelo time što iz svijeta života ulazi u prostor svijeta umjetnosti. Muzej ne nadomještava katedralu, kao što suvremena umjetnost ne zamjenjuje religiozni kult tradicije. Sve je to, dakako, slično i u svojoj bitnoj razlici analogno. No, radi se o promjeni dalekosežnoga značaja. Ona je otpočela u 19. stoljeću. Tada kapitalizam u znanstveno-tehničko-društvenome liku apstraktnoga stroja sebe utemeljuje kao cjelovito umjetničko djelo-događaj (*Gesamtkunstwerk-Gesamtkunstereignis*). Peter Sloterdijk je estetsku modernu ingeniozno spojio s znanstveno-tehničkom formom „ljepote“ i „uzvišenosti“ ideje kapitala. Kraj umjetnosti o kojoj je govorio Hegel jest početak uspona kapitalizma kao supstancije-subjekta. To se ponajbolje pokazuje u muzealiziranju događaja i u ideji svjetske izložbe. Eiffelov toranj sagrađen u Parizu 1889. godine u čast stogodišnjice Francuske revolucije bio je paradigmom moderne umjetnosti konstrukcije. Bit tehnike kao postava (*Gestell*) u društvenome kontekstu vladavine kapitala može se pojaviti jedino u svoje dvije forme. A njih nasljeđuje suvremena umjetnost i samo ih nastavlja razvijati još intenzivnije. Jedno je ideja muzeja ili historiziranja, a drugo ideja svijeta kao monumentalne izložbe. U jezgri obojega je jedno te isto – vladavina tehnologije kao estetskoga privida života.³⁰

²⁹ William, J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Univeristy of Chicago Press, Chicago, 1994.

³⁰ Peter Sloterdijk, „Weltmuseum und Weltaustellung“, u: *Der ästhetische Imperativ: Schriften zur Kunst*, Philo & Philo Fine Arts, Berlin, 2007., str. 387-397.

Radi se naprosto o promjeni konteksta ili, drukčije rečeno, novoj situaciji u razvitku tehnologije i iz nje izvedenoga jezika vizualizacije, budući da se napredak u bitnome smislu svodi na transparentiju onoga (ne)vidljivoga, na gubitak metafizičke slike svijeta. A to u konačnici znači iščeznuće tajne i zagonetke same zbilje. Ništa više nema svoj posljednji razlog u transcendentalnome izvoru zbiljskoga. Jezik postaje *know-how* pragmatike znanja, a znanje o kontekstu događaja uvjetom mogućnosti privremene komunikacije, koja ima funkciju održanja ljudske zajednice u nekom stanju održivosti demokratskoga konsenzusa o temeljnim idejama poput ljudskih prava, građanskih sloboda i tolerancije kulturno pluralnih društava. Kada kibernetika osvaja sva područja tzv. života u informacijsko doba, tada jedina prava komunikacija postaje vizualnom komunikacijom, a jedina prava informacija jest slikovno pismo ili digitalni zapis u formatu koji odgovara tehničkoj performativnosti jezika razumljivoga zajednici korisnika. Promjena formata ne označava i promjenu okvira u kojemu se zbiva ovaj proces interakcije između znaka i događaja. Slika se, dakle, razumije, otčitava, prenosi i dekodira polazeći od uvjeta mogućnosti njezine egzistencije u telematskim ili informacijskim društvima globalnoga poretka. Taj uvjet mogućnosti, ono biti-između (*in-between*) znaka i događaja, koji se zbivaju simultano u sinkronizaciji svih postojećih lokalnih vremena, jest internet ili tehnički pronalazak mreže svih mreža (*network*). Slika kao informacija nema više svoje razrješenje ni u kakvoj „ontologiji“, „fenomenologiji“, „semiotici“, „realizmu“ i „konstrukcionizmu“. Sve su to stare riječi/pojmovi za teorijske škole i orijentacije koje poput Neo-Dade polaze od temeljne pretpostavke da je suvremeno doba ono koje se zasniva u vladavini tehnosfere kao sveze informacije, komunikacije i života u njegovu beskonačnome procesu postajanja razlikom i mnoštvom.³¹

Što iz toga slijedi činit će se „šokantnim“ i „provokativnim“ za sve očarane tzv. duhom inovacije s kojim je otpočelo razdoblje novoga vijeka i njegove tiranije aktualnosti. Pojam „novoga“ s kojim operira kibernetika i teorije informacije-komunikacije „danas“ pripada zastarjelom sustavu „obnove“. Naravno, zastarjelost se ovdje ne odnosi na pojavnu razinu problema o kojem raspravljamo. Riječ je o „ontologijskoj“ razini. Kada novost više ne određuje cjelinu sklopa proizvođenja biti svijeta, tada se ono što jest novo uvijek i svagda samo „re-aktualizira“. To je razlogom zašto se iskazom jednog kontrakulturalnoga „stila života“ kao što je retro-futurizam može ponajbolje opisati ova situacija koja nalikuje psihozi nomada zatečenih u jednosmjernoj

³¹ Žarko Paić, „Dekonstrukcija slike: Od mimezisa, reprezentacije do komunikacije“, u: Žarko Paić i Krešimir Purgar (ur.), *Vizualna konstrukcija kulture*, HDP i Antibarbarus, Zagreb, 2009., str. 9-41.

ulici. Ništa više ne može biti istinski „novo“ zbog toga što u sebi nema ništa drugo negoli duh reproduktivnosti. Ponavljanje na sve većem stupnju intenziteta rađa dosadu, a dosada ispražnjavanje smisla. Tako je i s onim što nazivamo „novom slikom“. U digitalnome okružju ona može biti jedino „nova“ u odnosu na „staro“ analogno okružje. Čak su i mjerila bitno različita. Digitalna je slika „izračunata“, kako to kaže teoretičar novih medija Friedrich A. Kittler.³² Nalazi se uronjena (*immersion*) u virtualnome prostoru. Može se „simplirati“ odnosno transformirati u mnoštvo formi. A format joj se mjeri u pikselima nasuprot analognoj fotografiji koja se mjeri u centimetrima kao i tradicionalna umjetnička slika, primjerice Van Gogha. Problem s „novom slikom“ nastaje otuda što je digitalna slika u odnosu na sve povijesne forme slike od špiljskoga slikarstva do Maljevičeve amblematske slike avangarde *Crni kvadrat na bijeloj podlozi* nematerijalnom. Da je tome tako svjedoči naziv koji je od samoga početka bio problematičan i otuda u sebi aporetičan – *novi mediji*.³³

Novost „novih medija“ proizlazi iz pragmatične definicije „novoga“ kao uporabnosti u smislu primjene neke tehničke aparature. Pragmatika se odnosi na oruđa ili sredstva komunikacije. Njihova je uporabna funkcija ograničena na sve kraći odsječak vremena. O tome zorno svjedoče sociologijske analize potrošačkoga društva koje pokazuju da se razlika između objekata nastalih 1960-ih do 1980-ih godina i onih stvorenih da izazovu učinak estetizirane začaranosti s početkom 21. stoljeća nalazi u tome da kulturni objekti analognoga doba u usporedbi s današnjom logikom „gadgeta“ imaju veću kvalitetu i trajnost. Dizajniranje „danas“ treba nadomjestiti ne samo pad kvalitete proizvoda, nego ponajprije njegovu sve veću serijsku proizvodnju. Bio je u pravu Walter Benjamin kad je postavku o gubitku aure u tehničkoj reproduktivnosti umjetnosti odredio ključnom za razumijevanje stanja s medijima uopće. Novina, novotarije, inoviranje, novost ima svoje značenje iz vremenske dimenzije sadašnjosti kao aktualnosti. A sadašnjost se, pak, određuje iz tehničke dimenzije vremenitosti. Bitak se u novovjekovnome razumijevanju primarno pojavljuje kao aktualnost novoga. Time se prošlost neizmjereno udaljuje od novoga vremena, a budućnost postaje samo proširena sadašnjost. Novi mediji funkcioniraju na taj način da se neprestano nadograđuju u tehničkim mogućnostima izvedbe. Ono što im daje novost nije ništa drugo negoli nastanak informacije

³² Friedrich A. Kittler, „Schrift und Zahl – Die Geschichte des errechneten Bildes“, u: Christa Maar i Hubert Burda (ur.), *ICONIC TURN: Die Neue Macht der Bilder*, DuMont, Köln, 2005., str. 186-203.

³³ Vidi o tome: Stefan Münker i Alexander Roesler (ur.), *Was ist ein Medium?*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2008. i Žarko Paić, „Novi mediji: od ‘živih slika’ do ‘slika života’“, u: *Vizualne komunikacije*, Cvs, Zagreb, 2008., str. 145-226.

kao signala za uporabu u digitalnome okružju. Komunikacija koja nastaje pritom iz logike „novih medija“ počiva na slikovnome prikazu-predstavljanju virtualne stvarnosti. U transformaciji stanja više nije stvar u postojanosti neke unaprijed postojeće zbilje. Svjetovi se konstruiraju, a stvarnost drži zajedno privremeno okružje datoteka. Tehnička „priroda“ novomedijske konstrukcije zbilje može biti beskrajno inovativna samo u sintetiziranju osjetila. Za očekivati je da će svaka nova generacija tzv. pametnih uređaja (*smart-phona* i drugih aplikacija) biti sve više i više usmjerena onime što istražuje transhumanizam u tehnikama vizualizacije prostora i vremena izvan Zemlje – svekolikoj kiborgizaciji tijela.³⁴

Možemo li pristupiti pojmu slike a da suspendiramo moć umjetnosti koja joj je tijekom povijesti metafizike određivala značenje, okvir djelovanja i duhovnu bit u složenosti drame ljudskoga života? U suvremenoj antropologiji slike, primjerice, kakva je ona Hansa Beltinga polazi se od proširenoga pojma slikovnoga i vizualnoga.³⁵ Time se obuhvaća neumjetničko područje u kojem su slike djelotvorne i izvan zapadnjačke civilizacije. Razlozi su tog proširenja ne samo u otkrićima arheologa i forenzičara kako je ono što datiramo u špiljsko slikarstvo od Altamire i Lascauxa u Europi približno na 10-12.000 godina prije n.e. u odnosu na otkrića iste pojave u Australiji na teritoriju Aboridžina daleko ispod praga starosti. Crteži na zidovima špilja u toj svjetskoj kulturi, nepravедno zanemarenoj i iz europocentrizma svjetske povijesti proglašene „primitivnom i divljom“, stari su približno 25-30.000 godina. To je jedan od razloga ophođenja sa slikama na drukčiji način. Drugi je onaj koji dolazi iz postkolonijalne perspektive i pluralnosti razumijevanja umjetnosti u svakodnevnome životu. A treći razlog jest masovno-medijska „potražnja“ za svijetom slika u reklamne svrhe, što bi poklonike Andyja Warhola i pop-arta, kao što je bio filozof umjetnosti Arthur C. Danto, uvjerilo da je slika više od života, da ima sekularizirana magijska svojstva začaravanja i u potrošačkome društvu te da se ne smije olako prepustiti tek teorijama koje iz toga izvode tek njezine komunikacijske značajke rasterećenja od prisile životnih djelatnosti.

Još jedan paradoks obuzima suvremenu umjetnost u njezinim procesima muzealiziranja povijesti. Što se, dakle, sve više udaljavamo od izvora nastanka umjetnosti u mitskome dobu čovjeku, sve više nastaje potreba za razumijevanjem upravo tog događaja nastanka nečega što nazivamo „umjetnošću“. Udivljenje iskonom uvijek je na djelu kada se jedna povijesna epoha suočava

³⁴ Mark B.N.Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, 2004.

³⁵ Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, W. Fink, München, 2005., 3. izd.

s prijetnjom vlastite dotrajalosti. U slučaju onog što je Arnold Gehlen nazvao *posthistorijom* kao eklektičkim i sinkretičkim bujanjama neo-stilova u tehnički određenome industrijskome društvu Zapada stvar je još bjelodanija. Iskonski tragovi umjetnosti postaju izazovom digitalnoga doba u svim aspektima. Razlog leži u tome što je informacijska „bit“ digitalne slike u njezinoj imploziji, odnosno iščeznuću značenja i gubitku tajne u kružnoj linearnosti događaja. Sve slike u svojoj vizualnoj irealnosti digitalizacije nisu iste, već homogeno nerazlikovne budući da su uronjene u višak zbilje, u nešto što je samo uvjetno kazano moguće nazvati „zbiljom“, a ustvari je riječ o tehničkoj simulaciji bitka u njegovu vizualiziranome prijelaznome stanju. Bitak u informacijsko doba jest isto koliko i ništa. Jesu li stoga primitivne freske na zidovima špilja diljem Zemlje samo trag prisutnosti čovjeka u mimetičkome smislu, puko oponašanje njegova okolnoga svijeta (*Umwelt, milieu, environment*) svakodnevice lova u borbi za preživljavanjem, ili nose dublje metafizičko značenje? Vidjet ćemo u analizi „epistemologije slika“ koliko je pogrešno prilaziti iskonskome tragu ljudske avanture u svijetu s predrasudama evolucionizma prema kojem sve ono što se razvija u vremenu nosi sjeme sve većega usavršavanja. Razlika u pojmu usavršavanja vezana je uz dva modusa tog pojma: (a) teleologijskoga i (2) pragmatičnoga. Prvo se odnosi na zaokruženost povijesti kao „cilja“ i „svrhe“ onoga što je latentno prisutno već u ideji početka ili temelja (*arhé*). U tom smislu usavršavanje je u sebi zgotovljeni proces. Povijest ima smisao u svojem razvitku od početka do kraja. Drugo je značenje ono koje se odnosi na epohalnu uokvirenost nečega što za svoje vrijeme ima tehnički određenu nadmoć u cjelini očitovanja, ali se u krajnjem ishodu ne može mjeriti po učincima s onime što nakon njega slijedi. Rimska je civilizacija bila savršen tehnički dispozitiv moći u svim područjima od arhitekture i urbanizma do cestogradnje i vojne mašinerije. Krajem njezine epohalne moći ne usavršava se ono što je izgubilo vjerodostojnost, nego se razvijaju njegove unutarnje mogućnosti u drugome mediju.

Gadamer je zato mogao kazati da svako umjetničko djelo bez obzira je li riječ o već spomenutom mitskome čovjeku u Grka i njegovim slikama ili modernoj atonalnoj glazbi ne govori tek svojem vremenu i u njemu završava s mrežom značenja. Ono nadilazi mijenu vremena tako što govori možda ponekad i više drugim epohama negoli svojoj. Inače bi uprizorenje grčkih tragedija u suvremenome kazalištu bilo nalik neohistoricističkome kiču, a ne eksperimentu koje često ima veće mogućnosti otvorenosti djela novoj publici, govoreći pojmovima Umberta Eca, negoli sama djela nastala u naše sinkretičko doba pluralizma stilova. Ako je u nečemu bila fatalnom Hegelova filozofija povijesti (umjetnosti) kao povijesti estetike onda to svakako ne leži u njezinome sustavu

i metodi spekulativno-dijalektičkoga prikaza razvitka ideje u povijesti. Naprotiv, problem je s Hegelovim shvaćanjem „napretka“ bio u tome što je hladno i racionalno prepoznavao kako se svaka povijesna epoha u sebi zatvara, druga je zamjenjuje i nasilno protjeruje u zaborav, a na kraju se sve pomiruje u istovjetnosti znanstvenoga apsoluta i historiziranoga vremena. Iz toga nije bilo teško zaključiti, kako je to učinio Benjamin u svojoj 7. *Povijesno-filozofijskoj tezi* da su dokumenti svake nove kulturu u njezinu napretku ujedno i barbar-sko nasilje prema prethodnoj.³⁶ Što nakon te gorke spoznaje o nasilju kojim se povijest odvija u spiralama zla? Zaključiti da je povijest teodiceja svjetskoga duha za koju su žrtve nužne da bi na kraju sve završilo s udarom „božanskoga nasilja“ pravednosti bez čega nema kraja krugu patnji i nesreća? Ne mislimo ovdje tek na način kojim se i u suvremeno doba iznova pojavljuju „ratovi slika“ kao političko-ideologijski ikonoklazam, primjerice, Islamske države u razaranju Nimruda ili Palmire u ime radikalnoga fundamentalizma. Vjerski ratovi su uvijek „ratovi slika“ upravo zbog toga što je slika u svojem profanome značenju samo reprezentacija jedne raščlanjene moći koja sjedinjuje ekonomsku, političku i kulturnu vladavinu nad Drugima.³⁷

Umjetnost ne nastaje rođenjem „prvoga čovjeka“ u mitsko-religioznome smislu. Niti biblijski iskaz o biti čovjeka iz *Knjige postanka* kako je stvoren na sliku i priliku Božju ne opravdava stav da je svako stvaranje već uvijek reprodukcija Jednoga u beskonačnost. Slika u ontologijskome smislu, kako smo već rekli, višestruko je problematičan pojam. To je najbolje znao Platon kad je jednom *logos* kao umno sabiranje bitka s pomoću jezika usporedio sa slikom kao *mimesisom*. *Logos* nije slika, ali može biti iskazan slikovno. Egipćani su stvorili hijerogliffe upravo zato da dovedu u svezu tajnu stvaranja s čudom kazivanja o svijetu. Pismo uistinu prethodi govoru. Ali na posve navlastit način kao što događaj prethodi znaku. Bez poznavanja pisma, dakako, možemo govoriti kao što vjerojatno postoje operni pjevači koji nisu naučili čitati notne zapise *Tosce*. Stvar je ipak samo u ovome. Pismo prethodi govoru kao sustav znakova koji omogućuje da se jezik uzdigne do simbola materijaliziranome u ideji Knjige. Biblija bi bez pisma ostala tek narativnim kaosom legendi koje se prepričavaju uz vatru, ali ne i događajem vjerodostojnosti same vjere kao svjedočenja Božje prisutnosti u povijesti i njegovim znakovima koji se čitaju uvijek isto i različito

³⁶ Walter Benjamin, *Novi Anđeo*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2008., str. 116. Izabrala i s njemačkoga prevela Snješka Knežević

³⁷ Peter Sloterdijk, *Bilder der Gewalt – Gewalt der Bilder: Von der antiken Mythologie zur postmodernen Bilderindustrie*, u: *ICONIC TURN*, str. 333-348. i Peter Weibel, „An End to the ‘End of Art’? On the Iconoclasm of Modern Art“, u: Bruno Latour i Peter Weibel (ur.), *ICONOCLASH: The Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ZKM, Karlsruhe i The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, 2002., str. 570-670.

predajom kao živim tumačenjem izvora. Ontologija, naime, u bilo kojem svojem liku jest uvijek metafizičko ustrojstvo mišljenja bitka. Na taj se način ne može objasniti uvjet mogućnosti nastanka slike ni u mitskome svijetu, a niti u informacijsko doba. Ono što nedostaje u ontologijskome nizu jest pitanje o povijesnosti metafizike, točnije pitanje o nastanku mišljenja kao mišljenja. Mora se, naime, pretpostaviti da su slika i jezik u nekoj konstelaciji koja iziskuje utvrđivanje toga što se uopće nalazi u odnosu i kako taj odnos određuje strukture srodstva i razlike u zajednici. Ako je to povijesni sklop onda je jasno da bitak, bića i bit čovjeka mogu biti rasklopljeni tako da više ni jedno od triju pojmova u sklopu nemaju svoju autonomiju, pri čemu je svagda bitak onaj koji apriorno i formalno ima prednost. Kada se to zbiva, slika više nema duhovni smisao okultnoga svijeta. Ona postaje samo i jedino značenjem za neku lokalnu kulturu. Tako je potrebno znati samo njezine običaje, materijalne znakove komunikacije i simbolički jezik interakcije između sakralnoga i profanoga u svijetu da bismo „nezainteresirano“ promatrali njezino djelovanje bez sudjelovanja u činu života i smrti. Estetsko iskustvo uvijek u konačnici nalikuje ravnodušnome promatranju slika Pompeja nakon erupcije lave.

Slika uistinu jest vezana uz povijesnost događanja svijeta. No, to se događanje ne može svesti na ljudsko samoproizvođenje bez udjela bogova i onoga što zajednici u kojem slika ima svoje kulturno značenje podaruje trajnost. Pojednostavljeno kazano, ontologija slike polazi uvijek od ovjekovječenja nečega što se odnosi metafizički kao odnos Boga i stvorenoga svijeta te unutar toga čovjeka kao odlikovanoga bića. Čovjek bi, prema tome, kako je to izveo Hans Jonas, bio *homo pictor* i mogućnost oslikavanja bitka bila bi mu ontologijska značajka prvoga reda.³⁸ Kao što je iz navedenoga jasno, slici ovdje ne prilazimo fenomenologijski sa stajališta svijesti ili subjekta pogleda odnosno procesa zamjećivanja (opažaja, gledbe, zora). Svijest o posjedovanju mogućnosti pogleda na nešto kao takvo, što znači da gledanjem u sliku bika na zidu špilje u

³⁸ Hans Jonas, „Die Freiheit des Bildens – *Homo Pictor* und die *differentia* des Menschen“, *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, br. 15/1961., str. 161-176. Pojam slike za Jonasa mora zadovoljiti sljedeće kriterije: (a) sličnost s nekom drugom stvari; (b) unutarnju intencionalnost prikaza nečega; (c) reprezentacionalnost u smislu da oslikani predmet predstavlja nešto drugo i to kao nejednakost s izvornim predloškom, potom stupnjem u razvitku ne-nalikovini na predložak kao što je to u ekspresivnosti slike i, napokon, emancipaciju od riječi što vodi do ideografskoga pisma; (d) vizualnost; (e) uspostavljanje razmaka između nositelja značenja i onoga što je prikazano na slici. Iz svega je razvidno da se u Jonasovoj teoriji slike nastoji fenomenologijski spojiti pojam znaka, zamjedbe i slike na taj način što se povijesno pokazuje da je *homo pictor* navlastita značajka ontologijskoga odnosa čovjeka spram svijeta, njegove otvorenosti i kontingencije. Vidi o tome: Jörg R.J. Schirra i Klaus-Sachs Hombach, „Anthropologie in der systematischen Bildwissenschaft: Auf der Spur des *homo pictor*“, u: Silke Meyer i Armin Ozwar (ur.), *Disziplinen der Anthropologie*, Waxmann Verlag, Münster, 2010., str. 145-178.

Lascauxu mitski čovjek nije vidio tek singularnost jedne životinjske vrste, nego je vidio bitak sam u njegovoj opažajnoj cjelovitosti, označava mogućnost subjektiviranja. U teoretskoj biologiji Jakoba von Uexküll, primjerice, odlučan obrat iz antropocentrizma u otvorenost svijeta svih živih bića, osobito životinja, dolazi otuda što se ljudska perspektiva pogleda zamjenjuje mogućnošću pogleda Drugoga. Svi imaju osjetilnu „sliku“ svijeta zato što imaju svjetove bez obzira na njihove razlike. No, samo čovjek ima mogućnost da taj svijet prikaže i predstavi „još jednom“ u umjetničkome stvaranju, da mu podari drugo svjetlo značenja, da ga umjetnički stvori onakvog kakav nikad nije ustvari bio čak i kad je prikaz neke stvari iz okružja špiljskoga čovjeka gotovo primitivno „realističan“:

Ne smijemo nikada zaboraviti taj element novosti kad pokušavamo smjestiti Lascaux u perspektivu povijesti. Lascaux nas udaljuje od umjetnosti zaostalih društava. On nas približuje umjetnosti najistančanijih i najuzburkanijih kultura. Ono što u Lascauxu možemo osjetiti, što nas uzbuđuje, jest *ono što se miče*. Pred tim djelima koja grozničavo, bez rutine, zrače ljepotom imamo osjećaj da duh pleše, da se čovjek slobodno sporazumijeva sa svijetom koji ga okružuje, da se u njemu oslobađa, usklađujući se s tim svijetom čije bogatstvo otkriva. Taj je zanosni ples uvijek posjedovao snagu koja je umjetnost uzdizala iznad nižih zadaća koje mu je nametala religija ili magija. [...] U tom smislu postoji skrivena srodnost umjetnosti iz Lascauxa i umjetnosti iz najnemirnijih, najkreativnijih razdoblja. Duboko osjećajna umjetnost iz Lascauxa iznova oživljuje u umjetnostima koje se rađaju napuštajući naglo kolotečinu. To se katkada događalo bez buke: mislim na umjetnost ampira (francuskoga klasicizma u doba Carstva), na grčku umjetnost iz VI. stoljeća...Ali u Lascauxu ništa nije napuštalo kolotečinu: bio je to prvi korak, bio je to početak.³⁹

Da bi se slikom mogao nazvati uvid ili pogled „na“ bitak sam, potrebno je, dakle, da se sklop povijesne konstelacije mitskoga čovjeka oslobodi vezanosti uz pojedinačnost i neposrednost okolnoga svijeta. Potrebno je da čovjek u svojem metafizičkome značenju oslikotvorenja bitka postane istovjetan s bitkom i u bitnoj razlici spram njega. Ono što iz toga slijedi jest da se rasklapanjem neposrednosti odnosa između slike nečega i slike koja omogućuje prikaz tog nečega, predmeta ili nepredmetnosti, pojavi pukotina s kojom u svijet ulazi novo. Ta pukotina između slike nečega i slike koja prikazuje nešto više od same

³⁹ Georges Bataille, „Lascaux ili rođenje umjetnosti“, *Europski glasnik*, br. 8/2003., str. 750. S francuskoga prevela Ana Buljan

„slike“, bitak sam u njegovoj slikotvornosti, jest nastanak događaja umjetnosti. Vidjeli smo da ga Georges Bataille u svojem ogledu o umjetnosti špiljskoga slikarstva u Lascauxu naziva „početkom“. I ono što je još intrigantnije, umjetnost se početka oslobađa svođenja na religiju ili magiju. Kada slobodan duh umjetnosti u slici mitskoga čovjeka pleše u igri vlastitih strahova, sreće i snoviđenja, susrećemo se s iskonskom igrom bez cilja i svrhe. Tek s umjetnošću prethodi mogućnost bitka i vremena same slike. A bit umjetnosti se zbiva u samome događaju ove igre iz koje zrači smisao kao što iz slike izvire značenje prelazeći granice vremenskih epoha. Povijest u jednom dubljem nemetafizičkom značenju otpočinje s „umjetnošću“ slikotvorstva. Svijet je tek svijetom kad je oslikan kao zavičajnost bitka kojim se bića i bit čovjeka objelodanjuju u zajedništvu (*ethos*). S događajem kojeg nazivamo „umjetnošću“ (*Kunst, art*) uspostavlja se smisaoni horizont svijeta. U njemu slika ne samo što prikazuje ono što svijet „jest“ (*mimesis*), nego i predstavlja način kako se svijet otkriva i skriva u svojim očitovanjima (*repräsentacija*). Značenje svijeta u slikovnome smislu jest simbolizacija jezika. Zahvaljujući tome i kad smo onijemjeli govorimo s Drugima. Obraćamo mu se s povjerenjem i čudovišnom tjeskobom znajući unaprijed da smo smrtni i da je konačnost svijeta faktična granica koju ne možemo prijeći osim mišlju o beskonačnosti novoga stvaranja.

Put promišljanja nastanka umjetnosti iz slike mitskoga razdoblja doveo nas je na početak. Pitanje koje ćemo nastojati u ovome razmatranju rasvijetliti s nekoliko međusobno povezanih ishodišta refleksije jest ima li slika svoju tajnu koju jezik ne može rasključati. U informacijskome dobu vladavine tehničke ili digitalne slike jasno je da su pojmovi poput *mimesisa* i *repräsentacije* nepodesni za bilo kakvo daljnje istraživanje njezina značenja. Ako u obzorje znanosti o slici (*Bildwissenschaft, Image Science*) ne ulaze više tek umjetničke slike, nego štoviše i sve druge „slike“ iz životnih okružja raznolikih kultura, od kojih su neke preživjele modernu tiraniju izjednačenja vrijednosti i protjerivanje u rezervate egzotike za potrebe „kulturnoga turizma“, onda je pitanje o početku ili nastanku umjetnosti više od bilo kakve „ontologije slike“. To je pitanje o identitetu i razlici mišljenja. Na Zapadu ga nazivamo znanstvenim. Podrijetlo mu seže u iskon grčke filozofije s Heraklitovim *logosom*. Stoga se mogu razlikovati tzv. *mimetičke* slike koje pripadaju umjetničkome stvaralaštvu raznih epoha i tzv. *epistemičke* slike s podrijetlom u znanstvenome tumačenju svijeta u prirodnim znanostima i tehnologiji (modeli, dijagrami, ilustracije).⁴⁰ Nije potrebno posebno dokazivati da je s nastankom digitalne slike razlika između umjetnosti i znanosti postala zastarjelom, pa tako i s pojmovima koje smo

⁴⁰ Peter Weibel, „Ortlosigkeit und Bilderfülle – Auf dem Weg zur Telegesellschaft“, u: *ICONIC TURN*, str. 226. i Dieter Mersch, nav. djelo, str. 131-186.

prethodno naveli da bismo uputili na dva načina pristupa „biti“ slike. Umjetnički je pristup, kantovski govoreći, svrhovitost bez svrhe u samoj sebi i ima karakter metafizičkoga iskustva užitka u onome što slika razotkriva otvarajući svijet u njegovoj smislenosti.

Znanstveni je, pak, pristup onaj koji slikom upućuje na nešto krajnje intencionalno, na neki predmet spoznaje koji se pojavljuje posredovan modelom ili dijagramom. Epistemičke su slike uvijek u funkciji nečega izvan slike. One služe spoznaji. Zato u sebi nemaju „višak značenja“. Nasuprot tome, mimetičke su slike obavijene tajnom. Iz njih zrači ljepota i uzvišenost, mogućnost čiste nepredmetnosti, igra tumačenja i čitanja onoga što je pripisano slici na immanentan ili transeutan način. Razlika između ta dva pristupa i klasifikacije slike u ontologijskome smislu nije posve nestala. Time što suvremeni umjetnici eksperimentiraju s epistemičkim slikama kao djelima i događajima, kao objektima i kao instalacijama, kao izvedbenome mediju tijela i kao konceptualnome dodatku događajima, posrijedi je zaogrnuće s plaštom znanstvenosti. Ovo nije nešto nečuveno i nema oznaku „modnoga“ hira. Svi su temeljni pojmovi suvremene umjetnosti zapravo proizašli iz znanstveno-tehničkoga odnosa spram svijeta – *metoda, analitika, konstrukcija, eksperiment, projekt*. Povijesno gledajući, epistemičke su slike kasni proizvod ljudskoga duha. Umjetnost je najstarija od svih drugih područja duhovne proizvodnje. Zbog toga se može s punim pravom nazvati mišljenjem „početka“ (*arhé*). Slika jest početak, a ne jezik. Bitak se oslikava i postaje mogućnošću kazivanja tek onda kada je svijet u svojoj otvorenosti postao vizijom kao pogledom, opažajem i osjetilnim dohvaćanjem zbilje. U mnogim indoeuropskim jezicima mišljenje kao kazivanje izjednačava se stoga s uvidom. To je ono što je dohvaćeno okom, te tako prihvaćeno i prisvojeno bez ikakvih dodatnih riječi. No, kada čovjek ostari, kada mu sjećanje naprasito usahnjuje, preostaju samo riječi i praznina njihove inkantacije u govoru bez oslonca na zbiljsko. U završnome romanu tetralogije Lawrencea Durrella, *Aleksandrijski kvartet*, naslovljen *Clea* po jednoj od glavnih figura radnje, slikarici, pisac savršeno precizno opisuje to stanje nestanka svijesti o slici i mrtvome jeziku koji još samo priziva sablasne zvukove da bi se prisjetio slike voljene osobe. Na kraju preostaju ipak još samo riječi...

Tajna umjetnosti i njezina utjecaja na svakodnevni život čovjeka više od svih drugih duhovnih iskustava od filozofije, znanosti, religije jest u tome što je njezino podrijetlo mitsko kao i izvori svih drugih spoznaja. Mit je kazivanje o svijetu kao događaju. Pojam mita s kojim se ovdje susrećemo prilagođen je ideji narativnosti s kojom shvaćamo ljudsku potrebu za kazivanjem smislene povijesti traga pojedinačne kontingencije, rodoslovlja obitelji do kulturenoga pamćenja naroda. Iz toga nastaje slika svijeta i njegov jezik sa svojom

gramatikom, semantikom, sintaksom i pragmatikom. Jesmo li ulaskom u doba vizualizacije svijeta konačno ostavili iza sebe umjetnost i njezine slike te postali sklopom *posthumanoga stanja* u kojem više nema razlike između živoga i neživoga, stroja i prirode? Zašto se u savršenstvu tehničkoga sklopa rađa potreba za nadomjeskom ljepote što se sve više udaljavamo od mitskoga početka i približavamo prelasku u neljudsko kao biti suvremene umjetnosti i njezine težnje za ovjekovječenjem vremena bez povijesti?

1. Znakovi bez značenja: Slika u doba tehnosfere

Jedna od zacijelo najprovokativnijih „definicija“ moderne umjetnosti jest ona na početku Adornovljeve *Estetske teorije*, gdje se kaže:

Samorazumljivim je postalo da ništa što se tiče umjetnosti više nije samorazumljivo, niti u njoj, niti u njezinome odnosu prema cjelini, pa čak niti u njezinome pravu na egzistenciju.⁴¹

Iako Theodor W. Adorno u raščlambi ove postavke odmah upućuje da se takva situacija razvija od 1910. godine kada ideja autonomije umjetnosti snažno biva poduprta društvenim napretkom kapitalističke industrije, jedno je ipak razlogom da se propita o biti umjetnosti s kojom se ovdje bavimo. To očito nije više „lijepa umjetnost“ koja je stajala u obzoru Kantove estetike i svekolike filozofije umjetnosti od francuskoga klasicizma do uspona modernizma krajem 19. stoljeća u slikovnim umjetnostima, glazbi i književnosti. Ono što je, dakle, samorazumljivo za Adorna trebalo bi istom mjerom biti samorazumljivo i za sve druge (filozofe?) koji nastoje misliti razloge zašto umjetnost hrli u samozakonomjernost ideje po cijenu estetske čistoće i krajnje neprivlačnosti za tzv. široke mase. Očito je da se nešto prekretno dogodilo da je umjetnost uopće prestala za svoje utemeljenje tražiti zaštitu od „ljepote“ i utočište u „doživljaju“. Oboje su pojmovi novovjekovne i moderne estetike. U ovome slučaju priklanjamo se Heideggerovim promišljanjima onoga što označava „novo“ u smislu znanstveno-tehničkoga razdoblja subjektivnosti. To je metafizička odredba aktualnosti zbivanja. Novovjekovna epoha predstavlja oznaku za bit vremena, a modernost početak društvene transformacije bitka u planetarnosti totalne mobilizacije tehnike. Ljepota je razlogom opstojnosti umjetnosti klasičnoga doba. Doživljam se, pak, imenuje ključan estetski pojam kojim subjekt kao promatrač sudjeluje u misteriju umjetničkoga djela u okrilju reprezentativnoga građanskoga društva. Iz svega

⁴¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1970., str. 9.

se čini razvidnim da pojam umjetnosti s kojim još uvijek i nesvjesno operiramo pripada uistinu prošlosti, baš onako kako je to Hegel u svojoj znamenitoj postavci o „kraju umjetnosti“ izveo sa svim posljedicama tog iskaza. Što znači da pojam umjetnosti iz kojeg slijedi ljepota djela i ushićeni doživljaj promatrača više nisu samorazumljivim? Ništa drugo negoli da je bit novovjekovne i moderne umjetnosti dovedena u pitanje, kako vidjesmo, u svim svojim očitovanjima. S jedne je strane raspad cjelovitosti ili metafizičkoga sklopa bitka, bića i biti čovjeka, a s druge nešto krajnje zabrinjavajuće, štoviše i apokaliptički strahotno: da, naime, otuda nije više jasno u čemu bi to bio razlog opstojnosti umjetnosti uopće. Mogli smo navesti i Heideggera iz njegova posthumno objavljena spisa *Promišljanje (Besinnung)* u kojem se nalaze predavanja iz 1938. godine i gdje se još vjerodostojnije glede stvari same kaže da:

Umjetnost dovršava u ovom razdoblju svoju dosadašnju metafizičku bit. Znak toga jest nestanak *djela* umjetnosti, ako ne čak i umjetnosti same.⁴²

Lako bi bilo kad bismo lakovjerno zaključili da se ovdje radi o „romantičnome“ shvaćanju umjetnosti, pa će ga se tek nadomjestiti nekim „novim“ sukladno tehničkom napretku modernoga društva. No, niti Adorno, a još manje Heidegger, nemaju tek u vidu pojam umjetnosti koji se paradigmatski uspostavio u doba Kantove estetike genija. Poznato je da je to doba francuskoga klasicizma i njemačke klasike s Goetheom kao vrhuncem. To shvaćanje održalo se sve do danas i to čak u onih koji nevoljko priznaju da uživaju u slikarstvu renesanse ili u romantičnom cjelovitom umjetničkom djelu (*Gesamtkunstwerk*) opere kao spektakla Richarda Wagnera. U njegovoj je biti ideja da umjetnost kao „lijepa umjetnost“ jest nesvjesna proizvodnja genija koji sjedinjuje moć prirode i ljudskoga oblikovanja. Ono što genij „porađa“ iz prirode i čini uzvišenim jest već latentna oblikotvorna snaga postajanja prirode umjetničkim djelom kao svezom božanskoga i ljudskoga. Paradigma „lijepe umjetnosti“ predstavlja moć estetskoga važenja s onu stranu pojedinačne empirijske situacije. Genij stvara nesvjesno. A to znači da nadahnućem proizvodi ljepotu. Ona, naravno, ima posve drukčiju „svrhu“ od uporabnosti estetskoga predmeta. Štoviše, uporabnost kao sredstvo za neku drugu svrhu gubi razlog određenja umjetnosti. Umjesto te „tehničke“ kvalitete proizvodnja umjetničkoga djela radi se o pojmu subjekta kao umjetnika i njegovu osebujnome djelu. No, paradoks je klasične umjetnosti da je njezina estetika „pasivnom“ djelatnošću promatranja (kontemplacije) na osnovu estetskoga suđenja. Klasična umjetnost predstavlja

⁴² Martin Heidegger, *Besinnung*, GA, sv. 66, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1997., str. 30.

djelo subjekta kao genija. No, estetika koja nastoji pronaći „objektivne“ kriterije prosudbe što umjetnost uopće jest i koja joj je „svrha“ nalazi se s onu stranu ove subjektivnosti. Bolje bi bilo kazati da je to estetika ravnodušnoga promatrača izvanjskoga ili objektivnoga svijeta. Njemu ne preostaje drugo negoli čin divljenja u susretu s umjetnošću i umjetnikom. Za svoj pojam ljepote on apriorno uzima djelo prirode. U njemu vidi kult sekulariziranoga božanstva. Nije to bilo kakva priroda, već tvorba teorijskoga uma iz biti prirodnih znanosti. Stoga je estetika klasične umjetnosti na putu racionalnoga uvida u ono što će Hegel tako „švapski“ radikalno i bez elegancije, ali ne i bez šokantnoga učinka, kako je to sjajno formulirao Gadamer, proglasiti krajem umjetnosti i njezinim bitnim karakterom prošlosti u odnosu na „sadašnjost“.⁴³

Pojam umjetnosti kao „osjetilnoga sijanja ideje“, koji stoji, pak, u temelju Hegelove estetike, označava bit zapadnjačke metafizike u odnosu na prinose umjetnosti razvitku apsolutnoga duha. Već je iz ovoga jasno da se umjetnost na kraju svojih povijesnih mogućnosti iz „sijanja“ (*Schein*) kao privida pojavljivanja istine bitka mora preusmjeriti izvan vlastite „biti“ ukoliko još uopće može biti nekom drugom potrebom čovjeka osim „duhovne“. Uglavnom, pojam umjetnosti koji je u 20. stoljeću u Adorna i Heideggera doveden u pitanje nije tek pojam klasične ili „lijepe umjetnosti“ genija. A nije jedino niti pojam s podrijetlom u ideji romantične umjetnosti uzvišenosti i ironije, koja nastoji u potpunosti djelo preobraziti u umjetnički događaj samoga umjetnika kao „ludoga Boga stvaranja“. Na taj način se estetika promatranja *rastemeljuje*. Nietzscheov obrat metafizike kao nihilizma povijesti želi se prevladati stvaralačkim razaranjem svega onoga što je pripadalo „umjetnosti“ od Platona do Hegela. Umjesto pasivnoga promatranja na djelu je aktivno stvaranje-razaranje prirode djela iz iskonske moći života. Prva pretpostavka za taj unutarnji obrat metafizičke sheme povijesti jest uvid da je umjetnost razotkrivanje volje za moć kao temeljnoga načela života, a ne lažnih vrijednosti pripadnih idealističkome svijetu privida. Kad govorimo, dakle, o umjetnosti koja stoji u „biti“ slike suvremene umjetnosti tada imamo u vidu bezdan ili jaz svjetova, budući da je upravo to područje između (*in-between*) estetike djela kao promatranja ljepote i estetike događaja kao performativno-konceptualnoga obrata samoga života postalo „ono“ koje pomiruje suprotnosti i sintetizira razlike kao svoju „logiku smisla“ koja se zbiva kao *projekt, neodređenost i eksperiment*.⁴⁴

⁴³ Hans-Georg Gadamer, „Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute“, u: *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*, Gesammelte Werke, sv. 8, J.C.B.Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993., str. 207.

⁴⁴ Vidi o tome: Dieter Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002. i Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst: zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 2013.

Nismo još ni izdaleka gotovi s prijemom oko pojma umjetnosti. Mnogo je nesporazuma, krivoga shvaćanja, pa čak i teorijske smušenosti oko Hegelove postavke da je umjetnost „za nas prošlost“ jer je nestala „duhovna potreba“ za njom. Ako kažemo da je svaka potreba nadomjestiva, nismo rekli ništa nova što već nije u drugome načinu kazivanja bilo značajkom helenizma. Tada je nastala ideja „kulture“ kao *paideie*. Ovim se izrazom određivao doseg grčkoga duha u protežnosti na sva druga područja svijeta. Unatoč priče o miješanju stilova, o utjecaju azijske umjetnosti i okultnih misterija na aleksandrijski duh sinkretizma, bit je ove prve „postmoderne“ ideje kulturnoga prožimanja svjetova ipak neskriveno grčka. Ne prožimaju se stilovi razlika, nego se razlike konstituiraju iz ideje dekadencije grčke umjetnosti. Na tako plastičan način ona je na svojem kraju dospjela do ideje „čovjeka“ kao autentičnoga stvaratelja kulture. Umjesto „duhovne potrebe“ za umjetnošću koja je postala prošlošću u našoj „sadašnjosti“ jer je religiozno ozbiljenje biti kršćanstva dospjelo do apsolutnoga duha u njegovu znanstvenome liku samosvijesti slobode, dolazi na scenu samorazumljivost nečega što je nastalo s industrijskim razdobljem moderne tehnike, a u naše se doba globalnosti vinulo do vrhunca. To je doba sekulariziranoga duha. Njegove su potrebe za nadomjeskom u liku „kulture“ gotovo neutažive. Nema više duhovne potrebe za „velikom umjetnošću“. Ali zato ima neprestanoga insceniranja „kulturnih potreba“ za umjetnošću koja prikazuje-predstavlja svoje vrijeme u slikama kao što filozofija misli svoje vrijeme u pojmovima, kako je to definirao Hegel. Suvremena je umjetnost ona koju ne pokreće ništa izvan nje same upravo stoga što je samorazumljivost njezine „koristi i štete za život“ s onu stranu žrtvovanja za interese ljepote i uzvišenosti genija i njegovih produktivnih ludila slobode. Kada kultura nadomještava duh, umjetnost više nema ništa s Bogom i svetošću. Njezino je poslanstvo krajnje „pragmatično“. U svojoj estetskoj ravnodušnosti spram svega izvan logike samoproizvodnje umjetnosti kao znaka i kao događaja (slike) ono funkcionira poput temeljne riječi/pojma suvremenosti – kapitala. Kao informacija i komunikacija u „višku zbilje“ slika se suvremene umjetnosti nalazi u istome stanju decentriranosti kao i kapital. Ona lebdi u nematerijalnosti vlastita postava bez svijeta. U konceptualnome činu subverzije ove samorazumljivosti Joseph Beuys je došao do prave formule našega doba: KUNST=KAPITAL.⁴⁵

Otklonimo moguće prigovore da se time suvremena umjetnost svodi na društveno revolucioniranje moderne tehnike. Ta zabluda koja se još gajila u ruskome konstruktivizmu, doduše, ima svoje neo-ozbiljenje u različitim strategijama tzv. društvene participacije umjetnika od 1960-ih godina do danas.

⁴⁵ Volker Harlan (ur.), *Joseph Beuys: What is Art? Conversation With Joseph Beuys*, Clairview, West Sussex, 2004.

Socijalni angažman umjetnika-šamana prakticirao je i sam Beuys. No, to je samo izvanjska gesta neke vrste sekulariziranog etičko-političkoga djelovanja povijesne avangarde u tvorbi ne više „novoga društva“, nego uistinu „novoga svijeta“ i „novoga čovjeka“ iz duha znanstveno-tehničke konstrukcije nepredmetne zbilje. Zašto je nestanak „duhovne potrebe“ razlog mogućnosti da umjetnost „za nas postane prošlošću“? Odgovor je tautologijski. Umjetnost odgovara na pitanje ljudske težnje za savršenstvom ili apsolutom. Budući da se pojam duha u Hegela izvodi iz sjedinjenja ideje i pojave, tada je jasno da ono što potreba nastoji zadovoljiti nije drugo negoli osjetilni užitek u materijalizaciji duha ili apsoluta. Totalitet je ove potrebe takav da ne može pripasti nekome a drugoga isključiti iz diobe savršenstva koje umjetničko djelo emanira u sebi. Ovdje treba isključiti kategoriju „jednakosti“ u političkome značenju te riječi. Estetsko razmještanje koje danas zagovara u suvremenoj teoriji Jacques Rancière ne može se prispodobiti s temeljnom Hegelovom idejom o totalnosti umjetničkoga djelovanja bez razlike u hijerarhiji društvenih uloga i njima pripadnoga statusa.⁴⁶ Umjetnost nije dijeljenje bitka, nego sudjelovanje zajednice u svetkovini apsoluta. Zbog toga je potreba za umjetnošću više od puke tjelesne želje, a manje od metafizičke težnje za cjelinom spoznaje samoga pojma umjetnosti. Ako se povijest shvati razvitkom upravo tog apsoluta i njegova očitovanja u različitim formama umjetnosti od iskona do danas, moguće je odrediti mjesto ove potrebe za umjetnošću kao potrebe za metafizičkim jedinstvom ideje i pojave ljepote. No, nakon što iščezne potreba za duhom u osjetilnoj formi ljepote samoga apsoluta, što preostaje? To je ono najspornije u tumačenju postavke o „kraju umjetnosti“ u Hegela. I uistinu se može kazati da je s tom postavkom na djelu razračunavanje suvremene umjetnosti s onim što joj podaruje opravdanje, a to više nije ni mit niti religija.⁴⁷

⁴⁶ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Le Fabrique-Édition, Pariz, 2000.

⁴⁷ Sloterdijk se nadovezuje na zanimljivu raspru o kompenzatornome karakteru umjetnosti u društvu spektakla kao „socijalnome sustavu“. Profaniranje Hegelove postavke o „kraju umjetnosti“ pritom ide tako daleko da se u ovome diskursu koriste sociologijski pojmovi teorije sustava Niklasa Luhmanna utoliko što je moderni sustav potreba na kojem počiva „umjetnost“ interakcija između sustava i okoline (svijeta života i njegove spontanosti organiziranja mreža djelovanja pojedinaca) u kapitalističkome poretku razmjene. Umjetnost postaje „azilom“ za umjetnike i golemim skladištem pamćenja kultura bez kojih bi čitav pogon izgubio svijest o svojoj moći u odnosu na prijašnje epohe. Kada Sloterdijk govori o „antropologijsko-utopijskome potencijalu“ suvremene umjetnosti, onda se ta vjera ne odnosi na cjelinu njezinih praksi, nego na „rezervat iskustva“ potrebnoga za nesmetano funkcioniranje nasljeđa u formi aktualnih reinterpretacija povijesti. Ono što je ovdje posebno istaknuto jest da je postavka o kompenzatornome karakteru suvremene umjetnosti izravno preuzeta iz radova njemačkoga estetičara Oda Marquarda. Vidi: Peter Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ*, str. 465-466. te Odo Marquard, *Kompensation – Überlegungen zu einer Verlaufsfigur geschichtliche Prozessen* i „Kunst als Kompensation ihres Endes“, u: *Aesthetica und Anaesthetica: Philosophische Überlegungen*, W.Fink, München, 2003., str. 64-81. i 113-121.

Jedino preostalo od raspadnuta metafizičkoga sklopa jest filozofijska znanost o umjetnosti bez ideje povijesti. Umjesto povijesnosti kao otvorenosti mogućnosti „novoga“ suočeni smo s nužnošću stalne obnove u dva lika koja se međusobno nadigravaju. Jedan je politika, a drugi estetika. *Repolitizacija* „društva“ ima svoju suprotnost u *reestetizaciji* „svijeta“. A ono što nadomještava gubitak povijesti nalazi se u prostoru-između (*in-between*) njihova spora i prijepora oko razloga ili smisla potrebe za umjetnošću uopće. Ako je taj razlog ili smisao samoopravdanja izvan umjetnosti u njezinoj *autonomiji*, tada je jedino preostalo polje u kojem se zbiva umjetnost kao otvorenost samorefleksije o svijetu u *suverenosti* događaja „novoga“. Ono se svodi na bit informacije. A to znači da je nositelj ove informacije pojam slike. Ona više ništa ne prikazuje i ne predstavlja. Tehnosfera određuje bit slike u digitalno doba kao događaj medijske konstrukcije stvarnosti. U tom zatvorenome krugu postoje još samo „kulturne potrebe“ za umjetnošću. Beskrajno umnožene potrebe za slikom koja tu stvarnost istodobno konstruira, podaruje joj značenje i čini je novim prividom (*Schein*) bez ljepote, nisu više nikakve „duhovne potrebe“. Posrijedi je nadomjestak drugoga ranga. Sada u središte dolazi proces totalne estetizacije svijeta. Iz njega se određuju granice umjetnosti, a ne više obratno. U programatskome članku „Digitalni privid“ („Digitaler Schein“) o tome je Vilém Flusser ostavio do danas vjerojatno najradikalnije izvedene postavke. Evo što o tome tvrdi:

Svi oblici umjetnosti digitalizacijom postaju egzaktna znanstvene discipline i ne mogu se više razlikovati od znanosti. Riječ 'privid' (*Schein*) ima isti korijen kao i riječ 'lijepo', a u budućnosti će postati presudna. Kad će se odustati od djetinje želje za 'objektivnom spoznajom', spoznaja će se ocjenjivati prema estetskim kriterijima. Ali to nije ništa nova: Kopernik je bolji od Ptolomeja, a Einstein je bolji od Newtona, jer nude elegantnije modele. Ono doista novo pritom je, međutim, to što ljepotu od sada moramo shvaćati kao jedini prihvatljivi kriterij istinitosti: 'Umjetnost je bolja od istine.' U tzv. kompjutorskoj umjetnosti to je sad već razvidno: Što je digitalni privid ljepši, to su projicirani alternativni svjetovi stvarniji i istinitiji. Čovjek kao projekt, taj formalno misleći sistemski analitičar i sintetičar jest umjetnik.⁴⁸

Slika bez umjetnosti? Je li takva slika još uopće moguća? Budimo posve jasni. Pojam slike i njezino podrijetlo u indoeuropskim jezicima odnosi se upravo na pojam „oponašanja“ izvornika (*mimesis*). Stoga se riječ koja zamenjuje pojam slike od grčkoga *eikon*, do rimskoga *icon*, njemačkoga *Bild*, engleskoga

⁴⁸ Vilém Flusser, „Digitalni privid“, *Europski glasnik*, br. 17/2012., str. 490. S njemačkoga preveo Boris Perić

picture i *image* itd. odnosi na materijalnost podloge (supstancije slikotvornosti) i na duhovni smisao oslikavanja stvarnosti. S digitalnom slikom kao tehnički konstruiranom stvarnošću slika više „nije“ u stvarnosti negdje u izvanjskome svijetu predmeta ili objekata. Ona je uronjena u virtualno okružje i po prvi puta u čitavoj povijesti (umjetnosti) više se zapravo uopće ne bi trebala nazivati slikom kao što se ono što Flusser naziva „umjetnošću“ više ne bi trebalo nazivati tim „svetim“ nazivom „duhovne potrebe“ za nečim što nadilazi osjetilnost same umjetnosti i njezinu idejnu pojavu u stvarnosti. Jezik se tehnicira kao što se tehnička ili digitalna slika jezično „pragmatizira“. Time postaje krajnje umjetnom tvorevinom simulacije ili privida stvarnosti. Čini se da na pitanje o budućnosti umjetnosti od Hegela i Heideggera do medijskoga razdoblja naše sadašnjosti više nije moguće odgovoriti ni „afirmativno“ niti, pak, negativno, pa se estetike na tom tragu društvenih utopija ili distopija ponikle iz Frankfurtske kritičke teorije (Marcuse vs. Adorno) ne mogu razračunati s onime što je Flusseru tako jednostavno priznati: da, naime, znanost u svojem tehno-estetskome načinu konstrukcije privida (*Schein*) stvarnosti jest vladajuća paradigma umjetnosti i da je to zapravo nužan rezultat čitave povijesti (metafizike) kao takve. Što god pokušali izigrati u ovome slučaju vraća nam se poput bumeranga. Zato je povratak „ljepoti“ i „uzvišenosti“ kardinalni promašaj kako umjetnosti u svim svojim formama kazivanja, vizualnim i jezičnim, tako još više i estetike koja od početka avangardnih pokreta nema svoj razlog opstojnosti u onome što je bilo samorazumljivo Kantu i njemačkome idealizmu. Zato je isto tako korak u budućnost kao aktualizaciju prošlosti u smislu retrofuturizma u svim mogućim projektima umjetnosti, arhitekture i dizajna tijela (mode) tek jedino „nužan“ čin eksperimentiranja sa životom kao događajem estetizacije. Paradoks je da to nije izabrano u doba tzv. tiranije slobodnoga izbora. Kao što slika u digitalno doba više nema svoj pojam „umjetnosti“, tako je istodobno ostala i bez vlastita svijeta. Sudbina umjetnosti i njezine slike u doba tehnosfere jest napredak u vizualizaciji ništavila. Ono što je paradigmatska slika 20. stoljeća, Maljevičevo nepredmetno djelo *Crni kvadrat na bijeloj podlozi*, na tako apsolutan način označila prostorom i vremenom s onu stranu umjetnosti uopće postaje „sudbinom“ preostale slobode ljudske imaginacije.

Otpočnimo analizu dva načina kojima se pojam slike u suvremenoj umjetnosti razotkriva u svojoj transparentiji. Prvi je onaj koji se zbio već na početku 20. stoljeća, a došao je potaknut pragmatizmom u filozofijskome promišljanju svijeta. Radi se, dakako, o slici kao sustavu znakova ili o komunikacijskome mediju.⁴⁹ Drugi je onaj koji dolazi iz tzv. ontologije postajanja ili bitka kao

⁴⁹ Klaus-Sachs Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeiner Bildwissenschaft*, Herbert von Halem, Köln, 2006.

bivanja (*Werden, devenir*) s podrijetlom u rastemeljenju metafizike nakon Hegela osobito u djelima Nietzschea i Kierkegaarda, a vrhunac je doživio promišljanjem Gillesa Deleuzea i njegovim razumijevanjem slike kao pokreta i vremena transformacije stanja u materijalnome i značenjskome horizontu njezina pojavljivanja. Taj se model ili paradigma slike može nazvati u skladu s vodećim pojmom digitalnoga doba informacijskom paradigmatom. Susrećemo se s dva u biti temeljna pojma svekolikoga globalnoga poretka ekonomije, politike i kulture. To su *informacija* i *komunikacija*. Prvo je uvjet mogućnosti vizualne komunikacije, a zamjenjuje pojam biti bitka, pa se uvjetno govoreći može kazati da je posrijedi „vizualna ontologija događaja“ iako je to strogo govoreći *contradictio in adjecto*. Drugo je način prenošenja i poredak značenja same slike. Danas se u teoriji znanosti o slici, osobito zaslugom teorijskih priloga Flussera i Kittlera, običava rabiti izraz „kulturnih tehnika“ što podrazumijeva odnos između diskursa i dijaloga u načinu komunikacije neke zajednice sa slikom i njezinim sklopom značenja.⁵⁰ Ako slika poprima svojstva događaja, tada ona više nije svedena na fiksni pojam bitka kao djela. O tome je još u promišljanju umjetnosti u 20. stoljeću najvjerodostojnije govorio Heidegger. U spisu *Izvor umjetničkoga djela (Der Ursprung des Kunstwerkes)* iz 1936. godine došao je do postavke kako je umjetnost *postavljanje-istine-u-djelo (Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit)*.⁵¹

Ako se, dakle, slikom razumije unutarnja bit umjetnosti kao djela, onda je već time potkopana svaka buduća ontologija upravo stoga što Heidegger pojam djela ne misli izvan povijesnosti bitka kao događaja. S prvim ulaskom u prostor promišljanja umjetnosti sredinom 1930-ih godina otvorena je mogućnost da se djelo ne razumije iz njegove „utemeljenosti“ u bitak kao postojanost i trajnost, nego da se bitak razumije iz njegove otvorenosti kao istina (*A-letheia*) u lutanju svjetova. Drugim riječima, Heidegger je otvorio dvije mogućnosti mišljenju (o) umjetnosti. A one do danas još nisu posve izblijedile, nego se, štoviše, tek jasnije vide bitni putevi očuvanja dostojanstva mišljenja izvan zlo-kobne redukcije umjetnosti na tehniku. Prva je da se mišljenje oslobodi računanja (*Rechnen*) kao vladajućeg modela određenja što bitak uopće jest te iz toga kako se nužno određuju bića i bit čovjeka. Mišljenje otvorenosti bitka kao *postavljanja-istine-u-djelo* značilo je otvorenost razumijevanja umjetničkoga djela iz budućnosti, a ne iz aktualnosti prolazne sadašnjosti. Druga je mogućnost ona koja se pokazuje zapravo opasnošću da se cjelokupni bitak svede na tehnički sklop. Tako se umjetnost kao djelo izvodi onda iz logike tog sklopa, pa

⁵⁰ Vidi o tome: Žarko Paić, *Vizualne komunikacije: uvod*, str. 155-163.

⁵¹ Martin Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerkes“, u: *Holzwege*, V.Klostermann, Frankfurt/M., 2003., str. 25. 8. nepromijenjeno izd.

je posve razumljivo da ontologija djela mora završiti kao semiotika informacijskoga doba u kojem se ono što označava neko (umjetničko) djelo jedino može shvatiti iz dekodiranoga prostora poruke koje ono upućuje zajednici korisnika. Ta druga mogućnost već je uvijek postalom nužnošću zapadnjačke metafizike, a razvija se u linearnome slijedu od početka novoga vijeka i Descartesova subjekta kao temelja spoznaje istine. Iz ovoga je razvidno da se slikom u tradiciji zapadnjačke metafizike sve do danas shvaća odnos između bitka kao informacije o nečemu što već postoji u svijetu i događaja onoga što se ne može svesti na poznato okružje u kojem se već uvijek nalaze bića u svijetu. Ono drugo jest slika kao događaj koja mijenja značenje odnosa u postojećem svijetu.

Događajem se mijenja način zamjedbe djela umjetnosti, a posredno i način razumijevanja njezina značenja. Komunikacija koja se razvija u odnosu između slike i njezinih „korisnika“ ili zajednice tumača, gledatelja, publike u najširem smislu riječi jest otvoreni događaj stalne reinterpretacije utoliko više što djela suvremene umjetnosti nikad nisu određena i dovršena u svojoj cjelovitosti. Na taj je način u osebujnoj svezi Heideggera i komunikacijske teorije izvedene iz semiotike Umberto Eco dospio do postavke o „otvorenome djelu“ uzimajući za paradigmu suvremene umjetnosti poeziju Stephana Mallarméa, prozu Jamesa Joycea i aleatoričke glazbene kompozicije neoavagarde Johna Cagea.⁵² Ecova se semiotika može razumjeti složenom teorijom komunikacije ili kao teorija kulture. Sastoji se od jezično-govornih kompetencija subjekata/aktera diskursa i dijaloga u umreženim svjetovima teksta. Semiotika je teorija tumačenja, koja ne propituje što znak označava za neki objekt razmatranja. Naprotiv, njezino je temeljno pitanje kako valja protumačiti znakove u umjetnosti, književnosti, medicini, dizajnu, kulturi općenito. Svaka je komunikacija pitanje tumačenja.⁵³ U drugom, pragmatičko-interpretativnome duhu, Ecova je kritika i proširenje pojma Derridine dekonstrukcije u sljedećem. Ako Derrida tvrdi da je sve samo pitanje dekonstrukcije teksta činom razluke (*différance*) u produkciji i reprodukciji tekstova razlike, tada je Ecova postavka da je sve samo pitanje tumačenja teksta. U oba slučaja radi se o različitim pristupima i različitim uvidima u bit znaka uopće. Dok je za Derridu na tragovima de

⁵² Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge University Press, Cambridge-Massachusetts, 1989., *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1976., *Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts*, Cambridge University Press, Cambridge-Massachusetts, 1990. U ovome kratkome tumačenju Ecovih postavki o „otvorenome djelu“ s obzirom na komunikacijski pojam slike uključio sam prerađeni i dopunjeni odlomak iz studije „Ikonomi tijela: Kraj simboličke tvorbe mode“, u: Žarko Paić, *Posthumano stanje: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, Litteris, Zagreb, 2011., str. 391-403.

⁵³ Helge Schalk, *Umberto Eco und das Problem der Interpretation: Ästhetik, Semiotik, Textpragmatik*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999.

Saussurea, Barthesa i Lacana označitelj odlučan za proces označavanja znaka u tekstu, Ecova je semiotika kulture kao komunikacije estetika recepcije, točnije estetika u pragmatičkome obzorju istraživanja druge prirode znaka. Svaki se znak iščitava simboličkim kôdom tumačenja kulture. U njoj ima svoje mjesto (prostor) i moć označitelja (vrijeme). Označeno je uvijek s pomoću tumačenja kodirana komunikacija. Upravo stoga se koncept otvorenoga djela može razumjeti iz obzorja subjekata/aktera tumačenja.

Korisnici ili promatrači umjetničkoga djela (čitatelji, slušatelji, gledatelji) tvore zajednicu subjekata/aktera tumačenja. Oni su krug koji umjetničko djelo otvara u svim njegovim mogućnostima. Eco umjetničko djelo razmatra u sinkronijskome i dijakronijskome motrištu. Prvo se odnosi na klasična, a drugo na moderna umjetnička djela. U prvom je slučaju riječ o zatvorenome, a u drugome o otvorenome umjetničkome djelu. Otvoreno je ono djelo koje je bitno nedovršeno u svojoj procesualnosti te je stoga neprestano izazovom za tumačenje. Problem odredbe kriterija prisilio je Eco da u svojoj trećoj fazi, u kojoj tumačenje izvodi iz imanentne logike teksta/djela, zaoštri pitanje kvalitete umjetničkoga djela otvorenoga za mogućnosti različitih tumačenja. Primjeri koje uzima iz svijeta moderne umjetnosti su paradigmatiski. U književnosti je riječ o Mallarméovoj ideji Knjige kao metafizičkoga pisma savršene strukture nedovršenosti svijeta uopće i o Joyceovu romanu *Finneganovo bdjenje* (*Finnegans Wake*) kao najradikalnijem slučaju vizije sna u otvorenosti tumačenja jezika, koji sam stvara i razara svjetove. Otvorenost umjetničkoga djela proizlazi iz njegova pokreta, koji nastaje u reflektiranome procesu produkcije. Sam Eco u *Otvorenom djelu* (*Opera aperta*) ukazuje na problem tumačenja modernih umjetničkih djela. Naspram zatvorenosti klasike u transcendentálnome označitelju, koji jamči sigurnost da umjetnost prikazuje ideje ljepote i uzvišenosti iz božanske samoreprodukcije svijeta, ovdje se susrećemo s nužnošću višeznačnosti i s mogućnošću mnoštva tumačenja. Pritom otvorenost ne znači beskonačnost komunikacije, nego beskonačnu mogućnost forme i slobode prihvaćanja umjetničkoga djela. Joyceovo *Finneganovo bdjenje* je otvoreno djelo stoga što je istodobno konačno i beskonačno u svojem značenju. Obje strane nalaze se u odnosu s djelom kao tekstom, koji sebe samoga proizvodi tako što umjetnik (pisac) jezik ne koristi ni u alegorijske ni u metaforičke svrhe ukazivanja na nešto izvan samoga jezika teksta. Jezik se, naprotiv, autopoietički odnosi na snove i vizije nesvjesnoga u svojoj kaotičnoj prirodi opće komunikacije znakova. Svako je otvoreno umjetničko djelo u pokretu. Knjigu Eco određuje mobilnim aparatom. Ona u sebi posjeduje polimorfnost neodređenih odnosa. Tumačenje otvorenoga djela pretpostavlja rasklapanje i sklapanje, ispreplitanje i razotkrivanje ovog beskrajnoga višeobličja neodređenosti samoga djela.

Što je za Eco umjetničko djelo? Semiotička definicija jest da je to djelo koje se razumije višeznačnom porukom, a sastoji se od mnogo označitelja sadržanih u jednome jedinome nositelju značenja. Otvoreno djelo, dakle, neizbježno u sebi razotkriva višeznačnost. Poznato je da je koncept polisemije u Barthesa i Derride ključan za tumačenje teksta. Ali u Ecovoj se teoriji tumačenja prepoznaju dva stupnja otvorenosti:

1. ograničena otvorenost kojoj promatrač ili korisnik (gledatelj, slušatelj, čitatelj) daje smisao i
2. slobodni prostor tumačenja, koji se jedino ograničava strukturom samoga djela u pokretности njegove forme i neodređenosti konačnoga smisla.

U konceptu otvorenoga djela ključna je pritom *epistemologijska metafora*, koja podaruje mogućnost međusobnoga komuniciranja subjekata/aktera umjetničkoga djela. U Ecovu djelu *Kant i čudnovati kljunaš* iz obzorja tumačenja djela samoga 1990-ih tu će metaforu zamijeniti pojam *kognitivnoga tipa*.⁵⁴ Ovdje je od presudne važnosti korak spram vizualne semiotike. Umjetničko se djelo u moderno doba – a koje Eco prepoznaje u ranome modernizmu u djelima Mallarméa, Joycea i Kafke te neoavangardnih tendencija u glazbi Stockhausena i Cagea – pojavljuje kao cjeloviti događaj sinestezije. Nositelj slikovne informacije postaje struktura same slike, koja u sebi sjedinjuje jezik i pismo (tekst). Pojam strukture odnosi se na sustav odnosa u slici. Kao što je za Ecoa slikarstvo enformela početak interaktivnosti u slikovnoj umjetnosti neoavangarde, tako se u svim drugim sferama umjetnosti pokazuje kodiranost struktura otvorene komunikacije kao ključ za tumačenje umjetničkoga djela. Otvorenost postaje bitan pojam u fenomenologijskome tumačenju tijela. No, pravo je podrijetlo „uporabne vrijednosti“ ovog koncepta suvremenosti u svim svojim verzijama – od filozofije i humanističkih znanosti do vizualnih umjetnosti, komunikacije, književnosti, mode – u Heideggerovu mišljenju događaja (*Ereignis*). U predavanju „Kraj filozofije i zadaća mišljenja“ („Das Ende der Philosophie und der Aufgabe des Denkens“) iz 1964. godine na međunarodnoj filozofskoj konferenciji Živeći Kierkegaard (Kierkegaard vivant) Heidegger je iz otvorenosti događaja protumačio smisao bitka u vremenu.⁵⁵

Otvorenost nije tek pitanje obzorja, koji omogućuje prostornu orijentaciju u vremenu. Posrijedi je izvorna otvorenost događaja. U tom pojmu dolazi do sjedinjenja umjetnosti i života kao životnoga samopotvrđivanja

⁵⁴ Umberto Eco, *Kant and the platypus: Essays on Language and Cognition*, Vintage, London, 2000.

⁵⁵ Martin Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, M. Niemeyer, Tübingen, 1969.

i samoproizvođenja djela u vremenitosti samoga događaja. Stoga je svako umjetničko djelo otvorenost događaja transgresije tijela u prostoru i vremenu njegova koncepta i izvedbe. Na taj se način Ecov pojam otvorenoga djela može dovesti u svezu s otvorenim tijelom kao horizontom upisivanja znakova bez transcendentalnoga označitelja. To je tijelo otvoreno za sva moguća tumačenja inskripcije. One dolaze iz interaktivnosti autora i publike kao subjekata/aktera komunikacijskoga procesa. Ako se umjetničko djelo dovršava tek svojim tumačenjem, tada je sudbina suvremene umjetnosti u tome da je riječ o nedovršenome događanju tumačenja samoga događaja, koji preostaje tragom prisutnjem u slici kao vizualnome objektu. Zahvaljujući interaktivnoj prirodi novih medija suvremenu umjetnost određuju ikonogrami tijela, a ne lingvistički kôd teksta. Vizualni kod komunikacije suvremene umjetnosti u skladu s Ecovom pragmatičkom teorijom tumačenja teksta može se raščlaniti na:

1. kôdove percepcije (boja, intenzitet, frekvencija, primarnost, recencija);
2. kôdove prepoznavanja (kulturne i osobne sheme i stereotipe);
3. kôdove transmisije (priroda medija: ton, ukus, stil, nesvjesni kôdovi);
4. tonalne kôdove (konvencionalne „sjene“ u različitim licima-tipovima);
5. ikoničke kôdove (figure; znakove koji su (a) konvencionalizirani i (b) apstraktni modeli; slike – slikarstvo, fotografije, ikone);
6. ikonografske kôdove (metonimijske, označitelj postaje označeno, „simbolizam“);
7. kôdove ukusa i osjetljivosti;
8. retoričke kôdove (konvencije i vrijednosti znaka u govoru);
9. stilističke kôdove (žanr, estetika, vrijednosti produkcije) i
10. kôdovi nesvjesnoga (uporaba psiholoških konvencija da bi se stimulirao podražaj i odgovor na podražaj).⁵⁶

Ono što je ovdje jedino bitno jest ostvarena mogućnost tjelesne samoprisutnosti i prisutnosti na daljinu kao transgresije događaja samoga. Djelo se preobražava u događaj, a događaj se otjelovljuje u djelu. Eco je ovu suvremenu situaciju otvorenosti tumačenja analogijski vratio u drugo stoljeće nakon Krista. U neoplatoničkome svijetu vladala je logika proturječja. Umjesto temeljnoga načela logike koja pretpostavlja načelo identiteta ($A=A$), načela proturječnosti i isključenja srednjega člana (*tertium non datur*) na djelu je logika *i-i* odnosno istodobne istinitosti i laži nekog stava (*tertium datur*). Na taj se način umjesto racionalnosti i načela identiteta istine u vremenu uspostavlja iracionalnost i

⁵⁶ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1976.

ireverzibilnost vremena kao misterija.⁵⁷ Bog Hermes simbolički je predstavnik ideje preobrazbi svijeta. Budući da se preobrazbe zbivaju u procesu umjetničkoga preoblikovanja tvari i forme, razvidno je da se susrećemo po prvi put u povijesti s nečim krajnje zagonetnim, paradoksalnim i naizgled nemogućim. Umjesto kauzalno-teleologijskoga modela povijesti, sada se dokidaju prostorno-vremenske granice, a posljedica prethodi uzroku, točnije, više posljedica određuje postojanje više uzroka. Trijumfalna pobjeda hermetizma pokazuje se, prema Ecu, u ideji općeg obrazovanja kao interdisciplinarne *enkyklos paideiae*. Jezik se oslobađa logičke cjelovitosti, riječi postaju aluzije, a cijeli se poredak temelji na sinkretizmu iracionalnoga događanja u kojem je moguće da bića budu prisutna na daljinu. Hermetički nauk zasniva se na postojanju mnoštva različitih religija i kultova. Ideja multikulturalne tolerancije svjetova temelj je ovog kasnoantičkoga vjerskoga pluralizma. Metafora aleksandrijske knjižnice označava otuda ontologijski pluralizam bitka kao univerzuma bića. Jedno se beskrajno umnožava u svojim kopijama. Svaka kopija ne samo da je jednaka izvorniku, nego je izvornija od ideje „izvornika“. Nema sumnje da je helenistički hermetizam gotovo istovjetan epistemologiji anarhističke postmoderne u iskazu Paula Feyerabenda *anything goes*.⁵⁸

Znanje o prirodi i čovjeku u hermetičko-gnostičkome konceptu, koji Eco podastire u širokim potezima suptilne analogije s našim vremenom suvremenosti, jest egzotično znanje. Odlikuje ga tajna i misterij. Riječi ne iskazuju logički cjeloviti smisao iskaza. One upućuju svagda na nešto drugo, a poruka je šifra transcendencije božanskoga. To duboko znanje polazi od postavke da se istina ne iskazuje, nego označava i znamenjuje u nečem što je iznad riječi, nepredstavljivo i neprikazivo. Kao što bogovi govore kroz hijerogliffe upućujući čovjeku tajne poruke, tako se jezik hermetičkoga nauka iskazuje kroz auru svetosti i žrtve posvećenih u bit tajne. Samo egzotični simboli razotkrivaju bit istine svijeta i kozmosa. Za njihovo je čitanje i odgonetanje potrebno ezoterično znanje dešifriranja tajnih znakova s pomoću sekte posrednika ili tumača. Istina je teksta, dakle, s onu stranu teksta i zahtijeva tumačenje. Otklonimo li neskrivenu ironiju Ecove semiotike tumačenja, koju provodi i u svojim romanima, gdje se aluzivna tehnika pokazuje onime što sam naziva *skandalom metafore*, tada je bjelodano da Eco u svojem tumačenju hermetizma i helenizma ne polazi od tzv. stvarnoga povijesnoga događaja sinkretičke, hibridne i eklektičke kulture dekadencije kasnoantičkoga svijeta. Radi se o suvremenoj tumačenju povijesti ideja u skladu s temeljnim idejama našega vremena.

⁵⁷ Umberto Eco, *Interpretation and, Overinterpretation: World, History, Texts*, Cambridge University Press, Cambridge-Massachusetts, London, 1990.

⁵⁸ Paul Feyerabend, *Against Method*, Verso, London-New York, 2002.

Svako je tumačenje djela otvoreno samo stoga što je riječ o nemogućnosti govora o iskonu bez ideje povijesti kao tumačenja iskonskoga uopće. U tom pogledu Eco je blizak Derridinoj dekonstrukciji povijesti. U svezi duhovnoga i zvjezdanoga svijeta jezik se hermetizma pokazuje kao namjesnik božanskoga jezika. Semiotika i semiologija života prirode i čovjeka postaje općom znanošću tumačenja prirode i čovjeka, a ne stvarnosti kao takve. Budući da je ljudski jezik višeznačan, opterećen kulturno kodiranim simbolima i metaforama, očito je da se univerzalnost istine ne može doseći, već se uvijek radi o beskonačnosti tumačenja istoga u razlikama. Svaki objekt ima svoju tajnu, a svaka se tajna razotkriva skrivanjem u drugoj tajni. Ideja o tome da se svaki medij odnosi na drugi medij, koja stoji u središtu teorija medija od McLuhana preko Flussera do Baudrillarda, dovodi do toga da se *corpus hermeticum* razvija u snu i vizijama nadolazećega kao opskurnoga i nedokučivoga. Iznimno je važno da se hermetički nauk odvija unutar svijeta kao pozornice. Svijet je jezični fenomen kazališta bez govora jer je komunikacija moguća samo s onu stranu jezika. To je, uostalom, bit semiologije Barthesa i njegove teorije kulture. Smisao onog što se pokazuje kroz lingvističku, ikoničku i simboličku poruku nalazi se s onu stranu jezika.

Već se samo tumačenje „otvorenoga djela“ pokazuje putem suvremene umjetnosti koja se sklanja unutar tehničkoga kôda vizualnoga jezika iz dva razloga: (1) da se oslobodi bilo kakve referencije na mitsko-religiozno iskustvo koje bi moglo poljuljati njezinu teško izborenu autonomiju (djela) i suverenost (događaja); (2) da se utemelji u nečemu nematerijalnome kao svojem simboličkome načinu konstrukcije subjekata/aktera ne više „novoga društva“ kao što je to bila ideja ruske avangarde, nego jedne otvorene kulture koja nema ništa postojano niti fiksno za svoj predmet. Kolektivna individualnost promatrača ili zajednice čitatelja, slušatelja i gledatelja sada odlučuje o tome kako se umjetničko djelo uopće diseminira, s kojim krajnjim dosezima i povratnom spregom (*feedback*) kao kibernetičkim modelom odnosa između označitelja, znaka i označenoga. Pobuna onoga „pasivnoga“ subjekta umjetničkoga djela u estetskome procesu dovela je do današnje hipertrofije interaktivnosti promatrača (*spectator*).⁵⁹ Ecova je semiotika otvorenoga djela otuda bio prvi ozbiljni pokušaj da se suvremena umjetnost više ne naslanja ni na kakvu paradigmu romantike te da sliku shvati iz imanencije života same umjetnosti, a ne umjetnosti kao transcendencije života. Uvjeti su za to bilo stvoreni, kako smo naznačili, pojavom lingvističkoga obrata (*linguistic turn*) u filozofiji američkoga pragmatizma sa stvaranjem semiotike Charlesa Sandersa Peircea i Charlesa

⁵⁹ Vidi o tome: Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, Verso, London-New York, 2011.

Williamu Morrisu i jezično-analitičkoj usmjerenosti spram onoga označenoga ili poruke, odnosno uporabnosti jezika u materijalnome značenju djela kao performativa.⁶⁰

Slika kao sustav znakova ne može biti ništa postojano. Nedostaje joj za to upućenost na zajednički bitak estetskoga čina umjetnosti, pa se mora kao i sama umjetnost shvatiti ne više iz otvorenosti djela kao otvorenosti smisla u mnoštvu tumačenja, nego iz nedovršenosti svoje uporabne strukture. Znakovi su svagda privremeni i nestalni kao što je to i sam kontekst u kojima se izlažu tumačenju. Ukoliko metodički otklonimo izraz kontekst za prostor-vrijeme u kojem se slika pojavljuje u zajednici kao povijesno nastala tvorevina kulture, vidjet ćemo da je ostao brisani prostor za mogućnost simboličke komunikacije bez diktata jezika kao teksta. Kontekst je uvijek već određen strukturom kulturnoga pamćenja kao povijesno okružje, nešto „objektivno“ poput institucije privatnoga vlasništva, države i prava u kapitalizmu, primjerice. Bez pisanoga traga ili dokumentacije o odnosu između vlasnika i posjedovanja društveni odnosi u složenim zajednicama bili bi izloženi kaosu i onome što je Hobbes odredio paklom „prirodnoga stanja“. Utoliko se nasuprot vladavini teksta u zapadnjačkoj civilizaciji slika svagda određivala simboličkim prijenosom jezika u drugu strukturu njegova djelovanja. Metafizički govoreći lakanovskom psihoanalizom, jezik je bio Otac/Zakon povijesti, a slika nesvjesno djelovanje ili artikuliranje jezika kao svemoćnoga kôda ljudske komunikacije. Piktoralnost svijeta uvijek se mora shvatiti kao komunikacijski „kontekst“ sjećanja na prasluku u smislu arhetipa jedne zaokružene civilizacije. Kada nastupi djelovanje slikovnoga pisma u drevnome Egiptu, ono je hibridna sveza jezika i slike pod utjecajem mitsko-religiozne „slike svijeta“. To je okružje u kojem se pojavljuje umjetnost. Ona nikad ne može biti izvan tog okružja. Sjećanje kao slikovna reprezentacija događaja traumatske povijesti kao što je umjetnička preradba mitova u Sofoklovim tragedijama određuje grčku kulturu (*paideiu*) unutar njezinih granica pamćenja koje joj zadaje jezik. No, grubo odvajanje slike od jezika u korist govorne komunikacije nipošto nije primjereno stanju stvari o kojem ovdje raspravljamo. Semiotičko je shvaćanje slike kao komunikacije uvijek samo i jedino „pragmatično“. Ono dolazi iz uvida da je jezik postao sredstvom slikovnoga događaja i time je izgubio ontologijski primat.⁶¹

⁶⁰ Vidi o tome: Uwe Wirth (ur.), *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002.

⁶¹ Vidi o tome: Charles W. Morris, „Ästhetik und Zeichentheorie“, u: Dieter Henrich und Wolfgang Iser (ur.), *Theorien der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1992., str. 356-357. Proces označavanja ili semiozu Morris označava situacijom u kojoj dolazi do posredovanja onoga trećega što nije neposredno djelotvorno u kauzalnome smislu. U tom procesu označavanja nečega kao nečega (bitka?) znakovi operiraju kao označitelji; djelovanje se neposredno tumači s

Kada se to uistinu događa? Odgovor možemo pronaći kod Heideggera. Onog trenutka kada zavlada tehnička interpretacija pojma istine u srednjovjekovnoj teologiji, da, naime, istina označava podudarnosti uma i stvarnosti, a nije iskonska otvorenost bitka (*aletheia*), na djelu je mogućnost relativizma istine u paradoksalnome vidu njezina znanstvenoga „objektivizma“. Svaki novi tehnički pronalazak mijenja ne samo stvarnost, nego i granice spoznaje. Pomiče ih unaprijed. Einsteinova je teorija relativnosti bila uvjetom mogućnosti nastanka atomske bombe, dok je to bilo posve neizvedivo na osnovama Newtonove fizike mehaničkoga gibanja. To je zorni dokaz da istina ne može biti samo i jedino sukladnost uma i stvari, nego put otvorenosti bitka kao događaja koji pomiče granice tako da ih uspostavlja iznova u novome kognitivnome okruženju jezika. Tehnički karakter spoznaje proizlazi iz načina mišljenja i njegove uvjetovanosti tradicijom kao sustavom znakova ili „kulturnom tehnikom“. Ako je nešto u biti jezika vezano uz uporabnost jezika kao alata, tada se unaprijed ono označeno u jeziku nalazi onkraj njegovih granica. Metajezik neke određene skupine govornika, primjerice filozofa koji raspravlja o slici, razumljiv je u samo toj zajednici govornika, kao što metajezik fizike kvantnih čestica ostaje unutar granica poznavatelja teorija Nielsa Bohra i njegovih nastavljača. Što to znači? Upravo to: da jezik „znači“ zato jer se odnosi na nešto izvan jezika što mu u povratnome odgovoru podaruje to i takvo značenje unutar nekoga konteksta. No, slika uistinu ništa ne može „značiti“ ako se ne oslobodi Oca/Zakona koji je sputava i čini onijemjelom, kako to lijepo objašnjava Hans-Georg Gadamer u ogledu „O zamuknuću slike“:

Za likovno stvaranje današnjice sigurno je jedno, da je odnos prirode i umjetnosti u njemu postao problematičan. Umjetnost iznevjerava naivno očekivanje slike. Ne može se reći što je sadržaj

pomoću interpretanta i od interpreta, a ono što posredno nastaje u tom procesu kao zgotovljena „stvar“ označavanje imenuje se designatom. Svaki je znak, dakle, designiran ili označen, ali se neposredno ne rabi. Postoje semantička i sintaktička dimenzije procesa označavanja, te ono što je izravno vezano uz designat – pragmatička dimenzija. Otuda opća znanost o znakovima i u tom sklopu slike ima tri svoja sastavna dijela: semantiku, sintaksu i pragmatiku. Naposljetku, znak se uvijek odnosi na drugi znak, čak i kad u materijalnome pogledu i u vizualnome izgledu znak jest istovjetan, kao što je to primjerice, simbol križa u kršćanskoj vjeri i neogotičkoga križa kao znaka jedne dekadentne subkulturne skupine. Morris razlikuje estetske znakove unutar kojih luči između ikoničkih i neikoničkih znakova, a glavna je značajka estetskoga značenja umjetničkoga djela da je u sebi imanentno, što znači da ima vrijednost u sebi samome. Estetika kao pragmatika značenja slike postaje disciplinom primjerenom informacijskome dobu u situaciji kada postoje različite kulture teksta unutar jedne zajednice, pa ih se mora razumjeti ponajprije pragmatično da bi između njih moglo postojati međusobno povjerenje. Što je za teoriju komunikacijskoga djelovanja u političkome smislu danas glavni problem jest upravo to – pragmatičko određenje značenja konsenzusa u kulturno pluralnim društvima.

slike, i svi mi poznajemo umjetnikovu nepravilnost, kada svoju sliku treba krstiti riječima, a na kraju traži utočište u najapstraktnijim znakovima, u brojevima. Stari klasični odnos umjetnosti i prirode, odnos mimeze, tako više ne postoji.⁶²

Slika ne znači ništa. Ona zrači nešto drugo, ono neizrecivo i neiskazivo što se ipak može i mora izreći i iskazati. Semiotičke teorije slike nužno su, dakle, usmjerene za zatvoreni krug značenja jezika čak i kada po analogiji sve što se zbiva s jezikom i njegovom gramatikom, sintaksom i semantikom prebacuju na područje slikovnog. Ono što, međutim, unutar tog zatvorenoga kruga s pojavom digitalnoga doba informacijske kulture dolazi u središte jest prelazak jezika u alat za druge svrhe. Pragmatika znanja kao *know-how* postaje glavni kriterij odlučivanja ne više što „jest“ jezik i koji su mu dosezi u komunikacijskome procesu, nego kako se taj i takav jezik „događa“ u zbiljskoj govornoj situaciji. Pragmatika znanja jest uvjet mogućnosti tehničke operabilnosti jezika kao „stvari“. To je bilo nemoguće za filozofijske analize klasične umjetnosti. Za uvid u apsolut kao duh iz kojeg se slika kao simbolički jezik „visoke kulture“ uzdiže do pojma, kao što je to Hegel vidio na kraju svojega sustava estetskoga promišljanja svijeta i došao do postavke da s romantičnom umjetnošću genija nestaje „duhovna potreba“ za umjetnošću uopće koja je za nas postala „prošlost“, ovo pripada nekom drugome svijetu. Jezik se u svojem kognitivno-vizualnome ozbiljenju u digitalno doba dovodi do krajnjega korisnika kao informacija bez ikakva značenja. Ništa u njemu nije kodirano osim slike koja umjesto referencije na pravu stvarnost ima u sebi piksele kao izračunatu sliku koja se konstruira umjetno. A to znači da se tehnički određeni svijet stvari dekodira kao pragmatična struktura jezične poruke bez univerzalnoga važenja. Nije li ovdje posrijedi jedan paradoks slike u tehničkome dobu? Da bi, naime, jezik mogao omogućiti komunikaciju u pragmatičnome vidu tog pojma, točno onako kako je Kant shvatio značenje antropologije kao nove znanosti o „duši“, potrebno je da se univerzalizira u svojem značenju medija razumijevanja biti svijeta uopće. Ono što je jedino univerzalno priznato kao uvjet mogućnosti digitalne ili vizualne komunikacije jest jedino i samo nešto uistinu fantomski, transcendentarno, s onu stranu jezika i slike uopće. A to je da komunikacija tehničkim putem medijalne neposrednosti (poput današnjega „skypea“ ili video-zida) počiva na onome što je bila vizija srednjovjekovnih njemačkih i španjolskih mistika (tajnoga govora i slike) – u neposrednome gledanju u Drugoga kao u sebe samoga. Iza pragmatike jezika skriva se slika

⁶² Hans-Georg Gadamer, „O zamuknuću slike“, u: *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 261. Vidi i njemački izvor: str. 315.

nerazlikovne zone bitka i događaja kao *posthumanoga stanja*. Slika ne znači više ništa. Ona pokazuje i iskazuje ono što se događa kada se nešto stvarno događa i stoga uronjenost u virtualnu stvarnost nužno pretpostavlja privid tzv. realnoga vremena. Paradoks je tehničke komunikacije u tome što je slika o bitku ili postojećoj stvarnosti uistinu sukladna s tom stvarnošću, iako digitalna slika ne označava ono što „jest“, već ono što se „događa“ u neprestanim stanjima transformacije bitka.

U čemu je onda paradoks i njegovo razrješenje? Ni u čemu drugome negoli u tome što slika ne označava „nešto“ realno. Ona je epistemički način konstrukcije svijeta samoga u njegovoj virtualnoj aktualizaciji. Ili iskazano drukčije, slika spoznajno proizvodi novu stvarnost. Umjesto uma (*logosa*) ili jezika kao medija označavanja slika materijalizira informaciju u binarnome kôdu. Njezina je semiotička „funkcija“ da bude pragmatičnom upravo stoga što je u analogiji s ljudskim tijelom kao cjelinom uma i osjeća ja proizvodna i ujedno eksplikativno izvedbena. Performativni karakter tehničkoga jezika jest njegova slikovnost bez referencije na nešto „zbijsko“ u-svijetu. To je razlogom zašto slika postaje tijelom, a ne jezik kao utjelovljenje kako je to od iskona bilo teologijski izvedeno kao jedino opravdani postupak upisivanja duha u meso (inkarnacija). Ivanovo Evanđelje o tome povijesno svjedoči: „I riječ tijelom postade i nastani se među nama“ (*Evanđelje*, Ivan, 1, 1-5. 9-14). Unutar opće semiotike, neovisno kako se ona određivala i s kojim kategorijalnim primatom, označiteljskim kao u Barthesa ili označenim kao u Eca, smješta se estetika kao teorija umjetnosti. Njezin je glavni predmet postao estetski proces označavanja. Budući da se u tom procesu uvijek radi o nečemu što mora postojati kao predmet u svojem stabilnome poretku značenja, posve je izvjesno da je glavni problem jezika bio u tome, kako je to vidio Roland Barthes, u svojim *Osnovama semiotologije* (*Éléments de sémiologie*), što se na njega primjenjuje načelo ovjekovječenja i univerzalnosti iako je labilne prirode kao i znak koji ga određuje. Znak koji uređuje sve odnose unutar zatvorenoga sustava komunikacije jest *kultura*. Ona se ne može drukčije definirati negoli semiotičko-kibernetički kao sustav (znakova) i okoline (predmeta). I doista, želimo li razumjeti status umjetničkoga djela u doba njegove nematerijalnosti i odsutnosti govora, u doba koje Gadamer naziva „zamuknućem slike“ („Verstummen des Bildes“), ne preostaje nam drugo negoli posegnuti za svezom znaka i tehničkoga koda kulture kao informacije. Sjetimo se da je Adorno za svoju *Estetsku teoriju* imao paradigmu dramskoga kazališta u djelu anti-kazališta Samuela Becketta. To je još uvijek ipak bilo neko postojeće kazalište i neki postojeći jezik u dijalektičkoj negaciji smisla. No, Eco je za estetiku „otvorenoga djela“ uzeo umjetnike radikalnoga „zamuknuća“ onoga estetskoga uopće, a to znači i smisla umjetnosti

kao odnosa djela i njegova značenja u zajednici kao kulturi. Mallarmé, Joyce, Stockhausen i Cage, doduše, pripadaju paradigmi jezika u stanju njegova „zamuknuća“ i prelaska granica smisaone operacije bitka kao događaja. Poezija/proza i glazba sabiru se u slikovnome jeziku nematerijalnosti, u nečemu što umjetnosti omogućuje „drugi život“ na temelju otvorenosti procesa označavanja. Taj se proces, međutim, ne može razumjeti ni „izvana“ niti „iznutra“ jer mu nedostaje ono što je Heidegger uvidio kad je još 1936. godine otpočevši s promišljanjem biti umjetnosti uveo cijeli niz drukčije izabраниh pojmova/riječi među kojima su događaj (*Ereignis*) i otvorenost ili razotkrivenost (*Offenheit, Entdeckung, Lichtung*) bitka samoga uvjet mogućnosti onoga „novoga“ u iskonskome smislu.

Ovaj „materijalizam“ u suvremenome načinu mišljenju s kojim se strukturalizam uspostavio vodećim putem razotkrivanja onoga što znači jezik kao komunikacija u svijetu promjena i transformacija bitka u sebi je proturječan. Razlog leži u tome što je pojam strukture izveden iz novovjekovne ideje subjekta. Budući da subjekt konstruira prirodu kao objekt, jasno je da jezik kao sustav znakova konstruira svoju okolinu kao označiteljska praksa subjekta/gospodara nad okolinom. Razlika između jezika kao sustava (*langue*) i govora kao komunikacijske prakse (*parole*) samo u drugome obliku kazivanja pokazuje primat znakovnoga pisma nad kontingencijom života koji se ne želi pokoriti vladavini ovoga načina kulturne kodifikacije.⁶³ Kada sve to primijenimo na estetski način mišljenja slike u suvremenoj umjetnosti, a što je bio i glavni problem Bartheseova i Ecova mišljenja uopće, možemo dobiti samo ono isto što vrijedi za granice semiotike u njezinome pokušaju da postane nadomjeskom ne samo filozofije jezika u doba „lingvističkoga obrata“ (*linguistic turn*) nego i nadomjeskom sociologije kao društvene znanosti koja razmatra kulturu polazeći od neke nadstrukture uopće, od nekog nadodređujućega načela s kojim se stvarnost ne objašnjava složenim pojmom homeostaze ili postajanja. Umjesto toga kultura kao sustav znakova postaje estetski proces označavanja društvenih odnosa. A unutar ovoga sklopa slika zamjenjuje jezik. Tako ulazimo u ono što je Michel Foucault nazvao dobom promjene paradigme: od kulture teksta do kulture slike. Usput kazano, u Morrisovome raščlanjenju temeljnih pojmova semiotike vidljivo je bilo da se estetika više ne odnosi na sustav umjetnosti kao sustav jezičnoga kôda koji postoji u društvenome poretку u povijesnome kontinuitetu-diskontinuitetu epoha. Umjesto toga, sama umjetnost u jednome znakovnome i značenjskome obratu postaje estetskim procesom. Razlog leži u tome što je određena iz biti tehnike. S onu stranu vladavine jezika nalazi se

⁶³ Roland Barthes, „Osnove semiologije“, *Europski glasnik*, br. 17/2012., str. 337-388. S francuskoga preveo Danijel Bučan

njezin metajezični poredak značenja. To „znači“ da se bitno mijenja poredak kategorija. Umjetnost ne služi više estetici da bi ona imala svoj predmet refleksije kao što je za Kantovu estetiku lijepo imalo za svoj model pojam prirodno lijepoga kao svrhovitosti bez svrhe. Nestankom prirode kao sustava znakova po-sebi (*an-sich*) mora na njezino mjesto doći neki dostatno moćan nadomjestak koji će odigrati istu ulogu na drukčiji način. Mjesto nadomještanja zauzima, dakle, kultura slike jer je ona simbolički nadmoćna jeziku zbog toga što ikonička poruka prethodi svakoj složenijoj komunikaciji. Estetika u Morrisovome modelu postaje estetskom sintaktikom, semantikom i pragmatikom.⁶⁴

Dostatno je kibernetički ovdje dodati riječ *tehno*, kako su to činili Vilém Flusser i Abraham A. Moles, i dobili smo sve što danas uspostavlja sustav značenja i njegove poruke u doba tehnosfere.⁶⁵ Tehno-estetika ne može biti ništa drugo negoli prošireni pojam konstrukcije digitalnoga svijeta (komunikacije) na temelju događaja koji nadilazi svaku moguću „ontologiju slike“. Zato su tehno-estetski zahvati u ono što nazivamo još tradicionalno realnošću ili zbiljom uvijek i samo konstrukcije i dekonstrukcije stanja, a ne prikazivanja-predstavljanja bitka kao estetskoga predmeta. Zastarjelost forme ili ideje umjetnosti kao *mimezisa* i *reprezentacije* zahtijeva otuda pokušaj razumijevanja slike kao stanja ili transformacije bitka samoga. To je u slikarstvu visokoga modernizma bio zadatak Paula Kleea. U njegovim dnevnničkim zabilješkama nalaze se znamenite formulacije o objektima-slikama koje zamjećuju slikara kao subjekta. Jednako tako Klee govori da slikar ima boju kao što pjesnik ima riječ, ali da njome ne vlada. Što u tom sklopu može drugo značiti slika negoli korak do njezine tehničke uronjenosti u okružje koje više nema ništa zajedničko s prošlošću njezine materijalnosti, formalnosti i doživljajnosti. Jedno uvjetuje drugo. Uzrok bezuvjetno određuje svrhu nekog učinka. Ovo je od Platona bilo razlogom da se umjetnosti posveti istodobno više pozornosti s obzirom na njezinu tajnu i čudo sadržano u osjetilnosti. Ali i da se svede na nešto drugo izvan sebe same. Riječ koja je odredila njezinu sudbinu, a time i slike tijekom povijesti bila je u svim metafizičkim jezicima Zapada mimetička i ujedno ona koja nadilazi ukorijenjenost u „ovaj“ svijet i njegove svjetovne tragove. Slika za Grke nije bila tek odslik neke ideelno-realne prirode (*fizis*). Ona je bila istodobno živo biće (*zoón*) kao što su živi bogovi nastanjivali kipove i arhitekturu *polisa* poput Atene. Bez živuće slike nema živih bogova. Mitsko iskustvo slike svjedoči upravo o tome. No, problem nastaje već otuda što umjetnost kao proizvođenje „novoga“ (*poiesis*) iziskuje nešto izvan prirode i čovjeka, nešto

⁶⁴ Charles W. Morris, nav. djelo, str. 368.

⁶⁵ Abraham A. Moles, „Design und Immaterialität“, u: Florian Rötzer (ur.), *Ästhetik der elektronischen Medien*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1991., str. 160-170.

medijalno i stoga neljudsko kao takvo – *téhne*. Život kao umjetna tvorevina u načelu već je bio zamisliv i misaono odrediv iz same biti zapadnjačke metafizike kao logo-tehnocentrizma.⁶⁶

Još nekoliko riječi o temeljnome obratu i svođenju semiotike na pragmatiku znanja u tehničkome procesu označavanja događaja. Kada se znakovna struktura slike nastoji razumjeti eksplikativno poseže se za pojmom djelovanja (*Handlung, pragma*). Što se pritom misli kad se kaže da djelovanje mijenja svojim smjerom značenje nečega fiksnoga i postojanoga u zbilji? Ponajprije, različite teorije jezika kao djelovanja, od Austina do neopragmatizma, tvrde da se performativna bit jezika pokazuje, a ne iskazuje unutar onoga što znači subjekt/akter govorne situacije. To znači da djelovanje kao i slika u suvremenoj umjetnosti od konceptualnoga slikarstva (enformel i novi realizam) do medijske umjetnosti u svim svojim aspektima nije određeno iz modela uzrok-svrha. Planomjernost učinka prema analogiji prirode u novovjekovnome značenju, koje je bilo mjerodavno za Kantovu estetiku kontemplacije ljepote, više nije održivo. Djelovanje predstavlja izvedbu govora, a slika prema analogiji s tijelom više ne oslikava tijelo u smislu postojeće prirode ili predmetnosti života, primjerice, u body-artu. Umjesto toga djelovanje se u svojoj heteronomiji slobode ne može više utemeljiti ni u kakvoj ideji racionalnosti učinka. Ono je kontingentna izvedba vlastite spontanosti. Ovo vrijedi čak i kada je posve „racionalizirano“ u postupcima. Slika više nema tijelo za uzor ili model. Naprotiv, djelotvornost se slike pokazuje u njezinome performativno-konceptualnome obratu. Slika tijelu određuje granice, a ne više obratno kao što je to bilo u povijesti zapadnjačke metafizike.⁶⁷ Sve to moramo imati u vidu u govoru o performativno-konceptualnome obratu od jezika k slici.

Pragmatika znanja o slici stoga uvjetuje performativnost tijela u okviru medijske umjetnosti. Umjesto okovanosti jezikom i umom u njegovoj univerzalnosti kao što je to bilo bjelodano u slikarstvu Velásqueza kao paradigmatskoga slikara zlatnoga doba reprezentacije modernosti u baroknome stilu, na djelu je slobodno robovanje slikovnome modelu spoznaje. Pragmatika se znaka odnosi na njegovu neodređenost izvan konteksta. Cilj ili svrha djelovanja nije unaprijed poznata. Kada Ortega y Gasset u ogledu „Oživljavanje slike“ posvećenome slikarstvu Diega Velásqueza upućuje na to je cjelokupno njegovo slikarstvo u znaku nedovršenosti, nalazimo se u carstvu suvremene umjetnosti i njezine temeljne kategorije. Ona je izvedena iz kvantne fizike

⁶⁶ Bernard Stiegler, *Technics and Time: The Fault of Epimetheus*, sv. I, Stanford University Press, Stanford-California, 1998., str. 29-81.

⁶⁷ Hans Belting, „Echte Bilder und falsche Körper – Irrtümer über die Zukunft des Menschen“, u: *ICONIC TURN*, str. 350-364.

prostora-i-vremena. Ono što se čini nedovršenima ne može se nikad dovršiti. Radi se naprosto o kraju djelovanja kauzalno-teleologijskoga modela mišljenja u estetskome načinu spoznaje svijeta. Stoga je uobičajeno tvrditi, kako to čine semiotičari raznolikih profila, ali i kibernetičari različitih škola u suvremenosti, da su umjetnost, znanost i tehnologija „komplementarne forme ljudske aktivnosti“.⁶⁸ Sintetsko iskustvo ove „komplementarnosti“ vodi nas do ideje tehnosfere. Ona obuhvaća novi odnos uspostavljen između epistemičkih i mimetičkih slika. Prve nisu više puke ilustracije neke postojeće zbilje, dok potonje ne oslikavaju svijet kao prikazanu stvarnost u umjetničkom mediju. Tehnosfera se u svojoj biti pragmatično usmjerava k djelovanju kao predviđanju učinaka. No, više nije riječ o planomjernosti uma. Svrha događanja nadomještena je kontrolom situacije u kojem se nešto događa. U pojam tehnosfere uključeni su stoga:

1. *računanje* kao racionalno mišljenje kibernetike;
2. *planiranje* kao projekt analitičke obrade informacija i
3. *konstrukcija* koja podaruje značenje tehno-geneze svakom od stvorenih objekata u novoj situaciji i kontekstu.

Autopoietičko djelovanje predviđa budućnost na temelju kibernetičkoga pojma kontrole sustava i okoline. Sve su pretpostavke za to već date u svezi semiotike i kibernetike, znaka i događaja kojim se slika uspostavlja paradigmom stvaranja novih svjetova. Semiotičke teorije slike od Peircea, Morrisa do Barthesa i Eca polaze od sveze ili odnosa slike i znaka. No, budući da je semiotika nastala kao „*metaphysica specialis*“ unutar filozofije jezika ili unutar lingvistike s postavkom o jeziku kao znaku komunikacije, tada je izvjesno da je glavni problem ove teorije u tome što je, htjela to ili ne htjela, nužno analogijsko mišljenje. Svi daljnji problemi proizlaze otuda što se slika shvaća kao nadomjesni jezik. Pogledamo li argumente onih koji podržavaju Rortyjeve postavke o „lingvističkome obratu“ u suvremenoj filozofiji, vidjet ćemo da je uvijek riječ o pokušaju pronalaska trećega rješenja (*tertium datur*) između utemeljenja uma kao *logosa* i rastemeljenja u imanentnoj transcendenciji tijela kao otvorenosti u svojoj osjetilnosti. Logika tijela zamjenjuje „prvu filozofiju“. Napokon, i pokušaji da se etika u 20. stoljeću oslobodi novovjekovnoga Kantova racionalizma s moralnim postulatima i kategoričkim imperativima uma, završava s upućivanjem na estetski pojam suosjećanja s Drugime kao što je to učinio Emmanuel Lévinas. Želja se suprotstavlja umu i njegovim planovima. Subverzija poretka metafizike ima okus mesa, krvi, sperme i suza. Estetika,

⁶⁸ Charles W. Morris, nav. djelo, str. 375. Vidi o tome i: Stefan Rieger, *Die Ästhetik des Menschen: Über das Technische in Leben und Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002., str. 28-49.

dakle, u svim svojim preobrazbama od Bergsona preko Whiteheada do Deleu-
zea prolazi put „vitalizma“ bitka, nastojeći doprijeti do tajne i čuda egzistencije
s pomoću suspenzije Boga kao „nepokretnoga pokretača“ ili u nekoj drugoj
inačici njegova djelovanja. Rorty u svojoj „postmodernoj epistemologiji“ mora
stoga pretpostaviti da je jedino put semiotičkoga pragmatizma ono „treće“
koje u sebi nije posve odbacilo niti „idealizam“ niti „realizam“. Zbog toga se
jezik na putu obrata mišljenja postavlja kao pragmatični alat spoznaje. Slika
mu nije tek sredstvo za uvid u prirodu bitka kao takvoga. Nakon izvedenoga
„lingvističkoga obrata“ slika se pojavljuje znakom djelovanja onoga što je još
preostalo od jezika. A to što je još preostalo nedjeljivi je dodatak performa-
tivnosti iskaza. Njime se ne opisuju činovi svijesti i namjere, nego zbivanja i
promjene u samom činu slikovno-govorne situacije.⁶⁹

Što je pojam znaka ako se umjesto jezika radi o slici? Je li to isto, pa zbog
toga govorimo o „gramatici slike“ ili kao Barthes o „retorici slike“ s pripadnim
joj pojmovima sintakse, semantike i pragmatike? Ovo je jedno od glavnih
pitanja znanosti o slici (*Bildwissenschaft, Image Science*) i vizualnih studija (*Vi-
sual Studies*). Ako je posrijedi samo prijenos iz jedne strukture djelovanja u
drugu, ili iskazano ontologijski, obrat od smisla bitka k značenju informacije,
tada nešto nužno mora preostati od „prvoga uzroka“ i vodećega načela čitave
povijesti slike. Orijentiranje spram znaka slike u njezinome čistome, autono-
mnome i suverenome djelovanju „značilo“ bi da slika ne zasjeda tek u „pra-
zno središte moći“, da se poslužimo definicijom demokracije kao neprestane
borbe za moć koju je izveo Claude Lefort. Znak u semiotičkome smislu ipak
mora biti nešto mnogo „moćnije“ od zahtjeva jezika u govornome aspektu
komunikacije. Pritom mislim na ono što znak u njegovoj smještenosti u svijetu
kao sredstvo/svrhu komunikacije ne svodi na puki odnos između označitelja i
označenoga, jer je otuda unaprijed jasno da jedno uvijek ima prednost i snagu
ozakonjenja. Kod Barthesa je to označitelj, a kod Eca označeno. Romantika je
ideju umjetnosti izvela iz stvaratelja kao genija, dakle subjekta umjetničko-
ga procesa, a suvremena umjetnost nije posve odbacila ideju sekulariziranoga
demijurga u liku subverzivnoga umjetnika, već ju je razmjestila ili profanirala
tako što je on samo i jedino „umjetnik“, a ne više prorok, genij, nadčovjek koji
stvara djela za budućnost. U svakom slučaju znak koji povezuje jezik i sliku jest
nešto posredujuće ili, pak, nadilazeće kako onome što jest bit jezika i što jest bit
slike. Semiotika se bavi procesom značenja, a to „znači“ da sve što jest u svijetu
postaje „znakovito“. Svijet poprima značenje ne više iz nečega izvanjskoga

⁶⁹ Richard Rorty, „Uvod u lingvistički obrat“, *Europski glasnik*, br. 17/2012., str. 389-402. S engle-
skoga preveo Goran Vujasinović. Vidi također i Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solida-
rity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989., str. 3-22.

ili unutarnjega. Značenje, naprotiv, dolazi iz znaka koji nije „vječan“ poput simbola. Razlika znaka i simbola odgovara razlici između imanencije i transcendencije, onoga što u sebi nema ništa „više“ od putokaza za razumijevanje pravoga smjera puta kao ljudske sudbine u svijetu i onoga što u sebi ima tajnu i čudo egzistencije čovjeka i drugih bića u svemiru.

Znak se odnosi na nešto u-svijetu. Stoga se semiotika bavi pokušajem dohvaćanja značenja bitka kao sveukupnosti bića, dok se, pak, simbol pojavljuje kao cjelina razdvojenosti i onoga što je otkrhnuto poput grčke žrtvene posude i mora se nekako moći iznova sastaviti. Ta je cjelina duhovno iskustvo metafizičkoga sklopa bitka, Boga, čovjeka i svijeta. Simboličko je razumijevanje svijeta predmetom hermeneutike slike. Semiotika i hermeneutika u konačnici ipak nastoje uspostaviti jezik kao savršeni medij transepohalnoga odnosa spram svijeta iz položaja bitka koji je postojan i trajan u svim promjenama. Prva to čini ovjekovječenjem znaka koji nadilazi epohe, a potonja ovjekovječenjem simbola koji se od iskona do danas tek profanira, ali ostaje u biti prisutan onako kako je to u psihologiji zastupao Carl Gustav Jung teorijom kolektivnoga arhetipa. Kutura postaje takvo nadvremenito postolje simboličkih prijenosa znakova. A to znači da je za hermeneutiku znak tek neželjeno dijete modernoga shvaćanja (povijesti) umjetnosti. Kada se upravo unutar istoga kruga francuskoga strukturalizma i semiologije u psihoanalizi Jacquesa Lacana sliku nastoji razumjeti polazeći od nesvjesnoga koji se strukturira kao jezik, tada slika više nije bilo kakav znak i bilo kakav simbol. Ona znači i simbolizira ono prazno mjesto susreta između „Velikoga Drugoga“ (Boga, Oca/Zakona) kao kulture i traumatske prirode čovjeka. Realno se konstruira iz odnosa između imaginarnoga i simboličkoga, prirode i kulture, onoga nepromjenljivoga i onoga što je podložno mijeni. Kada se to ima u vidu, tada je jasno zašto je psihoanalitička teorija slike zapravo ništa drugo negoli semiotičko proširenje pojma znaka na jezik kao nesvjesni proces označavanja svijeta. Uostalom, sam Lacan baveći se Cézanneom i slikom kao skopičkim poljem vidljivosti, što znači da ga slika zanima uvijek kao pogled Drugoga, a ne u ontologijskome smislu samopokazivanja kao samoizlaganja bitka uopće, dolazi do toga da sliku misli sa stajališta jednog univerzalnoga događaja kao *spektakla* (kazališta) u kojem su svi gledani i ujedno gledatelji onoga što događaju podaruje dimenziju seku-larizirane svetkovine.⁷⁰

Nalazimo se u položaju da suvremena umjetnost ne može više ništa očekivati čak niti od semiotike, ako joj je hermeneutika slike ostala zaustavljena u

⁷⁰ Jacques Lacan, Četiri temeljna pojma psihoanalize, Naprijed, Zagreb, 1986., str. 79-85. i 116. S francuskoga prevela Mirjana Vujanić-Lednicki. Vidi o tome: Žarko Paić, „Bijele rupe: Tijelo kao vizualna fascinacija“, u: *Zakret*, Litteris, Zagreb, 2009., str. 249-289.

doba kad je slikarstvo još s Kleeom i Picassom otvaralo mogućnosti prodora u ono pred slikovno i arhetipski postavljeno u mitskome događaju nastanka umjetnosti kao života samoga. Zašto je tome tako? Odgovor je podastrijet već time što je pragmatika značenja slike u bilo kojoj njezinoj medijskoj inačici – od fotografije, filma do kompjutorske simulacije – nešto onkraj kako smisla bitka u simboličkome prikazivanju stvarnosti tako i onkraj njegova značenja u nizu stanja i promjena stanja kako je to bilo razvidno još s *opt-artom* i slikom kao mobilnim objektom. To onkraj ne znači da možemo olako rabiti pojam meta-slike čije značenje nije semiotički eksplikativno naprosto zbog toga što trojstvo označitelja, znaka i označenoga gubi na vjerodostojnosti činom nastanka tehnosfere kao autopoietičke vizualizacije. Kada slika već u semiotičkim teorijama objekta potrošnje kao društva spektakla gubi bilo kakav odnos sa stvarnošću, kada je reklama autoreferencijalni znak kraja reprezentacije uopće, što je naposljetku i bila nakana Andyja Warhola i pop-arta, tada se suočavamo s problemom uporabe pojma slike u meta-jezičnome kontekstu nastanka svih referencija. Bio je to trenutak nastanka medijske „slike svijeta“ upravo u trenutku procvata semiotike koja, međutim, više nije mogla parirati onome što se „stvarno događa“ kada umjetnost za svoj pojam više nema svijet kao takav, nego samo „svijet umjetnosti“, kada umjesto pogleda-u-svijet nastupa doba pobune objekata, i kada me objekti zamjećuju, a ne ja njih. Bilo je to vrijeme nastanka kibernetičke teorije slike. Ona je znak nečega zauvijek odbacila, a s njime i metafiziku u svim njezinim povijesno-konceptualnim pronalascima. Jezik je kao i slika postao ispražnjen od bilo kakvoga značenja koja dolaze „odozgo“ i „odozdo“. Promjena perspektive ne odnosi se otuda samo na promjenu kuta gledanja subjekta. Ovdje je riječ o promjeni u načinu mišljenja uopće.

Medijska umjetnost označava kraj umjetnosti i kraj slike kao svijeta u kojem postoji nešto takvo kao predmeti i objekti u svojem estetskome izgledu i prividu (*Schein*). Problem je suvremene umjetnosti, a time i problem slike koju ona ima za svoju paradigmatiku „misiju“ estetiziranja svijeta, jednostavno u tome što mediji nisu posrednici između subjekta i objekta u tzv. komunikacijskome procesu, iako im to podrijetlo riječi *medium* iskazuje.⁷¹ Slika koja nastaje tehničkim putem kao konstrukcija virtualne stvarnosti nema više nikakva značenja jer nedostaje „trojni obrazac“ kulture kao komunikacije, koji dolazi iz carstva jezika i postaje carstvo znakova. Mediji nisu tu da bi posredovali „nešto“ što ima karakter dijaloga i diskursa u smislu apriorne forme komunikacije. Naprotiv, mediji su uvjet mogućnosti nastanka slike kao tehnosfere

⁷¹ Žarko Paić, „Doba medijalnoga neutraliziranja: Od društvene entropije do obuzdane subverzije kulture“, u: *Sloboda bez moći*, str. 484-520.

zato što ništa ne prikazuju i ništa ne predstavljaju, pa se nikakva gramatika, retorika, sintaksa, semantika niti pragmatika slike ne može više nositi s „razvitkom“ i „napretkom“ sablasti totalne vizualizacije. Ono što slika u tehničko doba uopće „jest“ može biti samo i jedino događaj koji određuje kako se nešto „događa“ (*quoddittas*), a nastanak nečega kao nečega (*quiddittas*) više nije čin iskonske proizvodnje bića iz bitka, nego tehničke konstrukcije svijeta kao takvoga. Kada se nešto konstruira zahvaljujući „umjetnome umu“ (*A-Intelligence*) tada je život postao umjetnom tvorevinom (*A-Life*). A to onda, naposljetku, ima za svoj učinak da je slika kao (tehnički) događaj uvjet mogućnosti suvremene umjetnosti koja nije nikakav podsustav kulture niti, pak, sektor društvene proizvodnje. Umjesto toga umjetnost je postala estetskim događajem konstrukcije života samoga i zajedno sa znanošću na usluzi je nečemu izvan svake moguće utopije, redukcije i anticipacije budućnosti. Slika suvremene umjetnosti i umjetnost sama kao takva postala je znanstveni eksperiment sa životom u njegovu performativno-konceptualnome obratu k tijelu kao živome stroju beskonačnoga stvaranja. Njezina je sudbina da se rastvori u onome iz čega je i potekla – u tehnologiji čiste vizualizacije ili u apsolutnoj svjetlosti do ubrzanoga iščeznuća. Ruski su futuristi još snatрили o „zvjezdanome jeziku“ s onu stranu ovog govora zapaloga u rešetke logike i racionaliziranja bitka. U doba *posthumanoga stanja* jezik se posve rastjelovio. Postao je slikovnim pismom tehnosfere. A njegove kôdove više nitko ne može dekodirati bez pomoći onoga što je najveća tajna i čudo da uopće jesmo u ovome svijetu telematske prisutnosti. Radi se, dakako, o internetu kao nematerijalnosti prijenosa informacija u osjetilnome vidu. Temeljna je značajka tog prijenosa u sintetiziranju svih osjetila u samo jedno, jedino, obuhvatno i apsolutno. To je osjetilo vida ili mogućnosti vizije koju je još Leibniz dodijelio intuiciji kao najvišoj spoznaji uopće s onu stranu znanstvene spoznaje bitka. Je li vizija slike kao tehnosfere posljednja riječ života uopće i onoga što je još preostalo od mišljenja nesvodljiva na računanje, planiranje i konstrukciju?

2. Slika kao događaj: Kraj informacije i drugi početak života

Šalje li nam slika još uopće znakove kao s Velásquezovih platna ako se njezina bit svodi na informaciju? Svatko ima „svoje“ iskustvo s osobnim slikama. Otkako su kompjutorske datoteke s obiljem digitalnih slika zamijenile obiteljske albume analognih fotografija dogodilo se nešto o čemu nije mogao niti sanjati Roland Barthes kad je meditirao o „svijetloj komori“ i njezinim značenjskim igrama svjetlosti, traga i zapisa. Nitko se više gledajući prizore

s ljetovanja u virtualnome ništavilu svojega svijeta „osobnih stvari“ ne veže uz ove slike na tako posesivan način kao što je to bio slučaj s fotografijama izrađenim u „tamnoj komori“. Kao da prema nečemu nedodirljivome osjećamo ravnodušnost. Da, slike su zapravo „tu“, na dohvat ruke. Dovoljno ih je pregledati u bilo kojoj formi digitaliziranja i znat ćemo da su krhke od materijalizirane analogne građe. Povijest se čuvala u arhivima. Ovo se doba bez povijesti pohranjuje u datotekama kao „skladištima“ informacija. Veličina je fizičkoga prostora nekoć slavni zgrada velikoga kulturnoga Imperija kakav je bio u doba Austro-Ugarske mjerila veličinom zgrada državnih arhiva u sklopu palača, knjižnica, vojnih i civilnih čuda arhitektonske estetike neohistoricizma. Književnik W.G. Sebald ovome je zlatnome dobu modernosti Europe odao najsajniju moguću počast svojim melankoličnim pripovijestima i ogledima o kraju ideje napretka što neminovno rađa propast kulture koja se uzdala u klasičnu ljepotu i uzvišenost u svim njezinim područjima utjecaja.⁷² Što nam sve to treba značiti? Vjerojatno da je tehnička nesavršenost medija još na neki zagonetan način emanirala „ljepotu“ i „sklad“. Dobar su primjeri američki filmovi 1950-ih godina u crno-bijelome formatu nazvani „noire“ iz kojih zrači neka melankolična i tjeskobna ljepota prošlosti zaustavljena usred razvitka tehnologije i potrošačkoga društva. Filmovima posebno ozračje podaruje ništa drugo negoli ono što je Walter Benjamin imenovao *aurom umjetničkoga djela*. Paradoks je da se aura u doba tehničke reproduktivnosti ne nalazi više u djelu, nego u mediju kojim djelo prikazuje-predstavlja svoju poruku. Budući da je riječ o tehničkome mediju kao što je film, tada se aura nalazi u reproduktivnosti samoga medija. Bez njega umjetnička forma filma ne može postojati.⁷³

Ako tehnologija prijenosa informacija s kojom nastaje nova slika u digitalno doba sada postaje „aurom“ umjetničkoga djela, mora se bitno promijeniti i pristup estetskoj cjelini onoga što povezuje umjetnost i tehnologiju. Ova Groysova postavka, međutim, koliko god da je naizgled prihvatljivom jer govori o obratu odnosa između mimetičke i epistemičke slike ne može legitimno nastaviti rabiti jedan pojam pripadan klasičnoj i romantičnoj umjetnosti u novome kontekstu medijske umjetnosti kao što je to slučaj s filmom. Naime, pojam „aure“ jest preostatak iz onoga što je Hegel naiprodornije promislao kad je kazao da je umjetnost na sadašnjem stupnju razvitka duha „za nas prošlost“. Kraj umjetnosti i sam Benjamin naziva krajem „auratske umjetnosti“ koja je imala svoje mjesto u kultu i ritualu mitsko-religijskoga događaja svetkovine

⁷² Žarko Paić, „Kako zazidati prazninu: Apokalipsa – melankolija – arhiv u djelu W.G.Sebalda“, u: *Treća zemlja*, str. 421-455.

⁷³ Boris Groys, „From Image to Image File – and Back: Art in the Age of Digitalization“, u: *Art Power*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, 2008., st. 86-87.

božanskoga. Svetost u doba tehnologije nipošto ne može biti unesena u umjetničko djelo. Razlog leži u tome što događaj auratske umjetnosti zahtijeva prostor događajnosti u hramu ili katedrali, dok se prostor postauratske umjetnosti razmješta sukladno tzv. kulturnim potrebama. Može biti posvuda i nigdje poput bezmjestnosti suvremene umjetnosti kojoj je ideja muzeja samo nadomjestak za vlastitu neukorijenjenost u „zemlju“. Pravo „mjesto“ suvremene umjetnosti nalazi se u mozgu i svemiru kao modelima za djelovanje „umjetnoga uma“ ili tehnosfere i beskonačnoga stvaranja novoga u linearnome nizu artefakata. Tehnologija prijenosa informacija u digitaliziranoj formi ili formatu u bitnome više nema baš ništa sa shvaćanjem umjetnosti kao auratskoga načina ophođenja sa svijetom. Nije riječ ni o kakvome udaljavanju u približavanju svetoga i njegove profanosti. Jednako je tako neprimjereno uzimati čak i Benjaminove opise estetske moći filma u dva svoja obvezujuća načina djelovanja u modernome društvu kao što su estetika etičko-političkoga angažmana i estetika religiozno-mističnoga bijega u snove i svjetove mašte. Filmovi Sergeja Eisensteina *Krstarica Potemkin* i Leni Rifenstahl *Tijumf volje* su paradigmat-ski slučajevi ideologije kao umjetnosti, a film u kojem igra Antonin Artaud naslovljen Školjka i svećenik pripada filmu kao eksperimentu s tabuom tijela i onostranosti. Vjerojatno je to razlogom zašto se film ne može teorijski objasniti tek upućivanjem na narativnu dimenziju pojavljivanja kinematičke slike, a još manje svedivošću na puku vizualnost kao nadomjestak za moć jezika. Politika i mistika međusobno se nadigravaju u otvorenosti umjetničkoga događaja pokušavajući onome neuhvatljivome stati na rep podjarmljivanjem njegove „poruke“. No, što ako film kao paradigma suvremene umjetnosti medija nema nikakve „poruke“ ili svrhe u kauzalnome smislu tradicionalne estetike? Što, dakle, ako je njegova estetika događaja usmjerena na otvorenost slike kao života samoga čime je avangarda krenula u pokušaj da realizira svoj utopijski san o sintezi onoga što je čisti događaj u postajanju novoga i djelotvorna forma zaustavljenoga kretanja? Bit filma uistinu se odvija u onome-između (*in-between*) slike kao pokreta i slike kao vremena, kako je to na filozofijski plodotvoran način ustanovio Gilles Deleuze u svoje dvije studije o filmu.⁷⁴ Do danas je situacija ostala idejno nepromijenjena. Razlog leži u tome što estetika „privida“ i „doživljaja“ uvjetuje modernoj umjetnosti njezine dosege unutar industrijskoga društva reproduktivnosti, dok estetika kao konstrukcija tijela u njenoj izvedbi u prostoru i vremenu posvemašnje aktualizacije određuje suvremenoj umjetnosti njezin prijelaz iz djela u događaj. Reproductivnost se

⁷⁴ Gilles Deleuze, *Film I: Slika-pokret*, Bijeli val, Zagreb, 2010. i *Film II: Slika-vrijeme*, Bijeli val, Zagreb, 2012. Vidi o tome: Žarko Paić, „Slika i vrijeme: Gilles Deleuze i vibracije suvremene umjetnosti“, u: *Posthumano stanje*, str. 231-271.

nadomještava replikacijom, a ona, pak, konačnim procesom nastanka novoga života genetskom manipulacijom ili kloniranjem. Ako je nešto nepromijenjeno u ideji, to može značiti samo da se zbilja ne ponaša sukladno ideji ili da se ideja nastavlja u nedogled u svojem pojavnome liku. Međutim, ideja filma kao (novoga) medija pretpostavlja ozbiljenje života u formi kinematičkoga načina opažaja stvarnosti. To ide tako daleko da se danas filmska proizvodnja ne odnosi na proizvodnju filmova u smislu kreativnih industrija. Umjesto toga sam se život zahvaljujući društvu spektakla odvija kao „reality show“. U digitaliziranoj simboličkoj ekonomiji globalnoga kapitalizma sve postaje slikom-kao-kapitalom. Estetska proizvodnja zaokuplja opažajne kapacitete čovjeka u masovnome društvu upravo tako što je slika u formi tehnosfere uvjet mogućnosti njegove egzistencije. Opažaj se, dakako, transformira iz mita o „nedužnome oku“ do kritičkoga promatrača (*spectatora*) događaja na mreži koji iz obilja informacija akumulira kapital u formi slike kao performativne odluke o nadolazećem vremenu. Na taj način kognitivni kapitalizam ne podjarmljuje samo želju za interaktivnim djelovanjem, nego i ljudsku kontemplaciju u njezinome stanju opće ravnodušnosti prema umjetnosti.⁷⁵

Zašto, dakle, suvremena umjetnost u digitalno doba ne može imati za svoje objašnjenje Benjaminov pojam „aure“ u novome ruhu tehnologije? Jednostavno stoga što se aura odnosi na djelo u nepokretnosti, na fiksno postolje i prostor smještenosti unutar fizičke odredivosti svijeta. Tome nasuprot, film zahtijeva kinetičko razmještanje-premještanje prostora iz jedne postaje u drugu, iz materijalnosti u nematerijalnost. Događaj kojim se slika u pokretnoj formi filma odvija u odnosu između promatrača i djela više nije „jednosmjerna ulica“, da se poslužimo nazivom iz jednog Benjaminova oglada.⁷⁶ „Estetika recepcije“ ovdje se bitno mijenja u odnosu na umjetničko djelo s uzorom u klasicizmu i romantizmu. Tamo je jezik poetske drame bio modelom za prepoznavanje ljepote i uzvišenosti prirodnoga sklada svrhe i ljudske moći preoblikovanja prirode u djelo. Sada se susrećemo s kontingencijom i emergencijom onoga što nigdje nema svoje „mjesto“. Zato se vrijeme filmskoga umjetničkoga djela može samo događati bez-prostorno, u nečemu nalik „tamnoj komori“, što stvara od filma događaj pseudo-sinteze religije kao svetkovine božanskoga i politike kao ideologijske propagande u modernome društvu. Kada izostaje prostor ili topologija „aure“, tada tehnologija preuzima u svoje ruke konstrukciju vremena kao virtualne aktualizacije njezina sadržaja. To samo znači da

⁷⁵ Vidi o tome: Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Dartmouth College Press, Dartmouth, 2006.

⁷⁶ Walter Benjamin, „EinbahnstraÙe“, u: *Gesammelte Schriften*, sv. IV . I, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1972., str. 83-148.

se prostor dokida u vremenu totalne aktualnosti informacije, gdje svaka slika u svojoj uronjenosti u ne-prostor smjenjuje drugu sliku u beskrajnome nizu događaja. Tehnologija suvremene umjetnosti ima za svoj medij upravo film. Razlog leži u tome što prostor u kojem se zbiva život kao događaj nije više ništa drugo negoli sveza tjelesnosti i racionalnosti slike. Model za tehnosferu i njezinu sliku jest mozak kao kognitivna *mappa mundi*. No, ona ne prikazuje i ne predstavlja realnost svijeta kakav uistinu „jest“, nego konstruira estetske događaje kakvi mogu biti u fikciji i iluziji hiperrealnosti. Stvarniji je svijet u kojem živimo u video-igrama, digitalnim fotografijama na društvenim mrežama i filmovima negoli u tzv. pravoj stvarnosti. Ako je to mogao kazati Barthes koji je u svemu vidio trag teksta i pisma, onda je to još više oznaka našega vremena koje više nema svoj prostor, a vrijeme je posve svedeno samo na ulančavanje tijeka mreža (*networks*) i njezinih aktualizacija.

Slika kao događaj napušta definitivno svaku ukorijenjenost u „tlo“, „zemlju“, „prostor“ određen idejom transcendentalnoga opažaja odnosa između tijela koje se kreće u-prostoru i njegove „slike“. Mimetička je slika bila upravo „tu“. Odnosila se na bitak, kao u Heideggerovu određenju čovjeka iz razdoblja njegova glavnoga djela *Bitak i vrijeme* (*Sein und Zeit*). Zbog toga je bila u svojoj težnji za ovjekovječenjem sadržaja formalno besmrtna. Vezana uz zidove špi-lja, galerija, muzeja – slika se naprosto prislanjala na bitak kao prikaz njegove ljepote i uzvišenosti u tajni i čudu onoga „jest“. No, druga strana ove iluzije ovjekovječenosti bila je u onome što Ortega y Gasset pripisuje tajni i čudu slikarstva ne samo Velásqueza: da, naime, bez obzira na prolaznost epoha, na smrtnost i konačnost čovjeka, emanira, zrači nešto mnogo više od svojih vidljivih znakova prepoznavanja onoga što je na slici prikazano i predstavljeno, da neprestano stvara doživljaj ili ugođaj transcendencije kojim umjetničko djelo otvara nove svjetove i uznosi nas iznad kaotičnoga poretka stvarnosti. U čemu je bitna „ontologijska razlika“ između estetike djela i estetike događaja? Dieter Mersch vjerodostojno pokazuje da se ove razlike još dodatno fiksiraju i kao rezovi i diskontinuiteti u vremenu. Počevši s povijesnim pokretima avangarde u prvoj polovini 20. stoljeća na djelu je neprestano insceniranje razdora i bezdana ili pukotine između prošlosti i sadašnjosti, tradicije i modernosti koja nije nipošto kontinuitet s prošlošću, nego radikalna prekid, pa čak i posve-mašnje dokidanje i negacija prijašnjih epoha u kojima je umjetnost bila mirna kontemplacija svijeta i prikazivanje-predstavljane stvarnosti. Slika kao događaj pojavljuje se u temeljnim formama suvremene umjetnosti koje su nastale u avangardi, navlastito u pokretima futurizma i dadaizma. Te su forme ili diskursi suvremene umjetnosti obilježene obratom pojma slike i umjetnosti uopće u rasponu od anti-umjetnosti dadizma do meta-umjetnosti konceptualizma

neoavangarde 1970-ih godina. Svima im je, međutim, zajednička značajka da povezuju tijelo u njegovu egzistencijalnome projektu slobode i subverzije postojećem poretku estetizacije svijeta s medijskim događajem transparentije zbiljskoga. To su *performans*, *event-art*, *happening*, *instalacije* i *interaktivna medijska umjetnost*. Mersch pritom navodi tri bitna smjera kretanja suvremene umjetnosti i njezine slike:

1. destruktivnost, ali ne u smislu Nietzscheova nihilizma postojećih vrijednosti, već u onome značenju koje Heidegger u *Bitku i vremenu* (*Sein und Zeit-u*) pridodaje svojem mišljenju destrukcije tradicionalne ontologije – pronalazak „nove tradicije“ koja povezuje iskonski smisao umjetnosti s onim koji se nahodi u onome nadolazećem;
2. konstitucija umjetnosti o umjetnosti, a to znači da se niti slika ne bavi više nečim drugim osim sama sobom i svojim „svijetom“ samoreferencije i samostvaranja, što isto tako vrijedi i za jezik kao tekst;
3. paradoks kao načelo postavljanja onoga što se napada kao zastarjelo i neprimjereno „novome“, a u tehničkom sklopu eksperimenta sa životom postaje šokantno i provokativno estetsko djelovanje kao događaj meta-umjetnosti same.⁷⁷

Što je „smisao“ ovoga radikalnoga obrata od jezika k slici kao događaju tjelesne izvedbe u svojoj destruktivnosti, samoreferenciji i paradoksu? Kao što možemo unaprijed nazrijeti, umjetnost postaje konceptualnim poljem konstrukcije značenja iz pragmatike znanja o umjetnosti kao procesu stvaranja. U događaju se slika pokreće, a tijelo postaje medijem njezina „oponašanja“ i „reprezentacije“ onoga čega uistinu nema – svijeta u njenoj iskonskoj otvorenosti u horizontu „značenja“. Što je bila glavna zadaća semiotike slike? Da nepostojećem izvorniku kao kopiji podari značenje s upućivanjem na djelotvornost jezika u njenoj izvedbenoj eksplikativnosti, ili, jednostavnije iskazano, praktičnome modusu interakcije s Drugime u zajednici. Semiotika se zasnivala na ideji kružnoga kretanja znakova koji se proizvode u beskraj i u tom kruženju stvaraju iluziju zatvorenoga sustava kulture kao savršenoga teksta bez povijesti. No, znak koji sebi stvara svoju vlastitu stvarnost više ne može biti drugo negoli kulturno privremeni označitelj, a njegova okolina još krhkije označeno. Ono što je nedostajalo semiotici u njezinome pokušaju rastemeljenja logike kao jezika (duha, svijesti, uma), a što je do vrhunca zapadnjačke metafizike izveo Hegel, bilo je u nemogućnosti ovjekovječenja

⁷⁷ Dieter Mersch, *Ereignis und Aura*, str. 188-200.

znaka kao djela postojanosti bitka u svim promjenama. Znak se raspada u krhotine pragmatike znanja (*know-how*) onoga trenutka kada u igru ulaze destrukcija, samoreferencija i paradoks. Kada se, dakle, povijesna avangarda pojavljuje s novom slikom apsolutnoga događaja, na djelu se pojavljuje „sveto trojstvo“ estetskoga objekta (*ready made*), performancije jezika i performansa tijela te konceptualnosti događaja-u-slici bez riječi, koja se okončava s tehnosferom u digitalno doba. Temeljni pojam suvremene umjetnosti postaje nužno ono što proizlazi iz nematerijalnosti informacije i uvjeta mogućnosti komunikacije na daljinu – *interaktivnost*.⁷⁸

Jedan od glavnih problema bavljenja sa idejom suvremene umjetnosti i njezinom paradigmatiskom slikom u „novim medijima“ postaje nemogućnost pristupa ovoj ideji niti izravno niti neizravno. Ideja je od Platona bila izraz za smisao bitka. Tijekom povijesti metafizike bitak se, kako je to pokazao Heidegger, a na njegovu tragu i Derrida,⁷⁹ znaменуje višestruko i višekratno u svojoj jednokratnosti (singularnosti). U svim epohalnim načinima kazivanja bitak se pokazuje-iskazuje (slika-jezik) sam od sebe u igri otvorenosti i zatvorenosti, neskrivenosti i skrivenosti. Problem nastaje kada se bitak pokazuje-iskazuje kao događaj vlastite povijesnosti. U suvremenoj umjetnosti više nema razlike između formi umjetničkoga izraza ili onoga što smo još zvali rodovima ili žanrovima. Naravno, razlike su samo metodički očuvane, ali u drugome načinu razumijevanja odnosa između univerzalnosti i partikularnosti, cjeline i dijelova. Ono što je svoju analitičnost zadobivalo od ideje subjekta koji konstruira prirodu od novoga vijeka, sada se preobražava u sintetičnost. U suvremenim istraživanjima postgenomike i različitih aspekata nastanka života u prirodi, najnovija teoretska biologija naziva se sintetskom biologijom. Novi mediji koji čine televiziju i njezin način konstruiranja događaja u stvarnosti zastarjelom

⁷⁸ Claudia Gianetti, *Digitale Ästhetik: Einführung*, http://www.medienkunstnetz/de/themen/aesthetik_des_digitalen

⁷⁹ „Od početka (iskona) i kraja (*arché* i *telos*), ponavljanje, podređivanje, transformacija i permutacija uvijek se određuje iz povijesti značenja (*sens*) – to jest, jednom riječju, iz povijesti – čije se podrijetlo može uvijek iznova stvoriti ili čiji se kraj uvijek može naznačiti u formi prisutnosti. To je razlog zašto se može kazati da su kretanja bilo koje arheologije kao i bilo koje eshatologije sudionici ove redukcije strukturalnosti strukture i uvijek nastoje shvatiti strukturu na temelju pune prisutnosti koja se nalazi s onu stranu igre. Ako je tome tako, tada se cijela povijest pojma strukture, prije pukotine o kojoj govorimo, mora misliti kao niz podređivanja središta središtu u lancu povezanih određenja središta. /.../ Povijest metafizike poput povijesti Zapada jest povijest ovih metafora i metonimija. Njihova matrica...jest određenje bitka kao *prisutnosti* u svim značenjima te riječi. Pokazat će se da se sva imena odnose na osnove, na počela, ili na središte koje je uvijek određeno nepromjenljivom prisutnošću – *eidos*, *arché*, *telos*, *energeia*, *ousia* (*bit*, *egzistencija*, *supstancija*, *subjekt*), *alétheia*, transcendentnost, svijest, Bog, čovjek itd.“ - Jacques Derrida, „Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences“, u: *Writing and Difference*, Routledge & Kegan Paul, London, 1979., str. 279-280.

„slikom svijeta“ počivaju na interaktivnosti. To znači samo jedno: da se slika i njezina „istina“ tumače iz pragmatike znanja, a da dojučerašnji pasivni promatrači estetskih objekata sami stvaraju svoja „umjetnička djela“ na mreži. Time nestaje razlika između označitelja i označenoga, a ono što je još Umberto Eco nazivao „otvorenim djelom“ s primatom označenoga ili djelovanja publike u tumačenju djela u cijelosti je postalo „interaktivnim događajem“ koji se, štoviše, ne odvija ravnodušno u estetskome procesu razmjene poruka između sudionika komunikacije, nego ima karakter normiranja i nove „kulturne potrebe“ demokratski ustrojene javnosti.

Ako je od romantike ideja cjelovitoga umjetničkoga djela (*Gesamtkunstwerk*) doživjela svoje ozbiljenje upravo s povijesnom avangardom u ideji totalnoga umjetničkoga događaja (performans-instalacija-film), tada je riječ o obratu metafizike u samoj sebi. Umjesto pokazivanja-iskazivanja bitka kao takvoga u njegovoj „sekulariziranoj“ inačici modernoga industrijskoga društva kao vladavine biti tehnike spram čega umjetnost načelno može biti „autonomna“ tako da služi etičko-političkim ili ideologijskim ciljevima promjene građanskoga društva ili, pak, da se povuče u kule bjelokosne estetske mistike, ono što se „ovdje“ i „sada“ pokazuje-iskazuje, da se poslužimo poznatim Wittgensteinovim izrazom za sliku kao jezičnu igru (*know-how*), nije više „slika“ nečega kao takvoga. Umjetnost u suvremenosti više ništa ne pokazuje-iskazuje. Ona „komentira“ ili „tumači“ događanje samoga događaja i istodobno ga konstruira. Na taj se način „zamuknuće slike“, o kojoj je govorio Gadamer pokušavajući razumjeti bit onoga što pogađa slikarstvo enformela i opt-arta, preobražava u stalne šumove na vezi između stvaratelja djela kao estetskoga događaja i njegovih korisnika ili recipijenata. Obratimo pozornost na promjenu u jezičnome određenju onoga što je nekoć još bila umjetnička publika. Jezik se tehnificira. Kada je taj proces u tijeku, svi pojmovi suvremene umjetnosti i estetike poprimaju karakter scijentističko-tehničke alkemije značenja.

Postajući estetskim kôdom komunikacije, umjetnost prelazi vlastite granice. Kao meta-umjetnost koristi znanstvene metode i eksperimente da bi opravdala svoju raskorijenjenost; da bi, naposljetku, u odnosu na sebe samu u znanstvenome liku apsolutne konstrukcije „umjetnoga života“ (*A-Life*) iz ideje „umjetnoga uma“ (*A-Intelligence*) sintetizirala sve razlike i proglasila ih analitičkim metodama govora o jednom te istome, o onome o čemu filozofija od iskona u svim svjetskim kulturama govori isto i samo ga različito iskazuje (*tao, nirvana, ousia, energieia, duh, rad, tehnika*). Problem je suvremene umjetnosti u tome što se odnosi na sve i ništa. A njezina slika nije ništa drugo negoli ono što se događa „sada“ i „ovdje“ u samome životu bez granica između povijesno ograđenih područja bitka. Događaj nije izvan medijske konstrukcije onoga što

se događa. Prema tome, digitalna slika čija se bit nalazi u informaciji može biti samo kinematička slika. U stalnome nastajanju „novoga“ njezina se bit pokazuje u informaciji, a informacija poprima obilježje projekcije. Postojanost bitka je, kao i ono što Hegel zove „duhovnom potrebom za umjetnošću“, za nas definitivno „prošlost“. Bez stabilnosti i postojanosti, bez mogućnosti da se vrijeme očuva u svojoj prošlosti i da se istodobno otvori njezina budućnost, sve tone u zaborav tehničke aktualizacije „sadašnjosti“. Heideggerova je dijagnoza biti „sadašnjosti“ u filozofijskome smislu bila neporecivo precizna i jezično „egzaktna“. Ono što je temeljni problem suvremenosti u svim njezinim pojavnim načinima pokazivanja-iskazivanja (slike-jezika) onoga što se zbiva, događa, odvija, razvija nije ništa drugo negoli – *zaborav bitka* (*Vergessenheit des Seins*).⁸⁰ Zaborav ne dolazi iz manje kognitivne sposobnosti subjekta suvremene umjetnosti da očuva sjećanje na neposrednu i posrednu prošlost. Njegovo je podrijetlo u samoj biti suvremene umjetnosti i njezine slike. Informacija kao bit digitalne slike jest neprestano i beskonačno umnažanje podataka u procesu njihova pohranjivanja u tzv. bazu ili „skladište“ memorije. To kolektivno pamćenje jest, dakako, bezlično. Ne može se uopće smatrati ljudskim-odveć-ljudskim načinom skupljanja i prikupljanja onoga što je ostalo neselektirano i kaotično u protijeku prošlih događaja. Zato je danas moguće kazati gotovo profanim jezikom arhivara ili Borgesova „čuvara sjećanja“ kako je glavni problem suvremene umjetnosti u dokumentiranju događaja.⁸¹

Ali, gledajući iz same biti suvremene umjetnosti kao tehnosfere koja u sebi obuhvaća mediosferu i biosferu, to uopće nije nikakav problem od kojeg bi trebala boljeti glava kustose i posjetitelje velikih izložbi, performativnih događaja, instalacija i drugih formi jedne velike sinteze umjetnosti, znanosti i tehnologije. Razlog leži u tome što se tehnosfera autopoietički zasniva u vizualizaciji samoga nastanka događaja kao života slike i slike života. Kao što je za Deleuzea model umjetnika zapravo sinteza montažera i kamermana, tako bi se moglo još radikalizirati stvar i kazati da model umjetnika za posthumano stanje može biti samo živi stroj koji pamti vlastite tragove u neljudskome. Poput „Aliena“ bez pripisane mu zle prirode destrukcije čovjeka ovaj se lik kentaur-ski svagda nadograđuje. Ništa se više ne „čuva“ od zaborava, nego se pohranjuje u datoteke ništavila. I čitav problem suvremene umjetnosti svodi se samo na „povećanje memorije“ inteligentnoga stroja, sveze kontemplacije i estetske proizvodnje. Kakve će to imati implikacije za neposrednu budućnost muzeja,

⁸⁰ Martin Heidegger, „Platon's Lehre von der Wahrheit“, u: *Wegmarken*, GA, sv. 9, V.Klostermann, Frankfurt/M., 1976., str. 203-238.

⁸¹ Boris Groys, „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation“, u: *Art Power*, str. 53-65.

arhiva, knjižnica i dokumentacijskih centara nije teško zaključiti. Interaktivna digitalna knjižnica već je sada više od nadomjeska za taktilnu knjigu od koje se još uvijek možete zbiljski „zaraziti“ kao u Ecovim romanima o povijesti prepisivanja i čuvanju baštine iz zlatnoga doba zapadnjačke metafizike.

Prema tome, dokumentirati izložbu ili arhivirati komentare o samome procesu interaktivnosti u nastanku nekoga događaja već je unaprijed određeno time što mediosfera postaje uvjetom mogućnosti biosfere. Ili drukčije rečeno, novi mediji u svojoj moćnoj interaktivnosti u rukama svih i nikoga sami obavljaju protokole ovih nekoć posebno stručnih operacija. Robotiziranje proizvodnje u „tvornicama“ industrijskoga kapitalizma odgovara digitaliziranju slike suvremene umjetnosti. Na to su proročanski svoju pozornost usmjeravali radovi povijesne avangarde u bavljenju s onim neljudskim, s onu stranu razlike živoga i neživoga, prirode i stroja. Wolfgang Welsch je na tragovima mišljenja Heideggera, Derride i Lyotarda otvorio pitanje o kraju čovjeka u umjetnosti 20. stoljeća pokazujući zorno da je u svim vizualnim umjetnostima čiju „baštinu“ nasljeđujemo od futurizma, dadaizma, ekspresionizma, nadrealizma do cyberarta prisutno rastjelovljenje i rasčovječenje ideje čovjeka koja je za klasičnu i romantičnu umjetnost još imala prizvuk patetične uzvišenosti pod zvijezdama. No, avangarda je taj antropocentrizam razorila u krhotine. To se može razaznati kako u ideji estetskoga objekta od Duchampa, tako u nepredmetnome slikarstvu Maljeviča, atonalnoj glazbi Schönberga i funkcionalnoj arhitekturi Le Corbusiera.⁸² Gdje počinje slika, a prestaje jezik u apsolutnoj vizualizaciji događaja? Možda je sve ovo ipak samo ontologijska varka. Doista, možda je pitanje posve neumjesno. Čak i kada ga izokrenemo, ništa se prekretno ne događa. Imamo dva puta u razumijevanju slike i jezika: analogni i digitalni. Jezik u analogno doba iskazuje što jest bitak, a u digitalno doba pokazuje kako se događaj zbiva u njegovim transformacijama. Slika u analogno doba oslikava stvarnost prikazujući je i predstavljajući je u umjetničkim djelima. U digitalno doba slika konstruira stanja nastala događajem. Tehnička medijalnost postaje njezin uvjet mogućnosti prijenosa informacija na daljinu.

Deleuze je u jednom predavanju o Spinozi uputio najprovokativnije pitanje-komentar uopće nakon Heideggera: zašto je filozofija od novoga vijeka napravila loš kompromis s Bogom?⁸³ U tom pitanju već je, dakako, bio skriven

⁸² Wolfgang Welsch, „Die Kunst und das Inhumane“, u: *Grenzen und Grenzüberschreitungen*, XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, 2002., Berlin, Akademie Verlag, 2004., str. 730-751.

⁸³ Gilles Deleuze, *Pourquoi est-ce que la philosophie s'est-elle tellement compromise avec Dieu? Seminar*, 25. studenoga 1980. <http://www.imaginet.fr/deleuze/TXT/ENG/251180.html>. Vidi o tome: Philip Goodchild, „Why is philosophy so compromised with God?“, u: Mary Bryden (ur.), *Deleuze and Religion*, Routledge, London – New York, 2001., str. 156-166. i Žarko Pačić, „Zagonetka nadolazećega događaja: Između vjere i tehno-znanosti (Heidegger i Deleuze)“, u: *Treća zemlja*, str. 165-203.

odgovor. Pitanje je bilo ujedno retoričko i možda čak i „besmisleno“. Zašto? Zato što filozofija od svojega iskona misli metafizički. Otuda nužno mora pretpostaviti cjelinu bitka kao događaja iz sklopa mišljenja u kojem bitak, Bog, svijet i čovjek (onto-teo-kozmo-antropologija) ne mogu nikad biti osamostaljeni, već jedino i samo poredani na drukčiji način njihova „ranga“. Kompromis s idejom Boga znači za Deleuzea ne vidjeti kako se svijet bez Boga kao vrhovnoga uzroka svega bitka održava na životu u ideji imanencije. A svaka imanencija jest konstrukcija i stvaranje novoga u mnoštvu i razlici. Iz toga neizbježno slijedi da slika u ideji suvremene umjetnosti prelazi u stanje neognostičkoga događaja s hermetičnim značenjem sveze *proizvodnje-stvaranja-konstrukcije*. Suvremena umjetnost i njezina slika ne oslikavaju stvarnost kakva ona navodno jest. Takav naivni i vulgarni „realizam“ treba preventivno izbaciti iz svih razmišljanja o ovome problemu. Posrijedi je, dakle, nešto posve drukčije i drugo u doba kada smo ostali bez povijesti, bez značenja i znakova u referencijalnome krugu informacija koje se odnose jedna na drugu, a ne na tzv. stvarnost u bilo kojem vidu njezine opstojnosti. Umjetnost *proizvodi-stvara-konstruira* nove svjetove digitalnoga privida i kad ništa više ne čini osim što izlaže golo tijelo čovjeka, majmuna ili amebe u „kristalnoj kocki vedrine“, kako to hrvatski pjesnik Tin Ujević savršeno iskazuje za odnos alkemije riječi i njezina fluidna značenja.

Zašto smo upotrijebili sklop *proizvođenja-stvaranja-konstrukcije* za ono što pripada biti suvremene umjetnosti? Je li i slika koju nazivamo digitalnom ili informacijskom slikom upravo to „sveto trojstvo“ pojmova koji kazuju isto u razlikama od početka zapadnjačke povijesti do njezina kraja? Sklop o kojem je ovdje riječ jest tehnički sklop kibernetike kao kraja metafizike. U njemu su povijesno-metafizički poredane kategorije pripadne povijesnim epohama antike, srednjega i novoga vijeka. Gdje je suvremenost u svemu tome? Nigdje drugdje negoli u cjelovitosti sklopa kao sintezi razlika. Iz toga nastaje identitet tehnosfere koja sama sebe *proizvodi-stvara-konstruira*. Proizvođenje (*poiesis*) se odnosi na temeljnu značajku grčkoga razumijevanja umjetnosti. To je ono novo što ulazi u svijet zahvaljujući umjetniku kao poroditelju stvari između prirode i umjetnoga načina bitka, primjerice, kipa božice Atene u Partenonu. Važno je uspostaviti razliku između onoga što jest samo od sebe ili zahvaljujući djelu bogova i onoga što je rezultat božanskoga nadahnuća umjetnika koji nadilazi prirodu time što u nju postavlja umjetničko djelo kao mimetičku sliku božanske ljepote. Stvaranje (*creatio*) podrazumijeva pritom nastajanje ljepote oponašenjem Božjega stvaralaštva svijeta kao cjeline ili univerzuma stvorenih bića. Ideja stvoritelja svih bića pretpostavlja pripisane mu značajke nestvorenosti i najzbiljskijega bića (*ens increatum* i *ens realissimum*).

U srednjovjekovnoj teologiji pojam stvaralaštva umjetnika kao subjekta nije izvediv. Umjetnost je djelovanje u slavu Božju. Ono što je za Grke svijet kao *kozmos*, to je u srednjem vijeku kršćanstva *mundus* kao stvoreni svijet ili Božje djelo, a sam čovjek stvoren je na pasliku ili sliku i priliku Boga. To je razvidno i u znamenovanju pojma slike. Dok je grčki *eikon* ono neposredno, živuće i prisutno u slici, bilo da je riječ o kipu boga Apolona ili slici poluboga Herakla, u kršćanskome pojmu stvaranja iz ničega (*creatio ex nihilo*) slika kao *icon* ili njemački slikotvorina (*Bild*) pripadna je oznaka za predstavljenost božanskoga na slici kao njegove nalikovine (*mimesis* i *representatio*).⁸⁴ Stvaranje se u teologijskome značenju odnosi na oponašanje Boga u činu preoblikovanja prirode. Taj pojam umjetnosti vlada sve do kraja romantičnoga shvaćanja u 19. stoljeću. Na njega se izričito odnosi Hegelova postavka o „kraju umjetnosti“ u smislu kraja duhovne potrebe za „osjetilnim sijanjem ideje“. Stvarati znači ne samo oblikovati prema uzoru Božjega singularnoga čina stvaranja svijeta u onto-kozmo-antropologijskome smislu. To znači mijenjati i preobražavati prirodu kao bitak sukladno mjeri i zakonitostima cjeline odnosa Boga i čovjeka. Transcendentalije jednoga (*unum*), dobrog (*bonum*), istinitoga (*verum*), bića (*ens*) i lijepoga (*pulchrum*) određuju što jest uopće umjetničko djelo i zašto se ono neizbježno odnosi uvijek i jedino na „narativnost“ Božjega udjela u ljudskoj prisutnosti. Prema starozavjetnome i novozavjetnome kanonu kršćanstva glede odredbe umjetnosti kao metafizičkoga ustrojstva svjetovne zbilje čovjeka sve se orijentira. Nije nipošto slučajno da Vasilij Kandinski u spisu *O duhovnome u umjetnosti* u avangardnome načinu razumijevanja stvaranja zapravo uskrsava teologijsko shvaćanje stvaralaštva u doba obezbožene tehničke zbilje:

Slikarstvo je umjetnost, a *umjetnost* općenito *nije nesvrhovito* stvaranje stvari koje se rasplinjuju u prazno, nego svrhovita moć koja mora služiti razvitku i profinjenju ljudske duše – kretanju trokuta. Ona je jezik koji na samo sebi svojstven način govori duši o stvarima, jezik koji je za dušu *svagdašnji kruh*, jestiv samo u tom obliku. Ako se umjetnost okani te zadaće, ostat će otvorena praznina, jer nema moći koja bi mogla nadomjestiti umjetnost.⁸⁵

Ono što, međutim, može nadomjestiti umjetnost i djelovati upravo u toj „otvorenoj praznini“ dogodilo se već početkom novoga vijeka. Doba znanosti i tehnike bilo je omogućeno mišljenjem kao računanjem (*calculatio*, *Rechnen*).

⁸⁴ Vidi o tome: Kurt Bauch, „Imago“, u: Gottfried Boehm (ur.), *Was ist ein Bild?*, W.Fink, München, 1994., str. 278-280.

⁸⁵ Vasilij Kandinski, „O duhovnome u umjetnosti“, u: Worringer/Kandinski, *Duh apstrakcije*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999., str. 217. S njemačkoga prevela Jasenka Mirenić-Bačić

Umjesto proizvodnja ili sačinjanja (*poiesis*) i stvaranja prema modelu Božjega stvaralaštva (*creatio ex nihilo*) iz bezdana se rađa čudovišnost onoga novoga iz same biti subjektivnosti. To „novo“ više nije ništa slikovno već opstojeće u zbilji pa se ne može ni oponašati niti predstavljati, što samo znači da mu kategorije sačinjanja i stvaranja ne omogućuju primjereno mišljenje za ono nastajuće koje će u potpunosti zavladatai svjetskom poviješću. Radi se o računskome karakteru mišljenja kao planiranja budućnosti i konstrukcije umjetnoga života. Tada se po prvi puta događa obrat od sudbonosnoga značenja za suvremenost i funkciju umjetnosti u njoj. Umjetnik više nije samo proizvođač i stvaratelj umjetničkoga djela kao predmeta. Štoviše, osim oznake stvaralaštva ili kreativnosti produktivne moći mašte koju Kant visoko uzdiže do načela „estetskoga uma“ u spoznaji svijeta, sada se pojavljuje oznaka koja krasi znanstvenika – inventivnost ili pronalazaštvo. Nalaziti novo u prirodi znači bitno mijenjati formu njegove prisutnosti. Konstrukcija (*con-struire*) označava sklapanje nečega iz nečega. U svakoj je konstrukciji posrijedi sklop kao sustav tehničkih odnosa. To nije tek stvar koja funkcionira kao mehanički stroj, primjerice, Guttenbergov tiskarski stroj, nego prije svega sustav racionalnoga mišljenja prema načelu dostatnoga razloga. Kad se nešto konstruira onda je umjetnik kao proizvođač-stvaratelj novoga postao *inženjerom*. Njegova odlika postaje nešto uistinu čudovišno i zadivljujuće: da pronalazi eksperimentalne prototipove stvari kao funkcije za neku drugu praktičnu svrhu.

Konstrukcija jest pronalaženje „druge prirode“ s kojom čovjek prelazi u *posthumano stanje*. Već u renesansi pojavljuje se vizija budućega svijeta strojeva. Iz tijela kao medija konstrukcije novih svjetova nastaje umjetna mreža posredovanja. Leonardo da Vinci nije više tek umjetnik, nego ponajprije znanstvenik u praktičnome smislu te riječi. A to će odrediti sudbinu znanosti i znanja u doba vladavine strojeva. Znanost, naime, više nije tek *episteme* koja se razlikuje od *téhne*. Ona obuhvaća sklop tehničkoga znanja o svijetu kao mogućnosti konstrukcije novih svjetova. U konstelaciji odnosa, koji su za razliku od klasične metafizike utemeljenja bitka rastemeljeni i rasklopljeni, odvija se avantura nove umjetnosti.⁸⁶ Slika kao konstrukcija pokazuje da se već latentno radi o procesu nastajanja tehničke zbilje kao estetske tvorevine. Umjetnost novoga vijeka u slikarstvu je omogućena na tako plastičan način pronalaskom dubine slike zahvaljujući tehničkome izumu središnje i linearne ili geometrijske perspektive. Posve je u pravu Hans Belting kad taj pronalazak objašnjava s pomoću Cassirerova pojma „simboličke forme“ nove kulture. Od renesanse otpočinje tehnička invencija prirode. Zbog toga se slavi umjetan događaj kao

⁸⁶ Bernard Stiegler, nav. djelo, str. 1-2.

„novi mit“ o mogućnosti obnove klasične grčke umjetnosti u novome (tehničkome) krajoliku prirode i duha. Zahvaljujući središnjoj perspektivi slikarstvo je moglo uploviti u sigurnu luku reprezentacije ekonomske, političke i kulturne moći Zapada s paradigmatском slikom nastalom iz biti tehnike.⁸⁷ Ovdje valja još dodati sljedeće: perspektiva s kojom se u povijesti umjetnosti slika dohvaća kao iluzija ideje ljepote označava „kognitivnu revoluciju“ na putu prema vladavini tehnosfere.⁸⁸

Sveza konstrukcije sa stvaranjem i proizvođenjem u suvremenoj je umjetnosti bjelodana na taj način da sada *mimesis* i *reprezentacija* postaju mogućim, iako više nisu vladajućim modelom slike, tek iz novoga sklopa. Taj tehnički ili kibernetički sklop polazi od ideje sintetskih tvorevina u svemu što jest. Sintetski život konstruira se iz sintetskoga uma tehnosfere, a sintetski priroda novih medija omogućuje analognim medijima da i nadalje budu opstojeći, na usluzi, ne samo kao nostalgija za prošlošću tehničkoga objekta. Radi se o *reformatiranju* stvarnosti. Prevođenje (*transkodiranje*) jednoga formata slike u drugi odvija se ireverzibilno.⁸⁹ To je vrijeme koje teče iz budućnosti prema prošlosti. Ali protječe u zatvorenome krugu metareferencijalnosti značenja. U teoriji medija slikom se više ne označava ništa izvanjsko niti unutarnje u smislu neke predmetnosti. Budući da je medij transformacija događaja plus konstrukcija nove stvarnosti, onda valja sliku shvatiti kao „transfer informacija ili podataka“.⁹⁰ Time se posredujuća funkcija medija zadržava samo kao ono treće (*tertium datur*) između informacije i komunikacije. Slika time nije u potpunosti postala tehničkom zbiljom jer bi to značilo da je puki rezultat medijalnosti i tehničke konstrukcije. Iz same digitalne slike probija na svjetlo dana drukčija vizija „stvarnosti“. Ona predstavlja svojevrstan izvor događanja s onu stranu vizualiziranja. To je ono nesvodljivo na tehničku prirodu slike što je avangarda htjela kad je sanjala o meta-umjetnosti. Nepokorivo iz same zbilje onoga što se događa nije bitak u smislu estetskoga objekta. Performativnost života samoga, njegova nepokorivost slobode u bestežinskome stanju, sada ulazi u središte zbivanja.

Tehnički sklop u kojem digitalna slika pronalazi svoje „mjesto“ i „vrijeme“ postavlja na vrh ranga upravo konstrukciju stvari kao objekata računskoga

⁸⁷ Hans Belting, nav. djelo, str. 9-12.

⁸⁸ Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität: Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, C. Winter, Heidelberg, 1969.

⁸⁹ Lev Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, London, 2002.

⁹⁰ Stefan Münker, „Was ist ein Medium? Ein philosophischer Beitrag zu einer medientheoretischen Debatte“, u: Stefan Münker i Alexander Roesler (ur.), *Was ist ein Medium?*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2008., str. 322.

mišljenja. Način kako se to događa jest nabačaj budućnosti iz „plana imanencije“, da se poslužimo vodećim pojmom Deleuzeove ontologije postajanja mnoštva i razlike. Planiranje označava kontrolu budućnosti. Ključna tehnička kategorija kibernetike pritom postaje eficientni uzrok (*causa efficiens*). Taj pojam sada se naziva „povratnom spregom“ (*feedback*). Nema više kauzalnoga djelovanja jer događaj kao sveza informacije, medija i komunikacije prelazi transformacijom života u poredak umjetne ili virtualne stvarnosti. Sve je „uronjeno“ (*immersion*), pa se stoga neprostornost svijeta odvija kao uronjenost-u-mrežu bez dna. Gdje se događa život ove slike? Naravno, u strukturi same mreže koja postaje otvoreni prostor bez vremena, vječna aktualizacija stanja nekog bića (*nunc stans*).⁹¹ Mrežom (*network*) upravlja matrica (*matrix*) kao posljednji stadij ozbiljenja-dovršenja kibernetičke smrti metafizike. Baš kao iz kultnoga filma braće/sestre Wachowski *Matrix* tako se i događaji u digitalnome prostoru ne mogu odrediti „narativno“. Tko pokuša prepričati o čemu se uistinu radi u filmu-kao-matrici ili filmu-kao-filozofiji kojim se bavi *Matrix* zaslužuje nagradu za pronalazak nepostojeće stvarnosti. Ne radi se ni o čemu, ne prikazuje se ništa, ne predstavlja se ništa. Film konstruira stvarnost kao kontingentni događaj reprodukcije prošlih i sadašnjih vremena. To čini na temelju logike tehnosfere. Što jest uistinu tehnosfera u svojem vizualnome formatu ukoliko ne matrica svih matrica, forma svih formi, život kao umjetnost neposredne vizije stvaranja onoga čega „ima“ samo u snovima? Bio je u pravu Wim Wenders kad je s nostalgijom govorio o tome da su njegovi filmovi poput *Pariz, Texas*, *Nebo nad Berlinom* (*Der Himmel über Berlin*) i *Do kraja svijeta* (*Until the End of the World*) slike prostornosti „ovoga“ svijeta, bez čega ne bi mogao dospjeti do snoviđenja i vizije drugih svjetova mašte. No, s tehnosferom film više nije vezan ni uz kakvu viziju prostora „sada“ i „ovdje“. Razlog leži u tome što slika koja nastaje iz logike konstrukcije može nastajati bilo gdje, poput snimaka Marsova okoliša u kretanju minijaturnog vozila-rovera *Curiosity* kojim NASA upravlja na daljinu u istraživanju dokaza ima li tragova života na Marsu.

Što se uistinu „događa“ kada sklop *proizvođenje-stvaranje-konstrukcija* svjetova postane konstruktivno-stvaralačko-proizvodnim ili tehnogenetskim? Događa se nešto s onu stranu simulacije izvornika. Nije to više simulakrum postojeće stvarnosti, njezin klonirani dvojnik, kako ga je određivala poststrukturalistička teorija primata pisma pred govorom i slike pred jezikom. Umjesto pojmova koji su već uvijek posve „kontaminirani“ aniti-metafizikom pozitivnih znanosti i kibernetike, a moguće ih je pronaći u ranim djelima

⁹¹ Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, 2003., str. 13-23.

Derride kao što je njegov glavni spis *O gramatologiji* (*De la grammatologie*), sada je uistinu riječ o tehno-znanstvenome ili epistemičkome načinu zamjećivanja onoga čega još nema, ali se neprestano zbiva u transformacijama i preobrazbama stanja. Drugim riječima, „događa“ se autopoietički način izvođenja života kao samozakonita i samozakonomjernoga slučaja u emergentnome nizu preobrazbi. Slika kao događaj nema više svoje značenje u semiotičkome krugu referencija. Ona se ne pojavljuje u pojmovima intencionalne svijesti i njezina predmeta. Iako svjedočimo o sve više pokušaja da se unutar fenomenologijske škole unutar znanosti o slici (*Bildwissenschaft*) protumači njezin ontologijski status u odnosu između pogleda, viđenja i objektiviranja subjekta samoga pogleda.⁹²

Ne treba nas to čuditi. Ono što je pogođeno ponajprije ovim vizualnim ili ikoničkim obratom jest naša sposobnost zamjećivanja umjetne stvarnosti. Za očekivati je stoga da će i u unutar posthumanizma/transhumanizma kao teorijskih pokreta za razumijevanjem nove tehno-znanstvene okoline i života biti sve više takvih nastojanja, kao što sve više ima studija iz usporednoga promatranja ljudske spoznajne mogućnosti i one koje su dane životinjama. Neurokognitivne znanosti nužno se moraju baviti opažajem i njegovim dosezima. Razlog leži u tome što se usmjerenost evolucijskoga razvitka na pitanje odnosa svijesti i tijela sada pokazuje u novome svjetlu. Ima podosta primjera iz suvremene filmske produkcije. Ondje se tematizira iskustvo pogleda u situaciji kada smo obuzeti tehničkim aparatima kao svojom umjetnom okolinom te nam ona postaje nadomjesnom „prirodom“ i gotovo jedinim preostalim okruženjem smislena obitavanja. Vjerojatno je o tome najupečatljivije dokaze promjene osjetilnosti i spoznaje ovoga obrata ostavio Jean Baudrillard u programatskome ogledu „Ekstaza komunikacije“ („L'extase de la communication“) iz 1987. godine:

Ali danas više ne postoji scena i zrcalo; namjesto toga postoje ekran i mreža. Umjesto refleksivne transcendencije zrcala i scene, na djelu je nereflektirajuća površina, imanentna površina gdje se zbivaju operacije – glatka operacionalna površina komunikacije. [...] Privatna 'telematika': svaka osoba sebe vidi, zahvaljujući kontroli hipotetičkoga stroja, usamljenom u položaju savršene i daljinski upravljane suverenosti u beskrajnome razmaku od svojega mjesta rođenja. Što će reći, u strogome položaju astronauta i svojoj letjelici, u bestežinskome stanju koje nužno potrebuje orbitalni let i brzinu dostatnu da ga spasi od sudara s njegovom

⁹² Najznačajnija studija iz tog epistemologijskoga motrišta biti slike zacijelo je ona Lamberta Wiesinga, *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2005.

domicilnom planetom. Realizacija živućega satelita, *in vivo* u svakodnevnome prostoru, odgovara satelizaciji realnoga ili onoga što nazivam 'hiperrealizmom simulacije'. [...] Doba hiperrealnosti otpočinje sada.⁹³

Zaključna razmatranja

Možemo li, naposljetku, imati neki pojam slike koji bi spojio špiljsko slikarstvo Lascauxa, grčki *mimesis*, Velásquezovo reprezentacijsko slikarstvo u zlatno doba europske aristokracije s Maljevičevom nepredmetnošću i, naposljetku, s onim što ulazi u informacijski kôd digitalne slike? Ako to nije moguće, onda su svi pokušaji *philosophiae perennis* uzaludan napor ovjekovječenja prolaznosti poput kaplje vode na dlanu. Naše mišljenje mora biti barem malo isto kao i ono prvih ljudi, s tom razlikom što su oni pred sobom imali otvorenu povijest mogućnosti, a mi nužnost one *otvorene praznine* o kojoj govori Kandinski kada pomalo pesimistički ne vidi mogućnost da se poslanstvo velike umjetnosti može ičime više nadomjestiti. U svakom slučaju, estetika koja je od 1735. do 1750. godine ušla u diskurs humanistike kao neželjeno dijete misaonoga ekscesa racionalizma, od nastanka povijesnih pokreta avangarde u prvoj polovini 20. stoljeća morala se razmjestiti unutar novoga poslanstva umjetnosti. Ono više nije bilo teleologijska zadaća da bitku kao istinitome i dobrome podari još i značajku savršene ljepote, te da sve zajedno bude sklopljeno u vječnu slavu Božju, ako ništa drugo a ono barem kao postulata za moralno djelovanje. Umjetnost je u autonomiji i suverenosti „novoga početka“ htjela ono nemoguće. Od početka prve slike na zidovima mračnih špilja bilo je to više od bilo kakvoga života jedne vrste/roda koja pati i misli na Zemlji. Ono nemoguće jest u oživljavanju slike kao umjetne tvorevine u njezinoj osjetilnosti. Nije riječ o doživljaju kao privatnom ili sekulariziranom estetskome osjećaju kontemplacije promatrača umjetničke slike. Naprotiv, oživljavanje označava upravo krajnju suprotnost svakome doživljaju i prividu s kojim umjetnost već uvijek ima svoje utemeljenje u znamenovanju istine i njezinoj odsutnosti u prisutnosti bitka.

Kada se nešto oživljava, tada slika koja ne prikazuje nešto i ne predstavlja to nešto nadilazi mimetičko-representacijsko iskustvo vlastite povijesti. Time postaje ono što je mitsko-religiozno iskustvo u prvim počecima i bilo – otvorenost povijesti kao susreta zemlje i neba, bogova i smrtnika, onaj Heideggerov

⁹³ Jean Baudrillard, „The Ecstasy of Communication“, u: Hal Foster (ur.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, The New Press, New York, 1998., str. 146-147.

prstenujući krug četvorstva (*Geviert*) s kojim filozofija na kraju završava kao metafizika na putu povratka k stvari samoj (*to autó*).⁹⁴ Ako se nešto od programa fenomenologije s kojim je Husserl začeo nastojanje da se duhovne znanosti pripreme za dugi put oslobođenja od pozitivizma i objektivizma povijesno nastalih prepreka jednostavnome življenju i mišljenju još može očuvati od zaborava onda je to njezina performativna zapovijed: „Natrag, k samim stvarima!“ Povratak slici ima otuda isto značenje kao i povratak jeziku. Ne vraćamo se ničemu što je već bilo i prohujalo. Ako se uopće negdje vraćamo onda je to budući povratak izvorima kada je povijest još imala mogućnost odluke da postane to što je postala ili da krene drukčijim smjerom. Slika i jezik nisu darovani čovjeku poput aparata ili dispozitiva mišljenja. Posrijedi je darovani događaj. I zato je baš onako kao što to kaže Heidegger u predavanju „Stvar“ („Das Ding“) iz 1950. godine četvorstvo uvjet mogućnosti iskršavanja tajne i čuda bitka oslikanoga u mračnim odajama špilja sveudilj jednoga svijeta u kojem još nije bilo moguće dospjeti do „satelizacije duše“. Ako je slika događaj upravo tog četvorstva s kojim Heidegger umjetnosti podaruje iskonsko značenje prstenovanja života, prolaska kroz okružje danih mogućnosti kao „nužnosti slobode“, tada je najveći mogući korak zbližavanja putem udaljavanja upravo dosegnut odmakom od stvari same. Što se više približavamo iščeznuću slike kao „stvari“ i njezinim prelaskom u stanja i transformacije aktualnosti unutar svemira kao kognitivno-neuralne mreže, to je osjećaj napuštenosti od biti slike i jezika sve veći i veći. Imamo komunikaciju i mreže da ne bismo poludjeli od istine jezika koji nadilazi svaku informaciju. A ta se istina ne objavljuje poput Boga prestravljenome Mojsiju u obliku gorućeg grma na svetoj planini Sinaj. Istina je slike njezin događaj. Sve što jest s njime se vizualizira s pomoću tehnosfere kao posljednje mogućnosti i nužnosti da se svijet ogleda u svojoj golej transparenciji.

Nemamo više umjetnost koja je otvarala nove svjetove. To je doba minulo. Imamo meta-umjetnost eksperimenta, arhitekturu koja stremi u nedogledne visine, gradove-satelite, muzeje kao mreže podataka, arhive posthistorije, knjižnice bez knjiga i sliku bez svijeta. Ono što imamo jest život koji se sasušuje i kopni od očekivanja tehno-utopija da će nam poboljšati mehanizme tjelesne uspješnosti i vratiti iznova moć zamišljanja koja je krasila jednog Leibniza u dugu zimsku večer dok je smišljao univerzalnu semiotiku računarskoga stroja i u tome vidio budućnost teodiceje. Što nas povezuje s prvim ljudima jest isti čudovišan osjećaj da je umjetnost samo događaj privremena rasterećenja od briga preživljavanja, pa čak i kada ima taj univerzalni kôd ničime obuzdane ljepote. Ono što nas obuzima pred tom slikom koja je nagnala Aristotela da u

⁹⁴ Martin Heidegger, „Das Ding“, u: *Vorträge und Aufsätze*, GA, sv. 7, V. Klostermann, Frankfurt/M., 2000., str. 165-187.

svojoj *Poetici* govori o strahu i udivljenju kao bitnoj „funkciji“ tragedije s kojom može nastupiti čin etičke katarze ili prebolijevanja ovoga života „tu“, kakav već jest, tegoban i dosadan u jednolikosti žrtvovanja i rada, očigledno dolazi iz nečega što slici podaruje bitno drukčije shvaćanje od zapalosti u metafizičku zamku osjećaja, doživljaja i umnoga promatranja biti same stvari. Slika je djelo jednog misterioznoga događaja. A o njemu više ništa ne možemo znati osim da je „tu“ i da je „tako-i-tako“, da je faktičan jer je naprosto neshvatljiv iz pitanja zašto radije bitak, a ne ništa? Zato, baš zato. Wittgenstein je mistiku bitka kao jezika i slike izveo iz faktičnosti („nužnosti“ i „slobode“) svijeta u njegovoj samopokazivosti. Upravo je to granica slikotvornosti svake buduće tehno-umjetnosti. Kada jezik više nema što bitno reći, a slika se razvija u svojem proizvodno-stvaralačko-konstruktivnome sklopu sama od sebe poput bešumnoga stroja, preostaje zamuknuće i šutnja. Ne više čovjeka pred svojim djelom, nego svijeta pred svojim događajem. O toj dubokoj šutnji koja slici podaruje najdublji jezik pjesme kao stvari same govori Fernando Pessoa u jednom fragmentu *Knjige nemira*:

Metafizika mi se uvijek činila produljenim oblikom pritajenog ludila. Kada bismo spoznali istinu, vidjeli bismo ju; sve ostalo je sustav i okolina. Dovoljno nam je, ako razmislimo, neshvaćanje svemira; htjeti ga shvatiti znači biti manje od ljudi, jer biti čovjek znači znati da je svemir neshvatljiv.⁹⁵

Vidjeti istinu svojim očima znači priznati da je slika samo bljesak sjaja kojom se umjetnost kroz život probija do posljednje tame svega što jest. Špilje su bile dom i zavičaj umjetnosti, njezino jedino utočište pred propašću svijeta. Kada slika nadomjesti sve ono što je izgubio jezik postavši znakom bez značenja, više nema razloga da umjetnost nosi taj praiskonski naziv tajne i čuda, kao što nema razloga da se slikom naziva ona „stvar“ koja nastaje sama od sebe kao tehnosfera bez svijeta. Život je nadomjestio tajnu bitka, a tehnički sklop preobrazio neljudsko u živi stroj mišljenja bez patnje. Umjetnost bez patnje nema više nikakvoga smisla. U zlatno doba španjolskog baroknoga slikarstva na El Grecovim slikama mistici vjere zbiljski su patili u mukama. Nije to bilo „slikarstvo za slikare“, već iskustvo „duhovnoga oka“ koje ne dolazi iz tehnologije gledanja. Ono potječe od suza kao posljednjeg dokaza da nas slika uznosi nad onime što još nazivamo životom. Pred slikom kao informacijom ne možemo prigrabiti koljena. Ne možemo, naposljetku, pustiti niti suzu. Što možemo zadano je fatalnim brojčanim sustavom svake buduće interakcije životinje, čovjeka i stroja. Možemo samo odbrojavati ovo beskonačno prazno vrijeme.

⁹⁵ Fernando Pessoa, *Knjiga nemira*, Konzor, Zagreb, 2001., str. 89.

Literatura:

- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1970.
- Kenneth Bailey, *Social Entropy Theory*, SUNY, Albany -New York, 1990.
- Jean Baudrillard, „The Ecstasy of Communication“, u: Hal Foster (ur.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, The New Press, New York, 1998., str. 146-147
- Roland Barthes, „Osnove semiologije“, *Europski glasnik*, br. 17/2012., str. 337-388. S francuskoga preveo Danijel Bučan
- Georges Bataille, *Theory of Religion*, Zone Books, New York, 1992.
- Georges Bataille, „Lascaux ili rođenje umjetnosti“, *Europski glasnik*, br. 8/2003., str. 750. S francuskoga prevela Ana Buljan
- Kurt Bauch, „Imago“, u: Gottfried Boehm (ur.), *Was ist ein Bild?*, W.Fink, München, 1994., str. 278-280.
- Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Dartmouth College Press, Dartmouth, 2006.
- Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, W. Fink, München, 2005., 3. izd.
- Hans Belting, „Echte Bilder und falsche Körper – Irrtümer über die Zukunft des Menschen“, u: Christa Maar i Hubert Burda (ur.) *ICONIC TURN: DIE NEUE MACHT DER BILDER*, DuMont, Köln, 2005., str. 350-364.
- Hans Belting, „Zu einer Ikonologie der Kulturen: Die Perspektive als Bilderfrage“, u: Gottfried Boehm i Horst Bredekamp (ur.), *Ikonologie der Gegenwart*, W.Fink, München, 2009., str. 9-20.
- Walter Benjamin, „Einbahnstraße“, u: *Gesammelte Schriften*, sv. IV . I, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1972., str. 83-148.
- Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit: Drei studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1996.
- Walter Benjamin, *Novi Anđeo*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2008. Izabrala i s njemačkoga prevela Snješka Knežević
- Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2009.
- Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität: Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, C.Winter, Heidelberg, 1969.
- Arthur C. Danto, *Nasilje nad ljepotom: Estetika i pojam umjetnosti*, MSU, Zagreb, 2007. S engleskoga prevela Mirjana Pać Jurinić
- Gilles Deleuze, *Pourquoi est-ce que la philosophie s'est-elle tellement compromise avec Dieu? Seminar, 25. studenoga 1980.* <http://www.imaginet.fr/deleuze/TXT/ENG/251180.html>.
- Gilles Deleuze, *Fold: Leibniz and the Baroque*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London, 1992.
- Gilles Deleuze, *Difference et Repetition*, Columbia University Press, New York, 1994.
- Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Qu est-ce que la philosophie?*, Minuit, Pariz, 1991/2005.
- Gilles Deleuze, *Film 2: Slika-Vrijeme*, Bijeli val, Zagreb, 2012. S francuskoga prevele Mirna Šimat i Maja Ručević
- Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Pariz, 1967.

- Jacques Derrida, „Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences“, u: *Writing and Difference*, Routledge & Kegan Paul, London, 1979., str. 279-280.
- Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1976.
- Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge University Press, Cambridge-Massachusetts, 1989.
- Umberto Eco, *Interpretation and, Overinterpretation: World, History, Texts*, Cambridge University Press, Cambridge-Massachusetts, 1990.
- Umberto Eco, *Kant and the platypus: Essays on Language and Cognition*, Vintage, London, 2000.
- Paul Feyerabend, *Against Method*, Verso, London-New York, 2002.
- Vilém Flusser, „Digitalni privid“, *Europski glasnik*, br. 17/2012., str. 490. S njemačkoga preveo Boris Perić
- Hans-Georg Gadamer, *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*, *Gesammelte Werke*, sv. 8, J.C.B.Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993. („Kunst und Nachahmung“)
- Hans-Georg Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, AGM, Zagreb, 2003. S njemačkoga prevela: Darija Domić
- José Ortega y Gasset, „Oživljavanje slike“, *Europski glasnik*, br. 7/2002., str. 367-382. Sa španjolskoga prevela Tanja Tarbuk
- Claudia Gianetti, *Digitale Ästhetik: Einführung*, http://www.medienkunstnetz.de/themen/aesthetik_des_digitalen
- Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, 2003.
- Boris Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts, London-New York, 2008.
- Mark B.N.Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, 2004.
- Volker Harlan (ur.), *Joseph Beuys: What is Art? Conversation With Joseph Beuys*, Clairview, West Sussex, 2004.
- Martin Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, M. Niemeyer, Tübingen, 1969.
- Martin Heidegger, „Platon's Lehre von der Wahrheit“, u: *Wegmarken*, GA, sv. 9, V.Klostermann, Frankfurt/M., 1976., str. 203-238.
- Martin Heidegger, „Kant's These über das Sein“, u: *Wegmarken*, GA, sv. 9, V.Klostermann, Frankfurt/M., 1976., str. 445-480.
- Martin Heidegger, „Nietzsches Wort 'Got ist tot'“, u: *Holzwege*, GA, sv. 5, V.Klostermann, Frankfurt/M., 1977., str. 209-267.
- Martin Heidegger, „Das Ding“, u: *Vorträge und Aufsätze*, GA, sv. 7, V. Klostermann, Frankfurt/M., 2000., str. 165-187.
- Martin Heidegger, „Aletheia (Heraklit, Fragment 16)“, u: *Vorträge und Aufsätze*, GA, sv. 7, V.Klostermann, Frankfurt/M., 2000., str. 263-288.
- Martin Heidegger, *Besinnung*, GA, sv. 66, V. Klostermann, Frankfurt/M., 1997.
- Martin Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerkes“, u: *Holzwege*, V.Klostermann, Frankfurt/M., 2003. 8. nepromijenjeno izd.
- Martin Heidegger, „Zur Frage nach der Kunst“, u: GA, sv. 74, *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*, V.Klostermann, Frankfurt/M., 2010., str. 193-195.
- Klaus-Sachs Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeiner Bildwissenschaft*, Herbert von Halem, Köln, 2006.

- Hans Jonas, „Die Freiheit des Bildens – *Homo Pictor* und die *differentia* des Menschen“, *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, br. 15/1961., str. 161-176.
- Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die Technologische Zivilisation*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1984.
- Vasilij Kandinski, „O duhovnome u umjetnosti“, u: Worringer/Kandinski, *Duh apstrakcije*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999. S njemačkoga prevela Jasenka Mirenić-Bačić
- Friedrich A. Kittler, „Schrift und Zahl – Die Geschichte des errechneten Bildes“, u: Christa Maar i Hubert Burda (ur.), *ICONIC TURN: Die Neue Macht der Bilder*, DuMont, Köln, 2005., str. 186-203.
- Jacques Lacan, Četiri temeljna pojma psihoanalize, Naprijed, Zagreb, 1986. S francuskoga prevela Mirjana Vujanić-Lednicki
- Emmanuel Lévinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 2011.
- Jean-François Lyotard, *Le différend*, Minuit, Pariz, 1983., Jean-François Lyotard, „Newman: The Instant“ i „The Sublime and the Avant-Garde“ u: *The Inhuman: Reflections on Time*, Polity Press, Oxford, 1991., str. 78-88, 89-107.
- Lev Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, London, 2002.
- Odo Marquard, „Kompensation – Überlegungen zu einer Verlaufsfigur geschichtliche Prozessen“ i „Kunst als Kompensation ihres Endes“, u: *Aesthetica und Anaesthetica: Philosophische Überlegungen*, W.Fink, München, 2003.
- Dieter Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002.
- Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, Diaphanes, Zürich-Berlin, 2015.
- William, J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Univeristy of Chicago Press, Chicago, 1994.
- Abraham A. Moles, „Design und Immaterialität“, u: Florian Rötzer (ur.), *Ästhetik der elektronischen Medien*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1991., str. 160-170.
- Charles W. Morris, „Ästhetik und Zeichentheorie“, u: Dieter Henrich und Wolfgang Iser (ur.), *Theorien der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1992.
- Abraham A. Moles, „Design und Immaterialität“, u: Florian Rötzer (ur.), *Ästhetik der elektronischen Medien*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1991., str. 160-170.
- Stefan Münker, „Was ist ein Medium? Ein philosophischer Beitrag zu einer medien-theoretischen Debatte“, u: Stefan Münker i Alexander Roesler (ur.), *Was ist ein Medium?*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2008., str. 322-337.
- Žarko Paić, *Slika bez svijeta; Ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Liiteris, Zagreb, 2006.
- Žarko Paić, *Vizualne komunikacije: uvod*, Cvs, Zagreb, 2008.
- Žarko Paić, „Dekonstrukcija slike: Od mimezisa, reprezentacije do komunikacije“, u: Žarko Paić i Krešimir Purgar (ur.), *Vizualna konstrukcija kulture*, HDP i Antibarbarus, Zagreb, 2009., str. 9-41.
- Žarko Paić, *Zaokret*, Litteris, Zagreb, 2009.
- Žarko Paić, *Posthumano stanje: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, Litteris, Zagreb, 2011.
- Žarko Paić, *Treća zemlja: Tehnosfera i umjetnost*, Litteris, Zagreb, 2014.
- Technosphere – A New Digital Aesthetics? The Body as Event, Interactivity, and

- Visualization of Ideas“, u: Žarko Paić/Krešimir Purgar (ur.), *Theorizing Images*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2016., str. 126-148.
- Fernando Pessoa, *Knjiga nemira*, Konzor, Zagreb, 2001.
- Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Le Fabrique-Édition, Pariz, 2000.
- Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, Verso, London-New York, 2011.
- Jacques Rancière, *Mallarmé: The Politics of the Sirene*, Continuum, London-New York, 2011.
- Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartkunst: zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 2013.
- Stefan Rieger, *Die Ästhetik des Menschen: Über das Technische in Leben und Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002.
- Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- Richard Rorty, „Uvod u lingvistički obrat“, *Europski glasnik*, br. 17/2012., str. 389-402. S engleskoga preveo Goran Vujasinović.
- Jörg R.J. Schirra i Klaus-Sachs Hombach, „Anthropologie in der systematischen Bildwissenschaft: Auf der Spur des *homo pictor*“, u: Silke Meyer i Armin Ozwar (ur.), *Disziplinen der Anthropologie*, Waxmann Verlag, Münster, 2010., str. 145-178.
- Peter Sloterdijk, Bilder der Gewalt – Gewalt der Bilder: Von der antiken Mythologie zur postmodernen Bilderindustrie“, u: *ICONIC TURN*, str. 333-348. i Peter Weibel, „An End to the ‘End of Art’? On the Iconoclasm of Modern Art“, u: Bruno Latour i Peter Weibel (ur.), *ICONOCLASH: The Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ZKM, Karlsruhe i The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, 2002., str. 570-670.
- Peter Sloterdijk, „Weltmuseum und Weltausstellung“, u: *Der ästhetische Imperativ: Schriften zur Kunst*, Philo & Philo Fine Arts, Berlin, 2007., str. 387-397.
- Bernard Stiegler, *Technics and Time: The Fault of Epimetheus*, sv. I, Stanford University Press, Stanford-California, 1998.
- Victor J. Stoichita, *Das mystische Auge: Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, W.Fink, München, 1997.
- Wolfgang Welsch, „Die Kunst und das Inhumane“, u: *Grenzen und Grenzüberschreitungen*, XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, 2002., Berlin, Akademie Verlag, 2004., str. 730-751.
- Wolfgang Welsch, *Blickwechsel: Neue Wege der Ästhetik*, Reclam, Stuttgart, 2012.
- Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2005.
- Uwe Wirth (ur.), *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002.
- Peter V. Zima, *Ästhetische Negation: Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry und Lyotard*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005.



Andrija Filipović

Šta je ova *stvar* zvana vrednost?

Merijam-Vebster rečnik engleskog jezika nudi više definicija pojma vrednost u rasponu od novca koji se dobija prilikom razmene do trajanja muzičkog tona. Međutim, pored toga što postaje jasno da ne postoji *jedna* definicija vrednosti (ima ih osam na internet stranici), za potrebe ovog rada zanimljive su dve definicije. Prva kaže da je vrednost „numerički kvantitet koji se pripisuje ili određuje izračunavanjem ili merenjem“, dok druga vrednost određuje kao „nešto (kao princip ili kvalitet) intrinzično vredno ili poželjno“.¹ Kao što se moglo uočiti da ima barem osam različitih definicija vrednosti, u slučaju ove dve definicije može se uočiti da su ključne reči *kvantitet* i *kvalitet* (ostavljam po strani pojmove princip i intrinzično).

Ta dva pojma imaju dugu filozofsku istoriju. Naime, još ih Aristotel naziva kategorijama i one uključuju, grubo rečeno, najopštije pojmove kojima je moguće misliti stvarnost (bivstvovanje, pak, poseduje naročit status kod Aristotela). Kod Aristotela ih ima deset i pored kvantiteta i kvaliteta tu su još i supstanca, relacija, mesto, vreme, položaj, stanje, delanje i trpljenje.² S obzirom na to da su kvantitet i kvalitet kategorije, dakle najopštiji pojmovi, nailazimo na problem ako pokušamo da odredimo nešto (samo) jednim ili drugim pojmom. Drugim rečima, po ovim definicijama vrednost je ili kvantitet („koliko“ je nečega) ili kvalitet („kakvo“ je nešto). No, ove su definicije od male pomoći pošto nam govore oprečne stvari, odnosno ne kazuju nam ništa o supstanci („šta“ je nešto) same vrednosti. Ili obrnuto, kazuju nam da je supstanca vrednosti

¹ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/value>, pristupljeno 9.2.2017.

² Kod Kanta ih ima 12 s tim što su odeljene u četiri natkategorije kvantiteta, kvaliteta, relacije i modaliteta. Cf. Imanuel Kant, *Kritika čistoga uma*, Beograd, Dereta, 2012. Hegel je dodatno usložnio ovaj problem uvodeći brojne potkategorijske granjanja ili, možda, pojednostavio ako uzmemo u obzir da postoje samo tri „sfere“ (bivstvovanja, suštine i pojma) cf. G.V.F. Hegel, *Nauka logike*, Beograd, Prosveta, 1973.

ili kvantitet ili kvalitet. Ali time zapadamo u začarani krug ako želimo da otkrijemo šta je vrednost. To nam, pak, govori dosta toga o pristupu problemu. Taj pristup je pristup klasične supstancijalističke filozofije, gde postoji nešto (supstanca, suština) što je nepromenljivo i nešto drugo (akcidencije, kategorije) što se pripisuje ovom prvom i što se menja (S je P, tipična predikatska struktura iskaza). Ovime, doduše, još nije rešeno pitanje šta je vrednost, jer u ovom filozofskom okviru vrednost može da bude ili supstanca ili akcidencija. Sudeći po rečničkim definicijama izgleda da vrednost pada na stranu akcidencija (kvantitet ili kvalitet), što, čitano kroz supstancijalistički okvir, znači da se ona pripisuje nekakvoj supstanci a da sama to nije.

Ovakav pristup nailazio je, a i dalje nailazi na oštre kritike i odbacivanja. Kako pokazuje Miško Šuvaković u pristupu umetničkim vrednostima postoji bar pet pristupa – prva dva su ontološka (u jednom vrednosti potiču iz suštine, u drugom iz forme), zatim slede kontekstualni, institucionalni i istorijski pristupi.³ Ova tri poslednja pristupa javila su se kao reakcija na ontološko-supstancijalističke filozofije umetnosti i umetničkih vrednosti, i zasnivaju se na ideji da su vrednosti društveni proizvodi koji nastaju pod uticajem mnoštvenih i različitih istorijskih, političkih, ekonomskih itd. faktora. Međutim, i ovaj deontologizujući pristup je doživeo zaokret u vidu reontologizacije. Možda je najbolji razlog za „povratak ontologiji“ dao Feliks Gatari (Félix Guattari) čak i mnogo pre nego što su se ovi „pokreti“ javili. U *Shizoanalitičkim geografijama* o postmodernom dobu piše da je socijus sveden na „označiteljske lance koje je moguće digitalizovati i binarizovati“ i da ostaju samo „mali narativi legitimacije“ i „pragmatika jezičkih čestica“,⁴ koji se svode na apolitične jezičke igre: „Nema talasa. Samo moda modulirana u skadu sa tržištima umetnosti i mnjenja sredstvima kampanja publiciteta i istraživanja javnog mnjenja“.⁵ Postmoderno insistiranje na označiteljskim praksama je „desingularizujuća i infantilizujuća redukcija kapitalističke proizvodnje označitelja“.⁶ Sa druge strane, Brajan Masumi (Brian Massumi) ove postmoderne označiteljske prakse povezuje sa celokupnim poljem studija kulture i teorijskim disciplinama na kojima one počivaju (teorijska psihoanaliza, neo i postmarksističke teorije ideologije te performativne teorije).⁷ Zato su se na početku 21. veka pojavile, a javljaju

³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005, 671.

⁴ Félix Guattari, *Schizoanalytic Geographies*, London, Bloomsbury Publishing, 2013, 38.

⁵ Ibid., 39.

⁶ Ibid., 40.

⁷ Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002, 1–4.

se i dalje, mnogobrojne filozofije koje iznova problematizuju „metafizička pitanja“ i razvijaju složene ontologije, ali ovog puta sa izrazito materijalističkim predznakom i sa veoma različitim određenjima šta je to materijalno i šta je materija, a u cilju iznalaženja novih okvira za mišljenje i delanje u doba posle postmoderne koje neki nazivaju savremenost,⁸ neki drugi antropocen,⁹ a treći čak i Ktulucen.¹⁰ Tako danas govorimo o novim materijalizmima, spekulativnom realizmu, spekulativnom materijalizmu, ontologijama orijentisanim na objekt (OOO) i tome slično.

Nadalje ću se u ovom radu pozabaviti pitanjem vrednosti iz dve perspektive – stvarске ontologije Tristana Garsije (Tristan Garcia) i ontologije orijentisane na objekt Grejema Harmana (Graham Harman) – koje pripadaju ovim novim ontološkim materijalizmima i pokušati da dam odgovor na sledeća pitanja: Da li postoji supstanca? A akcidencija? Da li je vrednost supstance ili akcidencija iz ovih perspektiva? Kakav je odnos između supstance i akcidencije, između supstance i drugih supstanci, između akcidencije i akcidencije? Da li je umetničko delo supstance kome se pripisuju vrednosti kao akcidencije ili je umetničko delo skup akcidencija? Ali šta onda sa vrednostima? Šta ako je vrednost supstance i šta ako je umetničko delo supstance? I, na kraju, da li su pojmovi supstance i akcidencije valjani pojmovi u ovim novim okvirima?

Tristan Garsija i stvarska ontologija

Tristan Garsija svoj filozofski projekt opisuje kao „*mišljenje o stvarima* pre nego *mišljenje o našem mišljenju o stvarima*“,¹¹ čime želi da ukaže na to da je neophodno „staviti u zagrade“ pitanje o tome na koji način subjekt pristupa objektu. Cilj mu je da osmisli takav pristup da se „mišljenje pripaja stvarima – pre nego ovom ili onom tipu relacije upravljene ka stvarima – na takav način da se želja, volja, um ili subjektivnost mogu koncipirati kao objekti“. ¹² U krajnjoj instanci, reč je o tome da se „prida jednaki ontološki dignitet svakoj

⁸ Cf. Teri Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, Beograd, Orion art, 2014.

⁹ Cf. McKenzie Wark, *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*, London, Verso, 2015; Jedediah Purdy, *After Nature: A Politics for the Anthropocene*, London, Harvard University Press, 2015; Jussi Parikka, *The Anthropocene*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

¹⁰ Cf. Donna Haraway, *Staying with Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

¹¹ Tristan Garcia, *Form and Object: A Treatise on Things*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015, 2, kurziv u originalu.

¹² Ibid., 3.

individualizovanoj stvari¹³. Garsijin pristup je ono što on naziva stvarskom (*thingly*) ontologijom. Ali šta je stvar?

Garsija stvar određuje kao „ništa drugo do *razliku* između bivstvovanja unutar [*l'être entre*] i bivstvovanja izvan [*l'être sorti*]“.¹⁴ Pod *bivstvovanjem unutar* Garsija na umu ima ono što stvar obuhvata, a pod *bivstvovanjem izvan* ono u čemu je stvar. Ovime on želi da izbegne kako supstancijalističku ontologiju koja postulira nepromenljivu i nedostižnu stvar po sebi koja nema nikakve relacije sa onim izvan nje, tako i desupstancijalizujuću „vektorsku“ ontologiju koja od stvari čini skup/presek neprestano menjajućih akcidencija/vektora čime je stvar određena samo onim što je, uslovno rečeno, izvan nje. Razlikom između onoga što je u stvari (što stvar obuhvata) i onoga u čemu je stvar (što obuhvata stvar), Garsija zadržava minimum nepromenljivosti stvari da bi stvar mogla da bude stvar, ali i uvodi promenljivost na takav način da napetost između onoga unutra i onoga izvan određuje šta stvar jeste. Stoga Garsija kaže da stvar poseduje dva značenja i daje primer: „Priroda ili istorija kao stvari sadrže mnoge stvari (prvo značenje), ali one su sadržane stvarima koje su drugačije od njih (drugo značenje)“.¹⁵

No, da bismo dospeli do stvarskosti svega, odnosno do toga da je sve stvar i da je svaka stvar jednaka ontološki, Garsija uvodi pojam „nije-važno-šta“ (*n'importe quoi*).¹⁶ Nije-važno-šta je „ravan *jednakosti* onoga što je realno, moguće, nepostojeće, proteklo, nemoguće, istinito, lažno ili loše. Nije važno. Ono se tiče mogućnosti bivstvovanja *ili* realnim *ili* mogućim, *ili* realnim i mogućim, *ili* ni realnim ni mogućim, *ili* konstruisanim *ili* datim, *ili* prirodnim *ili* veštačkim, *ili* prirodnim i veštačkim, *ili* istinitim *ili* iluzornim, bivanja nijednim od ovih istovremeno, ali bivanja u stanju da potpadne (ili ne) pod jedno od ovih određenja, bilo kojeg određenja“.¹⁷ Pojmom nije-važno-šta, dakle, Garsija uvodi ravan radikalne ontološke jednakosti između svih pojmova, kategorija, bivstvujućih i tome slično, do onog stepena da ukida i kontradikciju. I upravo ova nije-važno-šta ravan omogućava stvarima da budu nešto. Kako kaže Garsija: „Da bi neke stvari važile više/bile značajnije od drugih, bile one lepše ili ružnije, istinitije ili lažnije, bolje ili gore, nužno je da postoji ravan na kojoj

¹³ Ibid., 4.

¹⁴ Ibid., 11, kurziv u originalu.

¹⁵ Ibid., 14.

¹⁶ Za probleme oko prevođenja ovog pojma cf. ibid., xiv–xvii.

¹⁷ Ibid., 30, kurziv u originalu.

stvar nije ni više ni manje stvar u odnosu na druge¹⁸. Drugim rečima, stvar nije nije-važno-šta, već je nužno nešto, a nečim postaje tako što ima više ili manje važnosti i u tom smislu „vrednovati stvar znači transformisati strogo *ekstenzivni* karakter svake stvari u *intenzitet*“.¹⁹ I još: „Vrednost je ono što utiče na bivstvovanje stvari fundamentalno je čineći intenzivnom“.²⁰

Sažmemo li do sada rečeno videćemo da ono *n'import quoi* čini ekstenzivnu ravan koja izjednačava sve što (ne) može da bude (ne)bivstvjuće. U tom izjednačavanju Garsija pronalazi osnovu za radikalnu ontološku jednakost ravnog sveta. Taj ravni svet nužno je nevrednostan: „Ravni, nevrednostni svet je svet lišen intenziteta. Ništa nije *više* ili *manje* od neke druge stvari. Sve je jednako“.²¹ Pored toga što je nevrednostan „formalni, ravni svet je uslov mogućnosti objektivnog i događajnog univerzuma stečen kroz naš pristup onome ‘nije-važno-šta’“.²² Dakle, pored ekstenziteta kao forme stvari postoji i objektivni intenzitet kao vrednost i to u svim njenim oblicima (etička, estetska, ekonomska itd.). Na koji način ekstenzivnost i intenzivnost stupaju u odnos? Garsija nudi odgovor koji donekle zaobilazi rešenja supstancijalističkih ontologija. Niti je ekstenzivnost supstanca kao stvar po sebi, niti je intenzivnost akcidenција. Intenziteti su „ne-ekstenzivni i odgovaraju bivstvovanju objekta ili događaja manje ili više nego onoga što jeste, *ili* više *ili* manje od onoga što jeste. Ali intenzifikacija stvari ne pripada ni stvarima ni onima koji ih procenjuju; intenziteti su smešteni u stvarima a da ti intenziteti nisu tu“.²³ Drugim rečima, vrednost kao intenzitet intenzifikuje samu stvar i to u ona dva smisla – ona istovremeno obuhvata stvar, ali je i sama obuhvaćena nečim drugim. Intenzitet je istovremeno deo stvari (kao ono što omogućuje razliku između stvari) i nije deo stvari (kao kvalitet koji bi pripadao stvari po sebi).

Vrednost, dakle, nije ni supstancijalna (Lepo, Dobro, Istinito) ni formalna (upotrebno-ekonomska), već je objektivna (intenzivna). Šta se onda dešava sa umetničkim vrednostima? Kao i vrednosti uopšte, umetničke vrednosti su intenziteti koji intenzifikuju stvar (umetničko delo). U tom pogledu, umetnička vrednost je „transformacija određene stvari sa više ili manje intenziteta kroz prirodne, kulturalne i individualne procese kroz koje stvar upoređuje sa onim

¹⁸ Ibid., 31.

¹⁹ Ibid., kurziv u originalu.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., 331.

²² Ibid., 331–332.

²³ Ibid., 335.

što je mogla da bude i šta bi mogla da bude“.²⁴ I, u konačnici, vrednosti „transformišu stvari u varijabilne intenzitete... One transformišu njihovu određujuću ekstenziju u međugri između više ili manje varijabilnih intenziteta koje im daju njihovu nezamenjivu singularnost“.²⁵ Uzmemo li umetničko delo kao stvar ono je jednim delom – formalnim – nije-važno-šta svojom ekstenzivnošću i samim tim je nevrednosno i jednako svim drugim (ne)bivstvujućim. Ali, s obzirom na to da je umetničko delo – objektivno – deo događajnog univerzuma, da je *stvar*, ono se od drugih stvari razlikuje svojom intenzifikacijom putem vrednosti. Te intenzifikacije kao umetničke vrednosti delom su unutar stvari, a delom izvan stvari jer „ljudska umetnost kombinuje formalni potencijal *nije-važno-šta* i normativnu snagu generičkih kulturalnih pravila koji objektivno ograničavaju i određuju reprezentacioni domen. Svako delo vešto barata jednako jednim i drugim. Formalno reprezentujući *nije-važno-šta*, ono gubi svoje određenje i objektivni intenzitet. Generički reprezentujući, u skladu sa kodovima, figurama i konvencijama, ono gubi svoju formalnu singularnost. Ono se navodi između obala ove dve granice“.²⁶

Grejem Harman i četvorostruki objekt

Esej „Umetnost bez relacija“ Harman počinje određivanjem „nerelacione estetike“. Pod nerelacionom estetikom Harman podrazumeva „nezavisnost umetničkih dela ne samo od njihovog društvenog i političkog okruženja, njihove fizičke okoline ili njihove ekonomske razmenske vrednosti, već od bilo kod drugog objekta“.²⁷ Problem, kako estetički tako i ontološki, na koji Harman referira jeste problem odnosa supstance i akcidencija (kao relacija), odnosno problem šta je od ova dva primarnije u pristupu stvarnosti. Po njemu, takozvane relacije filozofije i teorije koje naglašavaju procesualni, akcidentalni pristup stvar iscrpljuju kontekstom, odnosno „svodi stvari na pragmatični uticaj na ljude ili jedne na druge“.²⁸ Harman bira put koji naglašava stvarskost stvari, njenu objektnost, u smislu da se stvar ne može svesti ni na zbir njenih sastavnih elemenata niti na njene kontekstualne efekte. Za umetnost, ovaj

²⁴ Ibid., 342.

²⁵ Ibid., 353.

²⁶ Ibid., 276–277, kurziv u originalu.

²⁷ Graham Harman, „Art Without Relations“, *Art Review*, september 2014, https://artreview.com/features/september_2014_graham_harman_relations, pristupljeno 16.2.2017.

²⁸ Ibid.

drugi pristup je naročito „opasan“ jer to znači „posvetiti se svetu u kojem već jeste sve ono što može da bude“.²⁹ Sledeći Hajdegera (Martin Heidegger) i Klementa Grinberga (Clement Greenberg), Harman tvrdi da postoji „dubina iza površine sadržaja umetnosti“, ali takva dubina koja ne poseduje „ujedinjenu holističku pozadinu“.³⁰ S druge strane, Harman je saglasan sa Majklom Fridom (Michael Fried) u vezi sa pozivom ovoga drugog na umetnost bez doslovnosti, ali se od njega razlikuje po tome što je Frid „u čoveku video jedinog činioca doslovnosti“.³¹ Harman ovu raspravu zaključuje jednom bitnom rečenicom za pasuse koji će uslediti: „Dok umetničko delo mora da poseduje dubinu izvan načina na koji ga gledalac susreće, čovek je manje gledalac nego ko-konstituent samog umetničkog dela“.³²

Šta nam sve ovo govori? Najpre, da je za stvar/umetničko delo bitnije nešto drugo od relacija, da se to nešto drugo nalazi u „dubini“ stvari i da čovek jednim delom konstituiše stvar/umetničko delo. Rečju, postoji nekakva stvarskost stvari, sa jedne strane, i postoje relacije sa druge strane. Da li je ta nerelaciona stvarskost nepromenljiva supstanca? Na koji način ta dubina stvarskosti određuje stvar i njene relacije? I gde su tu vrednosti? Da bismo odgovorili na ova pitanja moramo se detaljnije pozabaviti Harmanovom ontologijom koju je izložio u knjizi Četvorostruki objekt.³³

Četvorostruki objekt se „sastoji“ realnog objekta, realnih kvaliteta, čulnog objekta i čulnih kvaliteta. Pojmovi čulni objekt i čulni kvaliteti imenuju odnos između intencionalnih objekata i njihovih promenljivih kvaliteta, odnosno konkretnu čulnu stvar i njena konkretna čulna svojstva na pojavnoj ravni svakodnevnog čulnog iskustva, ravni čulnih fenomena. Realni objekt i realni kvaliteti su pojmovi koji imenuju „eidetičku“ stranu stvari, ono što „ostaje“ kada se čulni kvaliteti uklone ili menjaju. Kako kaže Harman: „Sa jedne strane imamo čulni objekt i njegove čulne kvalitete polupripojene u iskustvu. Ali sa druge strane, da bismo artikulisali ono što čini da ovaj određeni papagaj biva ono što jeste zahteva se analiza realnih kvaliteta na koje se može samo aluzivno ili postrance ukazati intelektom a da nikada nisu razgolićeno prisutni“.³⁴ I dalje: „Realni kvaliteti čulnog objekta mogu biti izvedeni posredno pre nego di-

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Graham Harman, *The Quadruple Object*, Winchester/Washington, Zero Books, 2011.

³⁴ Ibid., 29.

rektno. Čulni objekt ne može da postoji bez obe vrste kvaliteta istovremeno. On ne bi bio čulni objekt ako se ne bi nekako pojavio, ali ne bi bio ni upravo ovaj čulni objekt ako ne bi posedovao specifična eidetička svojstva koja ga takvim čine³⁵.

Pišući o oruđu kod Hajdegera, Harman kaže da se „oruđe ne ‘koristi’; *ono jeste*. I u onom pogledu u kome jeste, oruđe se ne iscrpljuje svojim relacijama sa ljudskom teorijom *ili* ljudskom praksom“.³⁶ U tom smislu treba shvatiti realni objekt i njegove realne kvalitete. Realni objekt se povlači iz svih relacija, pa čak i onih koje nisu ljudske prirode: „Jedini pravedni odnos prema objektima leži u tome da se njihova realnost smatra slobodnom od svake relacije, dubljom od svakog reciprociteta. Objekat je mračni kristal sakriven u privatnom vakuumu: nesvodiv na svoje delove i jednako nesvodiv na njegove spoljašnje relacije sa drugim stvarima“.³⁷ Razlika između realnog i čulnog objekta leži u tome što je čulni objekt dat intencionalnom subjektu, dok realni objekt nikada nije dat nijednom subjektu. Ili, drugim rečima, realni objekt i čulni objekt su u asimetričnom odnosu u kome realni objekt utiče na čulni objekt a nikako obrnuto.

Sva četiri elementa koja čine četvorostruki objekt stupaju u neakvu vrstu odnosa. Čulni objekt i čulni kvalitet – vreme – daje objekt koji je čulno prisutan i obavljen čulnim kvalitetima kao akcidencijama. Čulni objekt i realni kvaliteti – *eidōs* – pruža uvid u to da bi „fenomeni u svesti bili prazni osim ako ne bi imali nekakav definitivni karakter, a taj karakter se oformljuje realnim eidetičkim kvalitetima koji mogu biti meta jedino intelektualnoj a nikad čulnoj intuiciji“.³⁸ Realni objekt i čulni kvaliteti – prostor – daje „prevođenje“ realnog objekta u „čulno prisustvo putem površine koja je dostupna mišljenju ili delanju“.³⁹ Realni objekt i realni kvaliteti – suština – jeste ono što „omogućuje realnim objektima da se razlikuju jedan od drugog umesto da budu prazni jedinstveni supstratom bez određenog karaktera“.⁴⁰

Ovakva struktura stvari vodi tome da postoji jedan deo stvari koji je uvek izvan (ne)ljudskog domašaja ili, drukčije rečeno, u disjunkciji sa drugim realnim objektima. Kako Harman kaže: „Ako zamislimo univerzum kao okean, to bi bio okean bez dna, ali sa turbulentnom površinom objekata i ničeg osim

³⁵ Ibid., 29–30, kurziv u originalu.

³⁶ Ibid., 44, kurziv u originalu.

³⁷ Ibid., 47.

³⁸ Ibid., 50.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

praznog neba iznad⁴¹. Vratimo li se na pitanje umetničkog dela s početka ovog dela teksta, sada možemo imati bolji uvid u to šta „nerelaciona estetika“ znači. S obzirom na to da je umetničko delo objekt kao i svaki drugi, i ono će posedovati četvorostruku strukturu objekta u rasponu od pola realnog objekta do pola čulnih kvaliteta. Pol realnog objekta je taj koji umetničkom delu pruža nerelacioni aspekt i njegovu „dubinu“. S druge strane, pol čulnosti mu pruža onaj relacioni deo koji ima veze sa posmatračem. Gde u ovoj shemi leže umetničke vrednosti? O realnim objektima ne možemo ništa da kažemo osim da su u apsolutno disjunktivnom odnosu prema drugim realnim i čulnim objektima i da se razlikuju među sobom na osnovu realnih kvaliteta. Čulni objekt je stvar koja se javlja kao zbir čulnih kvaliteta na osnovu realnih kvaliteta. Čini se da bi se moglo reći da vrednosti nastaju na ovom čulnom polu a na osnovu realnih kvaliteta kao *eidosa*, s obzirom na to da se jedinstvo stvari otkriva intelektualnim a ne čulnim putem. Drugim rečima, vrednosti koje se pripisuju umetničkom delu ne leže ni u čulnim kvalitetima, ni u realnom objektu, ni u čulnom objektu, ni u realnim kvalitetima, već u *odnosu* između čulnog objekta i realnih kvaliteta.

Zaključak

Kakva je, dakle, ova stvar koju zovemo vrednost? U ovom tekstu sam probao da dam prikaz iz dve perspektive koje pripadaju onome što se zove ontologija orijentisana na objekt, spekulativni realizmi ili spekulativni materijalizmi. Dok Garsija pravi razliku između formalnog i objektivnog, odnosno ekstenzivnog i intenzivnog i postavlja umetničke vrednosti na pol intenzivnog, dotle Harman daje sliku četvorostrukog objekta koji se sa jedne strane disjunktivno povlači iz svih relacija a sa druge strane učestvuje u čulnom i relacionom gde vrednosti nastaju na preseku realnog i čulnog pola. I jedan i drugi vrednosti postavljaju u nesupstancijalistički odnos sa objektom, s tim što odnos između objekta i vrednosti različito objašnjavaju.

Garsijina i Harmanova filozofija poslužile su mi i da prikazem mnogo opštiju sliku kada je reč o pristupima vrednosti. Pored supstancijalističke filozofije kako sam je prikazao na početku ovog teksta a koja je danas u većoj meri isključivo na meti kritika, pored ontologija orijentisanih na objekt/spekulativnih realizama još jednu veliku struju čine „vektorske“ ontologije kako ih Garsija naziva a Harman kritikuje da se utapaju u kontekst i iscrpljuju se u datoj

⁴¹ Ibid., 113.

stvarnosti. Reč je o filozofijama koje istražuju na tragu filozofija Artura Norta Vajtheda (Arthur North Whitehead), Žilbera Simondona (Gilbert Simondon) i Žila Deleza (Gilles Deleuze), a koje su izrazito kritički nastrojene prema bilo kakvoj stvari po sebi/supstanci, odnosno stvarskosti stvari. Stvar je sačinjena od kvaliteta/akcidencija do onog stepena da govorimo o radikalnoj desupstancijalizaciji bivstvujućeg – otuda i primat pojmova procesa i postajanja. U krajnjoj liniji, reč je o političkom izboru između OOO i procesualnih filozofija gde i jedna i druga zagovaraju nemirenje sa datim stanjem stvari uz jasno odbacivanje supstancijalizacije stvarnosti. Dok OOO poseže za nedosežnim objektom da bi sačuvala mogućnost da se bude drukčije, dotle procesualno-relacione filozofije vide postajanje kao osnovu za promenu kako umetničkih tako i etičkih, ekonomskih i svih drugih vrednosti.

Literatura:

- Tristan Garcia, *Form and Object: A Treatise on Things*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.
- Félix Guattari, *Schizoanalytic Geographies*, London, Bloomsbury Publishing, 2013.
- Donna Haraway, *Staying with Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.
- Graham Harman, *The Quadruple Object*, Winchester/Washington, Zero Books, 2011.
- Graham Harman, „Art Without Relations“, *Art Review*, september 2014, https://artreview.com/features/september_2014_graham_harman_relations, pristupljeno 16.2.2017.
- G.V.F. Hegel, *Nauka logike*, Beograd, Prosveta, 1973.
- Immanuel Kant, *Kritika čistoga uma*, Beograd, Dereta, 2012.
- Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002.
- Jusi Parikka, *The Anthrobscene*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.
- Jedediah Purdy, *After Nature: A Politics for the Anthropocene*, London, Harvard University Press, 2015.
- Teri Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, Beograd, Orion art, 2014.
- Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005.
- „Value“, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/value>, pristupljeno 9.2.2017.
- McKenzie Wark, *Molecular Red: Theory for the Anthropocene*, London, Verso, 2015.

Dragana Stojanović

Vrednost (u) umetnosti, vrednost u feminističkoj umetnosti: strategije (i) zadovoljstva

Pitanje vrednosti u području umetnosti, iz koje god tematizacijske perspektive bilo postavljeno, neminovno uvodi u polje *objektifikacijskog šifrovanja*, unutar koga percipijent i umetničko delo ili izvedba ulaze u složen odnos subjekatsko-objekatskog, ili pak objekatsko-objekatskog suodnosa. Drugim rečima, nezavisno od sredstva čulno-misaonog sistema putem koga se umetničko delo percipira (pogled, dodir, sluh, dešifrovanje ili izvođenje koncepta), iako je krajnje jednostavno izvesti formulu prema kojoj se percipijent pojavljuje u ulozi subjekta a delo/izvedba u poziciji objekta umetničkog doživljaja, situacija je ipak nešto složenija. U procesu izlaganja i percipiranja umetničkog dela/izvedbe, naime, i delo/izvedba i percipijent (poruke, forme, ideje, koncepta) dela, kao i brojni drugi elementi koji učestvuju u realizaciji događaja umetnosti¹ stupaju u međusobne relacije unutar kojih svaka pojedina pozicija biva izvedena kroz pomenuto objektifikacijsko šifrovanje, odnosno, kroz postajanje *objektom* umetničkog događaja, gde objekatske relacije bivaju uspostavljene iz mesta Drugog (jezika, institucije, Označitelja).² U ovakvom kontekstu vrednost umetničkog dela/akta biva uspostavljena kroz preseke datih relacija, te manifestovana u objekatskim mestima datog događaja. Mesto vrednosti umetničkog dela je, dakle, klizno (relacija), ali se “hvata” u objekatskim tačkama, što

¹ Misli se na čitav sistem znakova i pozicija koje svojim relacijama određuju status i vrednost umetničkog dela: kontekst izlagačkog prostora, umetnik/autor, kustos/interpretator, diskurs institucije umetnosti. George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.

² Drugo se u ovom slučaju izvodi iz teorijsko-psihoanalitičke perspektive, kao mesto ultimativnog Označitelja koji (pro)izvodi značenja, ali sâm ostaje prazno i neuhvatljivo, neprisvojivo.

naknadno biva doživljavano kao intrinzična vrednost umetničkog dela (prema tezi da vrednost umetničkog dela proizilazi iz dela samog), ili kao ekstrinzična (vrednost umetničkog dela nezavisna je od objekta dela samog; vrednost umetničkog dela proizilazi iz spoljašnjeg faktora koji određuje vrednost dela).³

Odnos intrinzično : ekstrinzično u definisanju vrednosti umetničkog dela, međutim, ne pojavljuje se kao analogija dualiteta esencijalno : konstruisano.⁴ Naime, kako intrinzičan, tako i ekstrinzičan kvalitet vrednosti umetničkog dela može se postaviti kao specifičan proizvod objektifikacijskih relacija koje proizilaze iz mesta Drugog, a koje rezultiraju iskustvom doživljaja umetničkog dela kroz kontekstualizovanu percepciju. Drugim rečima, vrednost umetničkog dela uspostavlja se kao vrednost *iskustva*, ili, preciznije, vrednost koja se prepoznaje u iskustvu/kroz iskustvo koje delo svojom relacijom pozicioniranošću *nudi*.⁵ U slučaju obe teze (vrednost kao intrinzična ili ekstrinzična umetničkom delu), dakle, vrednost se prepoznaje u specifičnom *iskustvu* koje biva proizvedeno na mestu umetničkog događaja posredstvom percepcije, interpretacije i izvođenja tumačenja umetničkog dela ili izvedbe.

Međutim, o kakvom iskustvu govorimo? Koje je iskustvo koje garantuje vrednost umetničkog dela? I, još važnije, čije je iskustvo koje (percepcijom, interpretacijom, tumačenjem) umetničkom delu dodeljuje vrednost? Na koji način ovo iskustvo (treba da) angažuje percipijenta/recipijenta u subjekt/objekt poziciji?⁶

Prema Džefriju Petsu (Jeffrey Petts), estetička vrednost umetničkog dela uključuje određeni *odgovor* od strane percipijenta/recipijenta, koji može biti iskazan kao iskustvo *reakcije* najčešće čitano kroz koncept emocije ili osećaja.⁷ Ovakav osećaj je svakako, prema Petsu, društveno konstruisan, s obzirom na to da angažuje kontekstualno – kulturalno naučeno i stečeno znanje o načinu na koji određeni prizor pobuđuje određeni osećaj.⁸ Takvo iskustvo, dakle, nije

³ R. A. Sharpe, „The Empiricist Theory of Artistic Value“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 58, Number 4, Fall 2000, 323-332.

⁴ Iako se može postaviti i na taj način.

⁵ Malcolm Budd, *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*, Allen Lane, London, 1995, 4, 13.

⁶ Kao što je to već naznačeno, u višesmernoj dinamici percipijent-delo i percipijent i delo se uspostavljaju kao objekti umetničkog događaja, te percipijent istovremeno ima ideju subjekta o sebi (on/ona percipira), ali i biva iščitana/a kao struktura znakova putem sopstvenog čitanja umetničkog dela (postaje recipijent – objekt uhvaćen u mrežu označitelja). Sa druge strane, delo nije samo umetnički objekt (posmatranja, slušanja, dodirivanja) – delo u tom smislu postaje mesto iz koga se značenja upisuju u recipijenta posredstvom logike Drugog.

⁷ Jeffrey Petts, „Aesthetic Experience and the Revelation of Value“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 58, Number 1, Winter 2000, 61-71, 64.

⁸ Ibid. Videti istu tezu u Marcia Muelder Eaton, „The Social Construction of Aesthetic Response“, *The British Journal of Aesthetics* 35, 1995, 95-107.

iskustvo-emocija po sebi, već predstavlja iskustvo-reakciju, odnosno iskustvo nečega što, suštinski, otkriva više o samom percipijentu/recipijentu i njegovoj specifičnoj pozicioniranosti unutar kulturalnog – označiteljskog sistema nego o samom delu kao takvom. U tom smislu tik pored pitanja *koje* iskustvo/*kakvo* iskustvo stoji i pitanje čije iskustvo utvrđuje (proizvodi) vrednost umetničkog dela.⁹

Subjekt/objekt – percipijent/recipijent uvek stoji na samom mestu preseka koordinatnih staza pruženih (dodeljenih) subjektu, koje služe (p)ostvarenju samog subjektiviteta. Subjekt se u ovim tačkama preseka prepoznaje (putem jezika koji ih i izvodi kao moguće)¹⁰ i izriče (internalizuje!) sopstvenu rod-nost, rasnost, klasnost i druge kategorizacijske kvalitete, što uveliko određuje iskustvo koje će imati pri doživljaju umetničkog dela ili izvedbe, kao i lik vred-nosti koju će prepoznati (prozvati) na mestu umetničkog dela.

Pitanje rodnog – orodnjenog subjekta¹¹ pobuđuje posebnu pažnju, bu-dući da kategorija rodnosti subjekt (pro)izvodi na samom preseku morfolo-gije tela,¹² jezika i želje, koja je i sama konstruisana i mobilisana u jeziku i putem jezika. Ukoliko se potraga za vrednošću umetničkog dela postavi kao mehanizam želje (za iskustvom, za reakcijom, za *ispunjenjem* – [privreme-nim] razrešenjem tenzije), putanja date teze vodi ka vrednosti umetničkog dela koja se manifestuje u mestu *zadovoljstva*. Jednostavno rečeno, vrednost umetničkog dela u ovom slučaju se otkriva u *zadovoljstvu* koje delo proizvodi u recipijentu,¹³ a ne u samim formalnim ili istorijsko-činjeničnim odlikama

⁹ I sama estetika referira na specifičan vid proizvodnje (teksta, značenja, vrednosti). Videti Hil-de Hein, „The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 57, Number 1, Winter 1999, 281-291, 283.

¹⁰ Jacques Lacan, „The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis“, *Ecrits – The First Complete Edition in English*, W. W. Norton & Company, New York, London, 2006, 197-268.

¹¹ Za termin *orodnjeni subjekt* – subjekt u čije telo se konstantno upisuje tekst rodnosti pre svega putem jezika, ali i drugih performativnih kulturalnih praksi videti Dragana Stojanović, *Interpre-tacije mapiranja ženskog tela u tekstualnim prostorima umetnosti i kulture*, op. cit.

¹² Anatomije kojoj je pridodato kulturalno značenje. Videti Elizabeth Grosz, *Sexual Subversions – Three French Feminists*, Allen & Unwin, St. Leonards, 1989.

¹³ Alexander Nehamas, „The Return of the Beautiful: Morality, Pleasure, and the Value of Uncer-tainty“, *Feminism and Traditional Aesthetics – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue, Volume 48, Number 4, Fall 1990, 393-403; Jerrold Levinson, *The Pleasures of Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca, 1996, 12. Flo Leibovic (Flo Leibowitz) dato zadovoljstvo vidi pre svega kao zadovoljenje nesvesnih želja subjekta-percipijenta. Flo Leibowitz, „A Note on Fe-minist Theories of Representation: Questions Concerning the Autonomy of Art“, *Feminism and Traditional Aesthetics – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue, Volume 48, Number 4, Fall 1990, 362-364, 362.

dela.¹⁴ Takvo zadovoljstvo, međutim, nužno je određeno i kao mehanizam drugačije uspostavljeno u slučaju različitih rodni subjektiviteta, gde način uzglobljenosti rodosti percipijenta u jezik i kulturu (lakanovski rečeno, u ravan Simboličkog) trasira i uslovljava prepoznavanje zadovoljstva. Data razlika postavlja tezu o specifičnoj kategoriji vrednosti umetničkog dela uslovljenoj rodnom perspektivom, što, ako je reč o ženskoj rodnoj poziciji, ukazuje na potrebu promišljanja vrednosti feminističkih umetničkih praksi, kao i vrednosti u feminističkim umetničkim praksama.

Međutim, da li je svaka praksa izvedbe ili percipiranja umetničkog dela/ događaja od strane ženskog subjekta – feministička? Naravno da ne,¹⁵ iako feminizmi, osim što mogu podrazumevati političku, teorijsku ili aktivističku težnju za uspostavljanjem društva jednakosti u odnosu na rodnu poziciju,¹⁶ ulaze i u područje istraživanja perspektive koju žene uopšteno donose kroz svoje iskustvo ženskog subjektiviteta, a koje je u raspravama o iskustvu doživljaja vrednosti umetničkog dela najčešće, kako to ističe Hilde Hajn (Hilde Hein), ignorisano.¹⁷

U čemu je specifičnost feminističke umetnosti i na koji način se otkriva mehanizam uspostavljanja vrednosti feminističke umetnosti, kao i vrednosti u feminističkoj umetnosti?¹⁸

Rasprava o mestu žene unutar sveta umetnosti uglavnom se tradicionalno svodila na pitanje ženske – feminine lepote, ili lepote uopšte¹⁹ kao objekta

¹⁴ „Nas ne interesuje šta je taj objekt (ili čak i da li je – na primer, ukoliko osećamo zadovoljstvo, ne zanima nas zaista da li dati razlog zadovoljstva konkretno postoji), ne moramo ni da znamo šta je to, ne interesuje nas da li je to moralno ili nemoralno, ne interesuje nas ko je taj objekt napravio, ili zašto.“ Marcia Muelder Eaton, „Kantian and Contextual Beauty“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 57, Number 1, Winter 1999, 11-15, 11.

¹⁵ Anita Silvers, „Has Her(oine's) Time Now Come?“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue, Volume 48, Number 4, Fall 1990, 366-379, 373.

¹⁶ Što bi bila ideja egalitarnih feminizama koji se najčešće kreću u domenima vidno interventnih praksi u odnosu na društvo i kulturu.

¹⁷ Hilde Hein, „The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory“, op. cit, 281.

¹⁸ *Vrednost feminističke umetnosti* podrazumevala bi vrednost koju feministička umetnost ima za širi okvir sveta ili diskursa umetnosti, kao i za kulturalni kontekst u celini. *Vrednost u feminističkoj umetnosti* odnosi se na vrednost koja se prepoznaje kao specifičan kvalitet umetnosti za feministički orijentisanog recipijenta.

¹⁹ Koja je u dualitetu lepo : sublimno uvek dešifrovano analognim parom žensko : muško. Za širu raspravu uz primere videti Peg Zeglin Brand, „Beauty Matters“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 57, Number 1, Winter 1999, 1-10; Peggy Zeglin Brand and Carolyn Korsmeyer, „Introduction“, *Feminism and Traditional Aesthetics – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue, Volume 48, Number 4, Fall 1990, 277-280; Paul Mattick, Jr, „Beautiful and Sublime: Fender Totemism in the Constitution of Art“, *Feminism and Traditional Aesthetics – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue, Volume 48, Number 4, Fall 1990, 293-303.

bezinteresnog uživanja.²⁰ Tradicionalno, žena nije bila ni slikarka, ni skulptorka, ni kompozitorka,²¹ već objekt prikazivanja, objekt pogleda (upravljenog iz pozicije maskulinog subjektiviteta).²² Žena je u ovom kontekstu posmatrana kao epitom lepote, koji je, unutar područja umetničko-prikazivačkog, bio definisan pre svega kroz odsustvo želje – strasti.²³ Žena je, dakle, lepa; ona nije mesto želje i takva formula tradicionalno definiše *lepu* umetnost. Dalje, žena je lepa; dakle, ona je znak *ispražnjen* od želje, ona je objekt ka kome želja ne poseže, koji je *bezinteresno* nevezan za polje želje. Ona je *objekt* – mesto kome je određena želja. Gde je, u tom slučaju, mesto ženske želje ukoliko ne u mestu žene same? Spirala nemogućnosti definisanja ženske želje unutar ovog ključa je navela i Sigmunda Frojda (Sigmund Freud) da postavi slično pitanje na koje sam nije dao odgovor: šta žena želi?²⁴ Ili, još preciznije u ovom kontekstu, šta žena želi od umetnosti (što je drugo pitanje za 'gde je žensko zadovoljstvo u umetnosti', ili pak, 'kako definisati vrednost feminističke umetnosti'²⁵)?

S obzirom na problematičnu tradicionalnu povezanost ženskog sa poljem (objekatski definisane) lepote, veliki deo feminističkih teorija nužno je bio (i ostao) koncentrisan na dekonstrukciju mesta žene kao univerzalnog mesta (nemoćnog) *lepog*, odnosno, na ponovno – drugačije iščitavanje *velikih* kanona zapadne umetnosti, estetike, filozofije i istorije umetnosti koji počivaju na naturalizaciji falogocentričnog sistema kao metanarativa.²⁶ Iščitavanje ovih kanona iz *druge*, do tada nečujne – ženske – pozicije obezbeđivalo je i relativizaciju diktatorstva pretpostavljenog metanarativa, kao i razgrađivanje teza koje su naturalizacijom bile postavljene kao univerzalno, samorazumljivo znanje, *doksa*. Posebna pažnja unutar feministički orijentisane teorije umetnosti, ali i unutar ženskog, pa i feminističkog umetničkog rada bila je usmerena ka teoretizaciji pogleda i mesta pogleda, odnosno mesta iz koga pogled dolazi,

²⁰ Primeri date postavke uključuju, između ostalih, Platonove (Platon) teorije o lepom, stanovišta Tome Akvinskog (Thomas Aquinas), kao i ideje Imanuela Kanta (Immanuel Kant). Detaljniji pregled videti u Peg Zeglin Brand, „Beauty Matters“, op. cit.

²¹ Iako primeri umetnica kroz istoriju svakako postoje. Ovde se pre radi o tradicionalnoj ideji o umetniku kao talentovanom muškarcu – stvaraocu.

²² Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?“, *Women, Art, and Power – and Other Essays*, Harper & Row, Publishers, New York, 199, 145-178.

²³ Peg Zeglin Brand, „Beauty Matters“, op. cit.

²⁴ Sigmund Frojd, navedeno u Ernest Jones, *Sigmund Freud: Life and Work*, Hogarth Press, London, 1953, 421.

²⁵ Ovde se *feminističko* postavlja u najširem kontekstu, kao istraživanje pozicioniranosti ženskog subjektiviteta unutar jezika i kulture.

²⁶ Peg Zeglin Brand, „Beauty Matters“, op. cit, 4.

posebno uz istraživanje, razumevanje i (re)interpretaciju pitanja pogleda kao onoga što objektifikuje (u ovom slučaju, prizor žene na umetničkom delu, prisustvo žene unutar umetničkih praksi). Suštinski, pogled je uvek uperen iz maskuline pozicije [ka femininoj].²⁷ Pogled je prisvajački. Pogled je ono što prisvaja bez dodira, bez nužnosti direktnog kontakta i zato je stvar *moći*. Posedovati moć pogleda (ne gledanja)²⁸ znači posedovati *gledano*, upregnuti penetrativnost pogleda za svoju korist. S obzirom na to da je zapadna kultura umnogome definisana kao kultura vizuelnog (ukoliko nešto vidim, toga ima[m], dakle, ukoliko nešto gledam, to posedujem²⁹), a da je sistemski zasnovana na falogocentrizmu, maskulina subjekatska pozicija je simbolički, ali i u praksi tradicionalno definisana kao ona koja *ima* (pogled, penis, Falus³⁰). S obzirom na to da je veliki deo percepcije umetnosti okrenut ka pogledu (iako ne u potpunosti), feminističke teoretičarke i umetnice pristupile su pokušaju reusmeravanja pogleda kroz redefiniciju nužnosti prikazivanja žene kao mesta *lepog* u umetnosti: "Situirane u društvu koje rutinski pretvara žene u objekte muškog pogleda, žene su postajale kreatorke svojih jedinstveno reprezentovanih sopstava putem izvođenja alternativnih načina osmišljavanja svog individualnog i kolektivnog identiteta. Umetnička dela stvarana od strane žena manipulisala su idealima lepote u odnosu na sopstveni ukus, boreći se sa kontrolom koja je i dalje bila u rukama njihovih muških kolega."³¹

Lepota je, dakle, uspostavljena kao sporna tačka unutar feminizma, ali i feminističke umetnosti, što nije neobično, budući da je lepota nužno vezana za intersekciju pogleda i (ženskog) tela, odnosno za materijalizaciju lepote u liku (objektifikovanog) ženskog tela. Umetnice poput Hane Hoh (Hannah Hoch), Karoli Šniman (Carolee Schneeman), Ejdrjen Pajper (Adrian Piper), Rene Koks (Renee Cox), Dženin Antoni (Janine Antoni), Orlan (Orlan) i drugih su, svaka

²⁷ Čak i kada je žena ona koja gleda: „Žene uče da sebe vrednuju onako kako će biti vrednovane. U tom smislu oči su ženske, ali pogled je muški.“ Sandra Bartky, „Women, Bodies and Power: A Research Agenda for Philosophy“, *APA Newsletter on Philosophy and Feminism* 89(1), Fall 1989, 78-82, 79. U području umetnosti ovo se očituje kroz nemogućnost žene da sebe ili prikaz sopstvenog tela iščita drugačije od načina na koji je naučena da to uradi – kroz prizmu maskulinog pogleda. Videti Joanne B. Waugh, „Analytic Aesthetics and Feminist Aesthetics: Neither/Nor?“, *Feminism and Traditional Aesthetics – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue, Volume 48, Number 4, Fall 1990, 318-326, 323.

²⁸ Pogled u odnosu na *gledanje* terminološki se uspostavlja kao paralela engleskim terminima *gaze* i *look*.

²⁹ Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1985.

³⁰ Iako Falus ne pripada nikome (u pitanju je, dakle, *varka*). Sean Homer, *Jacques Lacan*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2005.

³¹ Peg Zeglin Brand, „Beauty Matters“, op. cit, 6. Sličnu tezu videti i u Anita Silvers, „Has Her(oine's) Time Now Come?“, op. cit.

u domenu svojih izražajnih strategija, radile sa mestom odvajanja ženskog tela od tradicionalno zasnovanog mesta lepote, unoseći šum u dinamiku uživalačkog pogleda percipijenta unutar kojeg (lepo) žensko telo postaje objekt. Drugim rečima, mesto *zadovoljstva u tekstu umetnosti* postaje *umetnost kao tekst zadovoljstva* koji se opire falogocentrično usmerenoj trasi želje i skreće pažnju na područje *druge* želje, želje ženskog subjektiviteta u umetnosti, kroz koga se otkriva kako vrednost feminističke umetnosti (ili umetnosti interpretirane kao vredne iz feminističke perspektive), tako i vrednost u feminističkoj umetnosti (mesto vrednosti u umetnosti koja tematizuje mesto žene/ženskog subjektiviteta u području teksta i jezika [kulture, kulturalnih praksi, umetnosti]).

Kroz čitavu drugu polovinu dvadesetog veka, naročito od šezdesetih i sedamdesetih godina paralelno se razvijaju aktivnosti feminizama drugog talasa i feminističke umetnosti koja se kreće od ponovnih čitanja umetnosti u novom, feminističkom tekstualnom kodu, preko političkog nepristajanja na falogocentrični normativ, konfrontiranja falogocentričnom normativu, radikalnih interventnih praksi u području umetnosti do pokušaja prisvajanja mesta pogleda koje unutar falogocentričnog simboličkog koda pripada muškarcu, ili maskulino pozicioniranom subjektivitetu.

Pitanje da li je pogled moguć kao ženski pogled (*female gaze*) otvarano je mnogo puta u domenu feminističkih i teorijsko-psihoanalitičkih teorija. Pogled je, suštinski, definisan kao penetrativan i prisvajački, što mu daje kvalitet koji Oznaitelj smešta u polje virilnog, maskulinog, muškog. Stoga i samo pitanje prisvajanja pogleda (prava na pogled) od strane ženskog subjektiviteta u teoriji ostaje ocenjeno kao ambivalentna tačka feminističkog diskursa.³² Sa jedne strane, dekonstrukcija ideje o neprikosnovenoj moći maskulinog subjekta unutar kulturalnog sistema ostavlja otvorenim potencijal apropijacije pogleda od strane ženskog subjektiviteta (egalitarni feminizmi), ali sa druge strane, zar već sama apropijacija – bez ukidanja ili konstantne reformulacije sistema koji dati prisvojeni mehanizam proizvodi – nije dokaz vitalnosti sistema? Nije li (penetrativni/prisvajački) pogled muškarca jednak (penetrativnom/prisvajačkom) pogledu žene upravo u svojoj penetrativnosti, moći da daje i proizvodi značenja? U obe kombinacije Gospodar je Falus sâm, čija moć imenovanja nije ukinuta obrtom maskuline i feminine pozicije u smislu dinamike moći u okvirima dominantno-subordinirano. Može li feminini pogled (na umetnost) ponuditi neku sasvim

³² Laura Mulvey, „Visual Pleasure and the Narrative Cinema“, *Screen* 16.3, Autumn 1975, 6-18; Laura Mulvey, „Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)“, *Feminist Film Theory – A Reader*, ed. Sue Thornham, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1999, 122-130; E. Ann Kaplan, „Is the Gaze Male?“, *Women and Values: Readings in Recent Feminist Philosophy*, ed. Marilyn Pearsall, Wadsworth Publishing, Belmont, California, 1986, 231.

drugačiju logiku? Da li je druga logika sadržana upravo u *umetnosti kao tekstu zadovoljstva* nasuprot tradicionalnog *zadovoljstva u tekstu umetnosti*?

Prema Rolanu Bartu (Roland Barthes), *zadovoljstvo u tekstu* analogno je uživanju u *glatkom* tekstu; tekstu koji donosi očekivano (faličko!³³) zadovoljstvo, dostizanje jasno zadatog cilja sa funkcijom potvrde kanona. Sistem je očuvan, subjekt je *bezbedan*. *Tekst zadovoljstva*, sa druge strane, je tekst raskida sa komforom; u pitanju je tekst koji razara siguran sistem označitelja i uvođi ekstatičko rastakanje referentnih tačaka (*jouissance*). *Tekst zadovoljstva* nije sredstvo putem koga subjekt iskazuje posedovanje (kao u dinamici faličkog maskulinog pogleda); *tekst zadovoljstva* je *mesto koje poseduje* (ragrađuje, dehumanizuje, desistematizuje) subjekt, i time se otkriva kao mesto *drugog* u jeziku, koje je pak često teoretizovano kao mesto ženskog – *femininog* u jeziku.³⁴

Ukoliko je mesto zadovoljstva (zadovoljenja!) u umetnosti ekvivalentno mestu vrednosti u umetnosti, odnosno, ukoliko se vrednost umetnosti uspostavlja u mestu zadovoljstva, u tom slučaju se mora govoriti o vrednosti kao određenoj mestom zadovoljstva, odnosno, mestom u kome se zadovoljstvo pojavljuje kao iskustvo. Time feministička umetnost, odnosno, preciznije, vrednost u feminističkoj umetnosti postaje vidljiva kroz mesto (ženskog) rada sa ženskim zadovoljstvom, sa onim *jouissance* „koje je njeno, koje pripada onom 'ona' koje ne postoji i ne označava ništa.“³⁵

Problem sa mestom ženskog unutar falogocentričnog poretka je u njegovoj dvostrukoj pozicioniranosti unutar i van jezika – ono je izgovoreno (falogocentričnim jezikom), što znači da ono ne izgovara sebe (van mogućnosti unutar koga je već izgovoreno falogocentričnim jezikom).³⁶ Zbog toga Žak Lakan (Jacques Lacan) i izvodi poznatu tezu „nema *Žene*“³⁷ odnosno, izvodi žensko zadovoljstvo kao mesto neznanja (nemogućnosti [sa]znanja). Duga tradicija definisanja mesta ženskog kao *tamnog kontinenta*³⁸ u teorijama rodnosti

³³ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan – The Logic of Phantasy*, Book XIV, 1966-1967, translated by Cormac Gallagher from unedited French Typescripts, <http://www.lacaninireland.com>, 4. II 2013.

³⁴ Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Hill and Wang, New York, 1998, 14, 52.

³⁵ Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality – The Limits of Love and Knowledge*, The Seminar of Jacques Lacan, ed. Jacques-Allain Miller, Book XX, Encore 1972-1973, W. W. Norton & Company, New York, London, 1999, 74. Uporediti i Ibid, 11, 152.

³⁶ Pored ključnih teorijskih izvora (Julia Kristeva, Luce Irigaray), pogledati raspravu u Dragana Stojanović, *Interpretacije mapiranja ženskog tela u tekstualnim prostorima umetnosti i kulture*, op. cit.

³⁷ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan – The Logic of Phantasy*, Book XIV, 1966-1967, op. cit.

³⁸ Sigmund Freud, *The Question of Lay Analysis*, SE 20, The Hoggarth Press, London, 1969, 177-250.

i seksualnosti pre feminističkih rasprava možda se može postaviti kao razlog primarnog okretanja feminističkog traganja za vrednošću feminističke umetnosti kao vrednošću koja se odnosi na apropijaciju ženi određene pozicije (moći, pogleda, imanja, prisustva) – otuda i veliki broj tekstova i umetničkih radova koji imaju za cilj dekonstrukciju falogocentričnog, negaciju falogocentričnog ili otpor falogocentričnom do mere u kojoj se otpor pokazuje i prema tematizaciji samog ženskog zadovoljstva. Rad sa mestima zadovoljstva – kako faličkog, koje ženi dodeljuje mesto objekta zadovoljstva, tako i ženskog *jouissance*, koje ženu ostavlja u nemo(gu)ć(nost)i iskazivanja sopstvenog subjektiviteta u području jezika,³⁹ postavljen je kao tabuisano mesto feminističke umetnosti, ili rasprava o feminističkoj umetnosti. Pitanja lepote, tela, seksualnosti, seksualnog akta⁴⁰ i, naročito, ženskog zadovoljstva unutar postojećeg falogocentričnog poretka postaju mesta koja otkrivaju ranjivost ženskog subjekta, mesta slabosti, mesta *nedopustivosti*. Drugim rečima, u strategijama otpora falogocentrizmu drugotalasnih (ali i kasnijih slično orijentisanih) feminizama mesto ženskog zadovoljstva tabuisano je kao mesto ultimativne slabosti ženskog subjektiviteta, odnosno mesto u kome se otkriva faličko *posedovanje* – objektivifikacija ženskog tela i neizrazivost ženskog subjektiviteta kroz falogocentrično postavljen pogled i jezik.

Međutim, kako to primećuje Džozef Margolis (Joseph Margolis), feminizmi su odavno prevazišli početnu tačku konfuzije, objašnjavanja i pravdanja,⁴¹ a lepota se devedesetih godina dvadesetog veka u područje umetnosti vratila, i to sa osvetom,⁴² te postala ponovni objekt rada i kritike, ali i prikazivanja i reprezentovanja, što uključuje i ponovni rad sa tradicionalno definisanom lepotom ženskog tela, onako kako se ona provlači kroz filozofske i teorijske tekstove osamnaestog i devetnaestog veka. Štaviše, tekstovi postfeminističkih autorki i autora ponovo uvode pitanje (ženskog) odnosa prema tradicionalnom konceptu lepote ženskog tela,⁴³ ovog puta dekonstruišući u međuvremenu kanonizovane drugotalasne feminizme otpora, dekonstruišući time i tabu postavljen na rad sa reprezentacijom ženskog zadovoljstva kroz područje

³⁹ Za dva tipa *jouissance* u kategorijama *faličkog* i ženskog videti Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan – The Logic of Phantasy*, Book XIV, 1966-1967, op. cit.

⁴⁰ Kako to navodi Peg Zeglin Brand (Peg Zeglin Brand), pitanje lepote se, preko intersekcije sa poljem tela, uvek vraća na pitanje seksualnosti, ili, preciznije, na mesto nemogućnosti ignorisanja pitanja seksualnosti. Peg Zeglin Brand, „Beauty Matters“, op. cit, 7.

⁴¹ Joseph Margolis, „Reconciling Analytic and Feminist Philosophy and Aesthetics“, *Feminism and Traditional Aesthetics – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue, Volume 48, Number 4, Fall 1990, 327-335, 329.

⁴² Peg Zeglin Brand, „Beauty Matters“, op. cit, 8.

⁴³ Ann Brooks, *Postfeminisms – Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, Routledge, London and New York, 1997.

seksualnosti – posebno heteroseksualnosti, koja u radikalnijim feminističkim perspektivama (p)ostaje ambivalentno mesto u kome se zadovoljstvo ukršta sa pretnjom, subordiniranošću i povratkom na mesto posedovane, *potčinjene*. Redefinicijom kanona feminizama drugog talasa, postfeministički orijentisane teoretičarke i umetnice *iznova* izvode mesto ženskog zadovoljstva kroz eksplicitno istraživanje seksualnosti u heteroseksualnoj matrici,⁴⁴ što ujedno vrednosti feminističke umetnosti redefiniše kroz proces *novog* dijaloga sa falogocentričnim, kroz formulaciju *drugog* pisma (iznalaženje načina da se ono izgovori iz ženske pozicije unutar falogocentričnog, ali ne nužno faličkom logikom), kroz redefiniciju postojećeg sistema umesto kroz njegovo ignorisanje ili odustajanje od njega. Time se i sama estetika umetnosti, sa svojim pitanjima percepcije, recepcije i vrednosti redefiniše na gotovo brutalan način: „Ono što nam je potrebno je eksplicitna jukstapozicija estetičke nezainteresovanosti ... i blatantnog seksualnog interesovanja za želju sa druge strane. Umesto toga, mi imamo umetnost i književnost koje tretiramo kao svetinje – odvojene svetove – gde igramo po drugim pravilima, validnim samo u tim svetovima.“⁴⁵

Suštinski, kako god različite feminističke platforme sagledavale pitanje vrednosti u feminističkoj umetnosti (otpor ili dijalog, revolucija ili revolt, transformacija ili istraživanje, zaobilaženje ili vraćanje [na bolna čvorišta]), vrednost feminističke umetnosti može se uočiti upravo u konstantnoj strategiji resignifikacije kanonizovanog načina na koji se sagledava umetnost, vrednost u umetnosti, zadovoljstvo u umetnosti i umetnička praksa, što ujedno i samu estetičku teoriju postavlja ne kao puki pokušaj istraživanja fenomena percepcije umetnosti, već kao inicijativu za razumevanje određenih šire pozicioniranih problema unutar sveta umetnosti.⁴⁶ Takođe, ukazivanjem na mesta slabosti ili prikrivanja fragilnih tačaka falogocentričnog, ali i na višestruke načine *rada* sa falogocentričnim, feminističke teorijske i umetničke prakse postavljaju strategije transfiguracije, nudeći nove vrednosti na mestu starih zadovoljstava, ali i nova zadovoljstva na mestu starih vrednosti. Odgovor na pitanje „šta žena želi“⁴⁷ svakako nije jednoznačan, niti univerzalan, ali se put ka njegovim teoretizacijama možda upravo otvara kroz interpretaciju vrednosti kao mesta zadovoljstva u feminističkoj umetnosti.

⁴⁴ Videti, recimo, seriju *Fuck Paintings* slikarke Beti Tompkins (Betty Tompkins).

⁴⁵ Suzanne Kappeler, *The Pornography of Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, 57.

⁴⁶ Flo Leibowitz, „A Note on Feminist Theories of Representation: Questions Concerning the Autonomy of Art“, op. cit.

⁴⁷ Sigmund Frojd, navedeno u Ernest Jones, *Sigmund Freud: Life and Work*, op. cit, 421.

Literatura:

- Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, Hill and Wang, New York, 1998.
- Sandra Bartky, „Women, Bodies and Power: A Research Agenda for Philosophy“, *APA Newsletter on Philosophy and Feminism* 89(1), Fall 1989, 78-82.
- Ann Brooks, *Postfeminisms – Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, Routledge, London and New York, 1997.
- Malcolm Budd, *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*, Allen Lane, London, 1995.
- George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.
- Sigmund Freud, *The Question of Lay Analysis*, SE 20, The Hoggarth Press, London, 1969, 177-250.
- Elisabeth Grosz, *Sexual Subversions – Three French Feminists*, Allen & Unwin, St. Leonards, 1989.
- Hilde Hein, „The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 57, Number 1, Winter 1999, 281-291.
- Sean Homer, *Jacques Lacan*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2005.
- Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1985.
- Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1985.
- Ernest Jones, *Sigmund Freud: Life and Work*, Hogarth Press, London, 1953.
- E. Ann Kaplan, „Is the Gaze Male?“, *Women and Values: Readings in Recent Feminist Philosophy*, ed. Marilyn Pearsall, Wadsworth Publishing, Belmont, California, 1986.
- Suzanne Kappeler, *The Pornography of Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
- Jacques Lacan, „The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis“, *Ecrits – The First Complete Edition in English*, W. W. Norton & Company, New York, London, 2006, 197-268.
- Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan – The Logic of Phantasy*, Book XIV, 1966-1967, translated by Cormac Gallagher from unedited French Typescripts, <http://www.lacaninireland.com>, 4. II 2013.
- Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality – The Limits of Love and Knowledge*, The Seminar of Jacques Lacan, ed. Jacques-Allain Miller, Book XX, Encore 1972-1973, W. W. Norton & Company, New York, London, 1999.
- Flo Leibowitz, „A Note on Feminist Theories of Representation: Questions Concerning the Autonomy of Art“, *Feminism and Traditional Aesthetics – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue, Volume 48, Number 4, Fall 1990, 362-364.
- Jerrold Levinson, *The Pleasures of Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca, 1996.
- Joseph Margolis, „Reconciling Analytic and Feminist Philosophy and Aesthetics“, *Feminism and Traditional Aesthetics – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue, Volume 48, Number 4, Fall 1990, 327-335.

- Paul Mattick, Jr, „Beautiful and Sublime: Fender Totemism in the Constitution of Art“, *Feminism and Traditional Aesthetics – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue, Volume 48, Number 4, Fall 1990, 293-303.
- Marcia Muelder Eaton, „The Social Construction of Aesthetic Response“, *The British Journal of Aesthetics* 35, 1995, 95-107.
- Marcia Muelder Eaton, „Kantian and Contextual Beauty“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 57, Number 1, Winter 1999, 11-15.
- Laura Mulvey, „Visual Pleasure and the Narrative Cinema“, *Screen* 16.3, Autumn 1975, 6-18.
- Laura Mulvey, „Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)“, *Feminist Film Theory – A Reader*, ed. Sue Thornham, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1999, 122-130.
- Alexander Nehamas, „The Return of the Beautiful: Morality, Pleasure, and the Value of Uncertainty“, *Feminism and Traditional Aesthetics – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue, Volume 48, Number 4, Fall 1990, 393-403.
- Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?“, *Women, Art, and Power – and Other Essays*, Harper & Row, Publishers, New York, 199, 145-178.
- Jeffrey Petts, „Aesthetic Experience and the Revelation of Value“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 58, Number 1, Winter 2000, 61-71.
- R. A. Sharpe, „The Empiricist Theory of Artistic Value“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 58, Number 4, Fall 2000, 323-332.
- Anita Silvers, „Has Her(oine’s) Time Now Come?“, *Feminism and Traditional Aesthetics – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue, Volume 48, Number 4, Fall 1990, 366-379.
- Dragana Stojanović, *Interpretacije mapiranja ženskog tela u tekstualnim prostorima umetnosti i kulture*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2015.
- Joanne B. Waugh, „Analytic Aesthetics and Feminist Aesthetics: Neither/Nor?“, *Feminism and Traditional Aesthetics – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue, Volume 48, Number 4, Fall 1990, 318-326.
- Peggy Zeglin Brand and Carolyn Korsmeyer, „Introduction“, *Feminism and Traditional Aesthetics – The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue, Volume 48, Number 4, Fall 1990, 277-280.
- Peg Zeglin Brand, „Beauty Matters“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 57, Number 1, Winter 1999, 1-10.

Aneta Stojnić

Nelagodnost u posthumanizmu *Samo bubašvabe i kiborzi*

All animals are equal but some animals are more equal than others.

George Orwell (2008 [1945]: 90)

Najezda sajber-bubašvaba (od igračaka do vojnika)

Mala kompanija *Backyard brains* (eng. Mozgovi iz dvorišta)¹ lansirala je 2013. godine proizvod pod nazivom *RoboRoach* (Robo-bubašvaba) koji je reklamirala pod sloganom: “Prvi komercijalno dostupni kiborg na svetu”. U pitanju je živa bubašvaba čije je kretanje moguće daljinski kontrolisati i manipulirati putem aplikacije na pametnom telefonu, a zahvaljujući elektronskom uređaju koji joj je hirurški povezan na telo. *RoboRoach* set koji se prodaje preko interneta, promovisan je kao naučno-edukativna igračka za decu i sadrži sve neophodne elemente da napravite svoju sajber-bubašvabu: digitalne komponente, živu bubašvabu i instrukcije kako je povezati na uređaj za digitalnu kontrolu, nazvan “ranac”. Da biste napravili sopstvenog kiborga potrebno je da “ranac” hirurški pričvrstite bubašvabi na leđa i povežete joj antene sa elektrodama. Po uspešno obavljenom hirurškom zahvatu i uspostavljanju povratne sprege između digitalnog sistema i živog organizma, sajber-bubašvaba je spremna i njeno kretanje možete daljinski da navodite preko aplikacije na mobilnom telefonu.

¹ Kompaniju su osnovali neuronaučnici Grega Gejga (Greg Gage) i Tima Marzula (Tim Marzullo), i projekat je finansiran preko Kikstarter kampanje, videti za više detalja <https://backyardbrains.com/products/roboroach>, pristupljeno 17.03.2017. u 00.33.

Kada se pojavila, *RoboRoach* je izazvala dosta medijske pažnje, raspirujući etičke debate i kontraverzne u naučnim i laičkim krugovima. Pronalazači *RoboRoach*-a ali i drugi zagovornici popularne nauke isticali su da je proizvod osmišljen pre svega u obrazovne svrhe, i da predstavlja korisno sredstvo zahvaljujući kom će deca moći da steknu osnovna znanja o tome šta su neuronauke i neurotehnologija. Proizvođači su takođe isticali da operacija ne ostavlja trajne posledice po bubašvabe. Korisnike su savetovali da posle eksperimenta bubašvabe nepovređene “penzionišu” u terarijumu, gde će moći da se razmnožavaju i “provedu ostatak života praveći još bubašvaba za vas”. Jedna od očiglednih kritika *RoboRoach*-a odnosi se na problem etičnosti eksperimenata nad životinjama u obrazovne svrhe.² Iako je to svakako validan problem, smatram da je mnogo važnije postaviti pitanje da li je ono što se ovde uči i podučava zaista samo neuronauka i neurotehnologija. Drugim rečima: šta učimo decu kada ih učimo da drugo živo biće tretiraju kao alatku, igračku ili objekat? Kakvi odnosi moći se uspostavljaju i legitimišu kroz takvu “igračku”? Na širem društveno-političkom nivou možemo reći da ova “igračka” podržava ideju da je prihvatljivo da se druga živa bića tehnološki menjaju i nad njima se sprovodi moć i kontrola — radi zabave. Pod takvim okolnostima nije teško zamisliti scenario u kom bi se na mestu bubašvabe u budućnosti našao pacov, pas, ili konačno neko drugo (dehumanizovano) ljudsko biće.

Važno je istaći da je ovaj popularno-naučni eksperiment dizajniran u strogo demonstrativne svrhe. Prema rečima autora cilj je da se deci (i drugim zainteresovanim “naučnicima amaterima”) pruži praktično iskustvo iz neuronauke. Eksperiment sa sajber-bubašvabom, dakle, nema nikakvu primenu u novim naučnim otkrićima i rešenjima koja bi dala doprinos lečenju ljudi, bubašvaba ili bilo kojih drugih živih bića. Štaviše, tehnologija koja se koristi za stvaranje *RoboRoach*-a već duže vreme ima primenu u medicinskom tretmanu nekih oblika Parkinsonove bolesti. Ovde, dakle, imamo obrnut proces od uobičajenog: ne radi se o testiranju tehnologija i procedura na životinjama da bi se primenile u humanoj medicini, već se tehnologija primenjena u postojećem medicinskom tretmanu preuzima i primenjuje u zabavno-komercijalne svrhe, odnosno za pravljenje igračke — prvog komercijalno dostupnog kiborga.

Dve godina posle lansiranja *RoboRoach*-a, tokom 2015. godine, sajber-bubašvaba je dobila potpuno novu ulogu u drugačijem i znatno tvrdem naučnom setingu. Timovi naučnika, inženjera i entomologa sa univerziteta kao

² Različiti aktivisti za prava životinja su prigovarali da je ova praksa surova prema bubašvabama, a PETA (People for the Ethical Treatment of Animals) je čak podnela tužbu za ilegalnu veterinarsku praksu nad bubašvabama.

što su Državni univerzitet Severne Karolina (North Carolina State University) i Univerzitet u Teksasu A&M (Texas A&M University) ispitivali su mogućnosti navođenja sajber-bubašvaba u oblastima nedostupnim za ljude, poput područja pogođenih zemljotresima ili nuklearnim katastrofama.³ Glavni postupak je bio sličan onom koji je korišćenom u kompaniji *Backyard Brains*, ali sa upotrebom naprednijih i sofisticiranijih tehnologija. Napredak je podrazumevao i razvoj sajber-bubašvaba opremljenih senzorima za registrovanje zvuka i pokreta. Od “pametne igračke” sajber-bubašvabe su uznapredovale do spasilačkih odreda sposobnih da registruju i pronadu ljudski život u uslovima nuklearne katastrofe.

Smatram da nije teško zamisliti, da će sledeći (ako ne i već ostvareni) korak u razvoju sajber-bubašvaba, biti upotreba u vojne svrhe, odnosno da će vojni odredi sajber-bubašvaba uspešno zameniti i dopuniti razne vrste dronova u ratnoj mašineriji. Možemo reći da ova nova forma kiborga predstavlja još jedan simptom oblika vladavine koji je Žil Delez (Gilles Deleuze) već 1992. artikulisao kao “društvo kontrole”:

Ideja o mehanizmu kontrole, koji u bilo kom trenutku odaje položaj bilo kog elementa u otvorenom okruženju (bilo da se radi o životinji u rezervatu ili čoveku sa električnom ogrlicom u korporaciji), ne pripada nužno naučnoj fantastici. Feliks Gattari (Félix Guattari) je zamislio grad u kom bi osoba mogla da izađe iz svog stana, svoje ulice, svog kvarta, zahvaljujući svojoj dividualnoj (dividual) elektronskoj kartici koja diže određenu rampu ili zabranu; no kartica bi određenog dana ili u određenim satima tokom dana isto tako mogla biti odbijena; ono što se računa nije zabrana, već kompjuter koje prati položaj svake osobe — dopušten ili nedopušten — i izvodi univerzalnu modulaciju. (Deleuze 1992: 7)

Danas digitalne medijske tehnologije (kako kontrole tako i pobune) stvaraju ključne promene u režimima kontrole, eksploatacije i eksproprijacije. Kroz koncept kiborga kao teoretizovane i konstruisane himere između ljudi, životinja i mašina (Haraway 1991 [1984]: 150) na primeru sajber-bubašvaba uočavamo nestabilne odnose i problematične distinkcije između ljudi, životinja i mašina. Dona Haravej (Donna Haraway) je još 1984. napisala da smo svi mi već kiborzi, naglašavajući političku razinu: “Kiborg je naša ontologija i ona nam daje nam našu politiku” (ibid.).

³ Videti: <https://news.ncsu.edu/2014/11/bozkurt-roach-biobot-2014/> pristupljeno 21.05.2017. u 13.54 <http://www.bbc.co.uk/programmes/p02w6b30> pristupljeno 21.05.2017. u 14.02

Tehnološko okruženje koje je ovde po sredi nije ni politički ni ideološki nevino. Digitalne tehnologije novih medija definišu uslove neoliberalne globalizacije. Kapital je povezan sa političkom moći i politička moć je povezana sa kapitalom: finansijski kapitalizam i digitalni model proizvodnje rade ruku pod ruku. Stoga, moramo da budemo u stanju da konstantno reartikuliramo sopstvenu poziciju kada stupamo u interakciju sa, i izvodimo u digitalnim tehnologijama.

Od marginalizovano Drugog do privilegovanog Prvog...

Entitet kiborga paradigmatičan je za problematiku odnosa između ljudskih bića i mašina. Simbolički je označio istorijsko razdoblje u kom se ljudsko, koje se percipira kao nedovršeno, nesavršeno, decentrirano i necelovito – telo koje je pre svega prolazna materijalna činjenica – povezuje sa mašinom kao svojim logičnim nastavkom, produžetkom i posrednikom. Više od trideset godina posle “Manifesta Kiborga” pitanje tela kao društvenog konstrukta aktuelnije je nego ikad. Ljudska bića više ne percipiraju svoja i druga tela kao fiksirane, zatvorene, organski zaokružene celine, već kao promenljiva, protežna tela u permanentnom procesu nastajanja. Dona Haravej pozicionira kiborga kao novu radikalnu subjektivnost koja “preskače stadium originalnog jedinstva identifikacije sa prirodom u zapadnom smislu” (1991 [1984]: 151). Istorijski okvir “Manifesta kiborga” koincidira sa intereseovanjem za kiborge u fikciji i popularnoj kulturi ranih osamdesetih godina dvadesetog veka. To je bilo doba romana poput “Neuromansera” Viliama Gibsona (William Gibson) i filmova poput Blejdranera (Blade Runner) Ridlija Skota (Ridley Scott), sajber-pank fikcionalizacija nastalih u ranim danima digitalne revolucije koji su predviđali moguće tehnološke i društvene ishode razvoja kiborga. Jedna od centralnih tema sajberpank žanra bio je odnos između *haj-tek* društva i likova sa društvenih margina, poput kiborga, digitalnih himera i mašinskih otpadnika u različitim andergraund subkulturama.

U fikcionalizovanim distopijskim društvima, zapleti se najčešće generišu u napetosti između: najnaprednijih naučnih dostignuća kibernetike i informacionih tehnologija sa jedne strane i sloma ili radikalne promene društvenog poretka sa druge (Hassler 2008: 75–6). Hakeri, kiborzi, različite varijante oblika života između čoveka, mašine i veštačke inteligencije, ulaze u konflikte sa gigantskim korporacijama čiji su proizvod. Klasični sajber-pank likovi su dobrovoljno ili prinudno marginalizovani, otuđeni usamljenici, egzistencijalno i ontološki inkorporirani u digitalizovano visokotehnološko društvo sa kojim

su u konfliktu. To znači da su u bukvalnom smislu konstruisani i formulisani od strane ekonomsko-tehnoloških sistema moći. Oni potiču od sajber-tehnologije (ontološki) i njihovo postojanje i delovanje je određeno zadatim parametrima sajber-društva (egzistencijalno).

Asimetričan odnos moći⁴ osnov je konstrukcije Drugosti koja će postati jedan od centralnih motiva mita o kiborgu. Drugim rečima, kiborzi su bili subjekti sa margina, otpadnici koji postaju i opstaju na obodima društva, definišući polje neregulisanih, anarhičnih, "zastrašujućih" realnosti koje ne podležu normativnim zakonima hegemonog društva. Kao takvi kiborzi predstavljaju liminalna bića, koja ne teže za stabilnim esencijalističkim identitetima. U entitetu Kiborga se dekonstruišu binarni odnosi između objekta i subjekta, prirode i kulture, bića i nebića, organizma i mašine, muškog i ženskog, mogućnosti i nemogućnosti preuzimanja kontrole nad svojim telom. U fikcionalnom kiborgu se na uznemirujuć način destabilizuje uobičajeno shvatanje koncepta "prirodnog".

Spram ovako postavljenog istorijskog konteksta, moja teza je da su savremene realizacije kiborga zauzele su znatno drugačiju simboličku i realnu poziciju od onih koje su imali njihovi fikcionalni prethodnici iz naučne fantastike ali i iz filozofsko teorijskih razmatranja. Koncept kiborga kao artificijelnog tela izdvojenog iz prostora i vođenog zadatim algoritmom biološkog subjekta realizovan je ne samo u različitim manifestacijama robotike, već i u najširoj svakodnevnoj primeni - od kompjuterskih instalacija, do avatara koje koristimo u sajber prostoru, odnosno, u raznim Internet komunikacijama u okvirima socijalnih mreža, virtuelnih foruma i četova (*live chat*). Koncept kiborga kao artificijelnog regulacijskog sistema uspostavljenog između biološkog organizma i elektronskog, mehaničkog, odnosno sintetički konstruisanog sistema, realizovan je u savremenoj hirurgiji, kao i biotehnologiji, koja je postala deo naše svakodnevice. Dizajniramo i „poboljšavamo“ naša tela uz pomoć (plastične) hirurgije, implantata, proteza (od pejsmejke do robotičkih udova), ali i biotehnološki proizvedene kozmetike protiv starenja; jedemo genetski modifikovanu hranu, modifikujemo svoja mentalna stanja i svoj emotivni i seksualni život legalnim ili ilegalnim drogama (lekovima). Drugim rečima, savremena kultura stalnog poboljšavanja performansi, otelotvoruje biotehnologiju i njeno obećanje „haj-tek“ čovečanstva, ali i preispitivanje granica "prirodnog života" kao i samih pojmova života i smrti. Kroz set kulturalnih kodova i ekonomsko-socijalnih odnosa, formirane su generacije ljudskih bića koje svoja tela ne doživljavaju kao završena i organski jedinstvena, već kao produžena tela koja

⁴ Samo dominantna grupa ima moć da odredi, odluči i nametne svoju specifičnost (identitet) kao vrednost, i da obezvredi i diskriminiše druge (drugost).

se nadovezuju na mašine. Savremeni mit o kiborgu realizuje se kroz robu koju biotehnološka industrija pruža na tržištu.

Zahvaljujući razvoju tehnologije danas je moguće različitim medicinskom i kozmetičkim zahvatima potpuno redizajnirati sopstveno telo. Moguće je modifikovati morfologiju lica, menjati telesne dimenzije, promeniti pol ili čak boju kože. Međutim ne radi se samo o kozmetici i estetici. Ponekad je u pitanju medicinska indikacija od životnog značaja: da li ćete imati privilegiju da zamenite organ koji vam je otkazao novim, protetičkim, može odlučiti o produžetku, kvalitetu ili kraju života. Mogućnost kiborgizacije sopstvenog tela danas je pitanje klasne privilegije. Iako su kompleksni medicinski zahvati visoke tehnologije (poput veštačkih organa i protetičkih udova) i dalje veoma skupi, mnoge pre svega estetske operacije su postale sve pristupačnije. Današnji “kiborzi” više nisu subjekti naučno fantastičnih romana i filmova, već naše svakodnevne. Ova teza ima mnogo dalje implikacije od puke kritike komodifikacije tela.

Za razliku od likova iz sajberpank fikcije današnji realni kiborzi nisu potlačeni, obespravljeni otpadnici, niti ukleta stvorenja sa margina distopijskih metropola. Na protiv, kiborzi su postali privilegovana klasa, a njihova klasna pozicija im omogućava da postanu kiborzi. U ovakvoj konstelaciji kiborg više nije asimetrični drugi već postaje prvi u odnosu na kog se konstruiše nesavršeni, potrošni, smrtni drugi.

Sa druge strane, simboličko mesto koje je nekada pripadao kiborzima kao marginalizovanim drugima, sada zauzimaju ljudski subjekti koji su bespomoćno i beznadežno zarobljeni u svojoj nepromenljivoj, telesnoj, biološkoj, kvarljivoj, nepopravljivoj, smrtnoj, eksploatisanoj ljudskosti. Ljudski subjekti trećeg sveta čijom se smrtnošću kapitališe prvi “kiborgizovani” svet. Paradoksalno, društveni položaj kiborga iz sajberpank fikcije u realnosti je pripao onima kojima je uskraćena mogućnost da ikada odaberu da postanu kiborzi. Danas se granice društva više ne određuju spram zamišljenih monstruma, himera, kiborga koji ne podležu zakonima ljudi. Situacija se potpuno okrenula. Danas izvan kiborgizovanog, privilegovanog, društva ostaje samo potrošni, goli život — subjekti nekropolitike.

Ali, šta predstavlja naša sajber-bubašvaba u takvoj postavci? Koje je mesto životinjskog kiborga u takozvanom “posthumanom stanju”?

... i nazad

Da bismo razumeli novonastale odnose moći koji se reflektuju u gore navedenim promenama, potrebno je da kritički preispitamo poziciju “humanog” u konceptu “post-humanog”. Kao što Rozi Brajdotti (Rosi Braidotti) navodi na početku svoje knjige “Posthumano”:

Ne možemo svi sa sigurnošću da kažemo da smo uvek bili ljudi, niti da smo samo to. Neke od nas još uvek ne smatraju sasvim ljudima, da ne pominjemo kako je bilo u prethodnim periodima Zapadne društvene, političke i naučne istorije. Ne, ako pod “čovekom” podrazumevamo ono stvorenje koje nam je poznato iz nasleđa prosvetiteljstva”. (Braidotti 2013: 1)

Upravo je kolonijalna konstrukcija “ljudskog” ono što ostaje problematično u značajnom delu posthumanističkog diskursa. Dok sa jedne strane postoji težnja ka prevazilaženju stare humanističke antropocentrične pozicije, posthumanistička pozicija često izostavlja jasnu onto-istorijsku relaciju. Ključno je razumeti da “čovečanstvo” ne predstavlja nekakav homogeni blok koji može biti prevaziđen kroz teorijsku promenu paradigme. Stoga, smatram da je neophodno da se u ovu raspravu uvede dekolonijalna perspektiva, kao i prelaz sa biopolitike na nekropolitiku, kako bi smo postavili ključno pitanje: ko ima položaj i privilegiju da proglasi “ljudsko” (humano) za prevaziđeno, ali i koju politiku iščitavamo iz takvog teorijskog (i praktičnog) zahvata. Drugim rečima, postavlja se pitanje ko može da pretvori bubašvabu u daljinski kontrolisanog kiborga i šta to “pretvaranje” znači za ljude i za ne-ljude? Konačno, da li nas sajber-bubašvaba uznemirava samo zbog toga što njeno postojanje implicira mogućnost daljinski upravljaniog ljudskog bića?

Ovde bih napravila paralelu sa dekolonijalnim stanovištem koje se poziva na fenomen kolonijalnog matriksa moći (Quijano 2007: 168). Kolonijalni matriks moći označava način na koji se hegemonne strukture moći i kontrole uspostavljene tokom kolonijalizma reprodukuju i istrajavaju u sadašnjosti. To znači da i nakon istorijskog projekta kolonijalizma, kolonijalni odnosi moći bazirani na subordinaciji, eksploataciji i eksproprijaciji teritorija i resursa i kontinuirano funkcionišu u postkolonijalno doba. Kolonijalni matriks moći precizno objašnjava set društveno političkih i ekonomskih odnosa koji predstavljaju najbolje okruženje za funkcionisanje savremenog globalnog neoliberalnog kapitalizma, kontrolišući čitav korpus savremenog znanja u ime razvoja, tehnološkog napretka i privilegija ekonomskog i vojnog progressa. Odnosno, kao što su pokazali brojni dekolonijalni teoretičari, kolonijalizam predstavlja mračnu

stranu modernosti. Smatram, da na sličan način, mračnu stranu posthumanizma predstavlja dehumanizacija. Da bismo razjasnili poziciju humanog odnosno ljudskog u ovom kontekstu ovde ću se ukratko osvrnuti na prelaz sa biopolitike na nekropolitiku.

Koncept nekropolitike uveo je Ašile Mbembe (Achille Mbembe) 2003. godine kako bi definisao transformaciju regulacije života unutar ekstremnih uslova koje proizvodi savremeni kapitalizam. Za razliku od biopolitike koja vlada putem regulacije života iz perspektive proizvodnje života i životnog stila, nekropolitika reguliše život iz perspektive proizvodnje smrti. To znači da nekropolitika svodi život na puku egzistenciju, život na samom minimumu, odnosno život na granici smrti. Marina Gržinić predlaže aksiomatski model po kom se biopolitika može šematizovati kao "učini da žive i pusti da umru" (*make live and let die*), a nekropolitika kao "pusti da žive i učini da umru" (*let live and make die*) (Gržinić 2009: 22). Prema Mbembeu nekropolitika kao savremena forma potčinjavanja života smrti, suštinski preoblikuje odnose između otpora, žrtve i terora. Nekromoć kao oblik vladavine ide korak dalje od biomoći:

Tehnologije uništenja su postale mnogo taktilnije, više anatomске i opipljive u kontekstu u kom se izbor postavlja između života i smrti. Ako moć i dalje zavisi od čvrste kontrole nad telima (ili njihovoj koncentraciji u logorima), nove tehnologije uništenja ne bave se više uvođenjem tela u disciplinarni aparat, već uvođenjem tela, kada trenutak za to dođe, u poredak maksimalne ekonomije koju danas predstavlja 'masakr'. (Mbembe 2003: 24)

Doba nekropolitike karakteriše proizvodnja i lokalizacija svetova smrti (death-worlds), u kojima su čitave populacije izložene uslovima života u uslovima umiranja, a čitava društva svedena na «žive mrtvace». Nekropolitika je povezana sa nekrokapitalizmom i nekroekonomijom koje proizvode i eksploatišu oblik života, koji se održava na ivici smrti. Važno je precizirati da biopolitika i nekropolitika nisu odvojeni procesi, već da među njima postoji složen odnos koji definiše savremene odnose moci. Prema Marini Gržinić artikulacijom nekropolitike sprovodi se istorizacija biopolitike, ali i njena repolitizacija. Iako je nekropolitika najpre uvedena kao termin kojim se opisuju procesi u Trećem svetu, danas se, ističe Gržinić, oni sve više odigravaju i u Prvom kapitalističkom svetu. Ove procese je važno razumeti jer suštinski definišu društvene političke i proizvodne odnose realnosti kapitalizma u kom živimo.

Privilegovani kiborzi iz Prvog kapitalističkog sveta mogu da proglase "posthumano stanje" i objave da je sva materija jednako bitna, ali isti režim ne

važi za ceo svet. Na protiv čovek (ali i životinja), bez prefiksa “post”, sveden je na nivo podhumanog — onog koji nije dovoljno čovek. Privilegovani posthumani subjekti mogu da se igraju sajber-bubašvabama, da ih šalju u ugrožene zone ili da ih koriste kao oružje, dok se istovremeno odvija ubijanje i sistematsko uništavanje hiljada ljudi i životinja “u ime čovečnosti i čovečanstva”. Čak i ako zaista ostane nepovređena i posle eksperimenta ode u (reproduktivnu) penziju, teško da bismo sajber-bubašvabu mogli da nazovemo post-bubašvabom ili post-životinjom. U pitanju je nedobrovoljna kiborgizacija koja je nastala u kontekstu onoga što Braidotti naziva “perverznom formom posthumanog”:

Napredni kapitalizam sa svojim bio-genetičkim tehnologijama stvara perverznu formu posthumanog. U njegovom središtu se nalazi radikalni prekid interakcije između čoveka i životinje, pri čemu su sva živa bića uhvaćena u točak globalne ekonomije. Genetski kod žive materije - ‘Sam život’ (Rose, 2007) — predstavlja glavni kapital. Globalozacija podrazumeva komercijalizaciju planete Zemlje u svim mogućim oblicima, kroz seriju međusobno povezanih modela apropijacije... Životinje obezbeđuju živu materiju za naučne eksperimente. One su manipulisane, maltretirane, mučene i genetski prekombinovane tako da budu produktivne za našu biotehnošku agrikulturu, kozmetičku industriju, farmaceutsku industriju i druge sektore ekonomije (Braidotti 2013: 8)

Upravo kroz procese kapitalizacije života i humanizacije kapitala sprovodi se proces dehumanizacije. Ne radi se samo o pretvaranju u kiborga u užem smislu te reči već pre o načinu na koji je digitalno upisano u telo i na koji je telo upisano u digitalne režime kontrole. Na primer, kada se izbeglicama uzimaju otisci prstiju na granicama “tvrđave Evrope” njihova tela bivaju zaustavljena zbog brzine protoka digitalnih informacija koje se takoreći u sekundi prenose na sve granične prelaze u Evropi. (Kuster, Tsianos 2013). Drugim rečima, prevodeći telo u digitalni podatak (preko otiska prsta) granica se digitalno upisuje u to isto telo. Kroz digitalni režim kontrole stvara se telo koje je prisiljeno da nosi granicu na sebi i kao takvo je deprivirano od slobodnog kretanja. Uslovno rečeno ovo je takođe oblik nevoljne, nasilne kiborgizacije koja predstavlja jednu od najmračnijih realizacija Delezovog društva kontrole. U pitanju je proces kojim su nekropolitički kiborzi egzistencijalno i ontološki inkorporirani u ono isto digitalizovano haj-tek čovečanstvo koje ih dehumanizuje.

Zaključak

Ako nikada nismo bili sasvim ljudi (humani) kako možemo postati post-humani? Može li postajanje kiborgom, čovekom, post-čovekom, životinjom ili post-životinjom da donese neku vrstu oslobođenja ili emancipacije? Da bi se to dogodilo, najpre bismo morali da se epistemološki razvežemo od Eurocentričnog shvatanja čoveka i životinje ali i prirode i kulture, odnosno da odnosima između onog ljudskog i onog ne-ljudskog pristupimo sa punom svešću o istorijskim formacijama znanja i moći. Pritom je neophodno da prepoznamo šta digitalni model vladavine znači za savremene uslove života i rada da bismo shvatili procese koji istovremeno i prethode i prate potčinjavanje drugog. Konačno, odnos između bubašvaba i kiborga nikada nije aistorijski.

Literatura:

- Braidotti, Rosi (2013) *The Posthuman*, Cambridge, UK: Polity Press.
- Deleuze, Gilles (1992) "Postscript on the societies of control", *October* 59: 3–7.
- Gržinić, Marina (2009) "Subjectivization, biopolitics and necropolitics: Where do we stand?" *Reartikulacija* 6: 22–4.
- Haraway, Donna (1991 [1984]) "A cyborg manifesto", in *Simians, Cyborgs and Women: The reinvention of nature*, New York, NY: Routledge, pp. 149–81.
- Hassler, Donald M. (2008) *New Boundaries in Political Science Fiction*, Columbia, SC: University of South Carolina Press.
- Kuster, Brigitta and Tsianos, Vassilis S. (2013) "Erase them! Eurodac and Digital Deportability", <http://eipcp.net/transversal/0313/kuster-tsianos/en> pristupljeno, 20.05.2017. u 12.46
- Mbembe, Achille (2003) "Necropolitics", *Public Culture* 15(1), Durham: Duke University Press: 11–40
- Orwell, George (2008 [1945]) *Animal Farm*, London: Penguin Books.
- Quijano, Aníbal (2007) 'Coloniality and modernity/rationality', *Cultural Studies* 21(2–3): 168–78.

ANALITIČKA ESTETIKA



Nenad Mišćević

Vrijednost u umjetnosti funkcionalni prijedlog

Započnimo sa zanimljivim događajem u Zagrebu, u Filozofskom teatru, 7. travnja 2016.¹ Terry Eagleton je tu gostovao na obilježavanju obljetnice, četiri stoljeća od Shakespearove smrti. „Shakespeare je najveći književnik svih vremena,” ustvrdio je tom prilikom. Vrlo oštro vrednovanje, koje pretpostavlja da možemo prepoznati tko je najveći književnik (umjetnik, stvaralac) svih vremena. A to vrednovanje iznosi autor koji je često problematizirao vrijednosti, govoreći iz tradicije koja dovodi u pitanje kanon, te umjetničku (književnu) vrijednost, općenito. Dalje, pitamo se zašto baš Shakespeare. U post-modernističkom okviru, on je prije svega bijelac, muškarac, zapadnjak iz imperijalističke i kolonijalističke države! Kako ga možete tako slaviti, najradije bismo pitali Eagletona. Pogotovo stoga što post-modernisti ne priznaju vrijednosti naprosto, pogotovo ne u umjetnosti! Odjednom je poznato tko je *najveći književnik svih vremena*, i gle čuda, to je upravo književnik kojega se najviše čita u lektiri, koji je u središtu zapadnog kanon, i tako redom! Imamo pred sobom očito protuslovlje i napetost. S jedne strane, hoćemo vrednovati, ne možemo bez toga, a s druge smo razvili teorije da vrednovanje nikako nije u redu, pogotovo ono malo oštrije, koje proglašava jednog autora za najvećeg književnika (ili slikara, ili skladatelja svih vremena). No, zašto se toliko autora protivi ideji vrijednosti i projektu vrednovanja?

Ovo će biti moje početno pitanje, koje će nas dovesti do konteksta filozofije. Prva trećina članka bit će posvećena traženju odgovora. U drugom dijelu, odnosno trećini članka, predložio bih jednu konstruktivnu alternativu, o tome u čemu leži vrijednost umjetničkog djela. Pojedini aspekti umjetničkog djela

¹ Osobe kojima najviše dugujem za nastanak ovog teksta su nedavno preminuli Geoffrey Leach, a zatim Alan Goldman, Nataša Lah, Vera Gambar i Miško Šuvaković; svima veliko hvala!

obavljaju različite funkcije: predstavljaju zbilju, izražavaju osjećaje, dovode u prvi plan formu djela, i tako redom. Funkcionalni prijedlog bi onda glasio: vrijednost leži u izvrsnosti obavljanja funkcije. Funkcije ću pokušati prikazati sustavno oslanjajući se na izvore iz književne stilistike, koju bih rado primjenio na vizualna djela. Konačno pitanje, kako odrediti izvrsnost, odvest će nas, u zadnjem dijelu teksta, do pretpostavke idealnog promatrača-kritičara: funkcija ja obavljena izvrsno ako bi to tako vidio idealni promatrač. Kontekst nam je onda estetika ovisnosti o odzivu. Pa krenimo!

Prvo naše pitanje glasi: odakle napetost koju smo prepoznali u hvaljenju Shakespearea? Odakle protivljenje vrednovanju, i to kod autora, i općenito intelektualaca, koji cijene umjetnost, a u svakodnevnom razgovoru rado vrednuju i čak argumentiraju u korist svojih vrednovanja. Ovdje bih skicirao jednu pretpostavku: ovo protivljenje ima korijene u razvitku filozofije umjetnosti (i etike) u 20 stoljeću, i to u jednom posebnom razvitku unutar kontinentalne filozofije. Razlikujmo umjerenu kontinentalnu, posebno autore s kraja 19. i početka 20. stoljeća (kao što su Husserl ili Meinong) od radikalne kontinentalne, koju dobro oprimiraju Heidegger i post-strukturalisti (Derrida, Lacan, Deleuze) ili Lyotard. U umjerenoj tradiciji otvoreno se i izrijeком raspravlja o vrijednosnim temama (s obzirom na umjetnost, etiku i politiku), i to pod tim imenom. Scheler, Hartmann i Ingarden pišu knjige ili pak opsežna poglavlja s naslovima poput „Vrijednost u umjetnosti“, ili „Materijalna vrijednosna etika“ i tako redom. Radikalna će kontinentalna škola to odbaciti: već Hegel i Marx idu tim putem, a odbacivanje postaje sustavno kod Heideggera, post-strukturalista i drugih, kao što je kod nas bio, primjerice, *Praxis*. (Možda bi se moglo govoriti i o srednjem putu, s autorima kao što su bili Adorno ili Levinas.)

Pogledajmo radikalne autore, i počnimo od najpoznatijeg primjera: Heidegger i Van Goghove seljačke cipele. Kako Heidegger razumjeva smisao Van Goghove slike? Nimalo banalno, nimalo trivijalno:

Što se ovdje događa? Što je u djelu na djelu? Van Goghova slika je otvaranje onoga što oruđe, par seljačkih cipela, uistinu *jest*. To biće stupa u neskrivenost svojeg bitka. Neskrivenost bića Grci su zvali *aletheia*. Mi kažemo istina i pri tom riječju mislimo malo. U djelu je događanje istine”. (Heidegger:2010:47)

Merleau-Ponty nastavlja istim putem: umjetnost nam otkriva kako se naše postojanje izukršta s bitkom (hijazam), ono čini vidljivim najdublji sloj postojanja!

Očito se radi o izrazito visokom vrednovanju umjetnosti, uz istodobno izbjegavanje izraza kao što je „vrijednost“, „vrijedan“, „bezvredan“. Kako to

opisati, i kako razumjeti? Posudimo iz meta-etike slijedeće razlikovanje. S jedne strane, imamo čiste vrijednosne pojmove, koji nam, na svakom području, naprosto kažu da je nešto vrijedno ili bezvredno, dobro ili loše, a da nam ne govore o razlozima zašto je takvo. Te se pojmove često zove „tankim” pojmovima. Na suprotnoj su strani pojmovi kao što je „elegantan“, „uzbudljiv“, „napet“, koji također vrednuju, ali stavljaju u prvi plan razloge: knjiga koja je napeta je dobra i vrijedna jer nas drži u napetosti, motivira na čitanje i slično. Obično se te pojmove zove „gusti”. Već je jasno da se u radikalnoj kontinentalnoj tradiciji izbjegava tanke pojmove, i prednost daje gustima. No, ima i pojmova snažnijih nego li su uobičajeni „gusti”.

Heidegger govori o istini bitka, kvaliteti koja je skoro božanska, i koju razotkriva slika koja je pred nama. Zovimo takve pojmove „ultra-gustima”.

Vratimo se svakodnevnom životu, i pogledajmo usporedbu. Netko može hvaliti mjesnog svećenika za uobičajene kvalitete: on je dobar (tanki pojam), jer je pošten, ima šarma, zna motivirati slušatelje, i vjernike i ateiste. Netko drugi, s mnogo više entuzijazma, može hvaliti svog omiljenog propovjednika, pripisujući mu nadljudske kvalitete: on je dobar jer iz njega govori Bog; zar ne čujete?

Kontinentalna rasprava o umjetnosti je u posljednjih stotinjak godina obilježena uvođenjem takvih ultra-gustih, čuvstveno bogatih pojmova, često uz nijekanje da se radi o vrijednosnim (estetskim) pojmovima i svojstvima; riječ je o ontologiji, ili nečem sličnome (ljudskoj biti, totalnoj emancipatornoj praksi). U istraživanju i raspravi o bazi tih vrijednosti vrijednosna komponenta ostaje vrlo snažna (retorički i misaono), ali nije analizirana kao vrijednosna. Posljedice su jasne: vrijednosni dio nije raspravljen, barem ne pod tim imenom. Slaganje proizlazi iz slaganja u stavovima, ontološkim ili političkim, ne iz rasprave o samim vrijednostima, neslaganje također. Projiciranje snažnih vanjskih motiva (političkih i sličnih) igra ključnu ulogu. Sve to otvara put u pluralizam stavova, pa onda u relativizam, kakvog poznajemo iz post-moderne scene.

Usporedite to sa strategijom koju upotrebljava Milan Kangrga da bi „ukinuo” etiku, sigurno najoriginalnijom strategijom u našoj filozofiji. (u djelu *Etički Problem u djelu Karla Marxa*, Naprijed, 1963.). Naravno, etika koju ukida je Kantovska etika „tankih” pojmova, koje će zamijeniti pojmovi kao što je *emancipatorni, revolucionarni, humanistički*, svi odreda duboko vrijednosni, i to etički vrijednosni.²

² Što s umjerenim kontinentalcima, npr. s Maxom Schelerom? Kangrga je tu nemilosrdan, što se od radikalno kontinentalnog mislioca i očekuje. On komentira Schelerovu „materijalnu vrijednosnu etiku”

Želimo li izbjeći relativizam, te proturječja i napetosti koje post-modernistička praksa vrednovanja nosi sobom, treba nam pozitivni prijedlog. Ovdje bih naznačio jednu mogućnost, ne ulazeći niti u detalje, niti u obranu od mogućih prigovora.

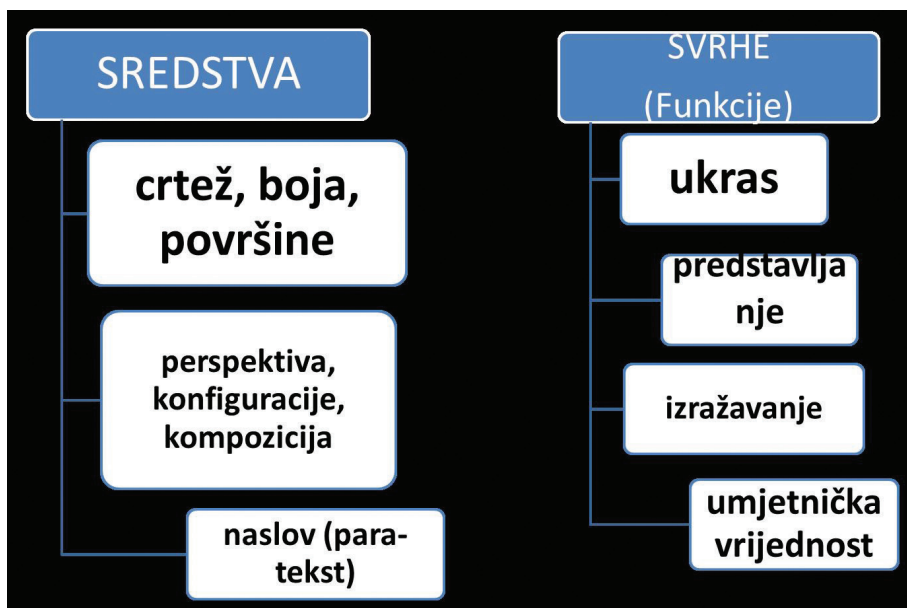
Zamisao je prilično jednostavna. Proučavaoci stila, od Riegla do suvremenih autora, razvili su sliku funkcija koje pojedini elementi slike ili književnog teksta (ili filma, ili plesa) odrađuju. Najjednostavniji je primjer izvorna konfiguracije ukrasne umjetnosti, kako ju je opisivao Riegl. Sredstva koje umjetnik ima na raspolaganju su bogata, ali ih nije teško podvesti pod oblik, boju i kompoziciju, te razlikovati plošni, reljefni te uistinu dubinski, trodimenzionalni ornament. Što je sa svrhama? Već je Rieglu bilo jasno da je ornament prvenstveno okrenut „uresnoj svrsi“, a tek sekundarno svrsi predstavljanja, iako ružičasti akant prikazuje biljku tratorak. Relativno novi kognitivni model razumijevanja stila, koji je bio smišljen za književni stil, prebacit ćemo na vizualnu umjetnost, i onda ga prenamijeniti. Leach i Short, tvorci moga književnoteorijskog uzora, (knjiga *Style in fiction*, Longman, 1981.) koriste svoj „funkcionalni model“ za razumijevanje stila. No ovdje nas zanimaju vrijednosti, pa predlažem da model jednostavno prenamijenimo: on nam treba pomoći da razumijemo koje funkcije se odrađuju u stvaranju umjetničkog djela, i koje funkcije ono opramjeruje.³

„... koja bi imala da »prevlada« etički formalizam i rigorizam (dakle samoga Kanta) na osnovama i u tokovima Kantove etičke pozicije, i to time i tako da se ona »sadržajno«, »materijalno« ili »vrijednosno« nadopuni, pri čemu taj sadržaj i te vrijednosti nisu ništa drugo nego u biti opstojeći oblici i načini života građanina koji se čak i etički (bez onoga Kantova radikalnog trebanja - Sollen) želi nekako smjestiti u opstojeći, životom malak-sali i lišen smisla građanski poredak silaznog perioda, bez realne povijesne perspektive. Otupljujući oštricu Kantova radikalizma koji je ipak bio odjek i izraz revolucionarnog zbivanja (francuska revolucija!) i koji se nije mirio s opstojećim ne-ljudskim, ne-humanim stanjem - time što se ono »treba da« (koje, makar i apstraktno, ukazuje i »vuče« prema naprijed!) rasplinjava i »ublažava« podizanjem psiholoških, čuvstvenoemotivnih stanja, koja su, uzeta za sebe, puka pasivnost i neodređenost, na rang etičkih vrijednosti i pridajući vrijednosni karakter jednom fakticitetu zbivanja, ta je u biti, protivkantovska etika zbiljski izraz i odraz nemoći građanina tog razdoblja (prve polovice našeg stoljeća) da sebi samome bar idealno postavi neke ljudske, povijesne zadatke koje bi imao da izvrši, pa se de facto prepušta onome što jest i kako jest, koje se priznaje pod aureolom vrijednosti. Istini za volju treba ovdje usput primijetiti da su danas i mnogi marksisti (pa i kod nas) to shvatili.“ *Etički Problem u djelu Karla Marxa*, str. 88.

³ Citiram odlomak iz Noela Carolla koji nešto slično predlaže za film:

The descriptive account of cinematic form is inclusive and incorporative. It regards every way in which the elements of a motion picture relate to other elements as part of the form of the work. In this matter, it privileges no relations over others; it is – or would be – purely descriptive. However, this does not appear to be an apt characterization of our actual practices of stylistic analysis, since, in the ordinary run of things, we expect more of such analyses. Indeed, we expect them to be analyses – that is, to have

Za tradicionalno slikarstvo bitne su funkcije predstavljanja i izražavanja, a ukras je, nadajmo se, u drugom planu. Moj prijedlog onda glasi: ako su te svrhe ili funkcije dobro realizirane, postupak i proizvod imaju umjetničku vrijednost.



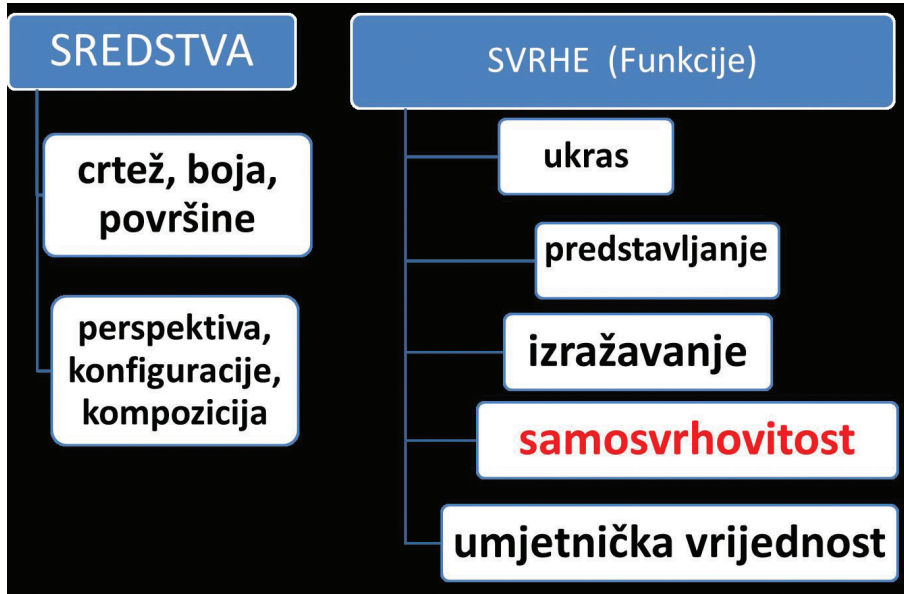
Funkcije često određuju izbor sredstava i njihov međusobni odnos u danom djelu. Umjetnička će vrijednost proizaći iz načina kako su te kombinacije sredstava i ciljeva ostvarene. Naravno, gornji, jednostavni model je nedovoljan. Što je s umjetnošću koja subvertira reprezentacijsku funkciju?

an explanatory dimension. To this end, we are not interested in all the elements of the motion picture and their corresponding relations, but only those that contribute to the realization of the point(s) and purpose(s) of the individual work. For, it is just these features that will advance our understanding of the motion picture as a whole. From this perspective, the formal elements and relations in the motion picture that are pertinent for stylistic analysis are those conducive to the realization of the point(s) and purpose(s) of the motion picture. The form of the moving picture, that is, is whatever functions to bring about whatever the movie is intended to achieve. The form of the moving picture is functional; the form of the movie is ideally determined by what the motion picture is supposed to do. (pp. 274, 5) "Style", *Routledge Companion to the Philosophy of Film*, ed. Paisley Livingston and Carl Plantinga (London: Routledge, 2008)

Sam je Riegl zanimljiv primjer. Znamo da je svoj projekt započeo s ornamentom i njegovom ukrasnom funkcijom. I naravno, uočio putovanje ornamenta od krajnosti bogate, prvenstveno ukrasne „ambalaže“, do minimalističkog nazovi-ornamenta koji nam nudi pomalo apstraktne površine, lišene likova, simetrija i ostalih uobičajenih ljepota ukrasnih stilova. Tu je apstrakciju prepoznao u, ili radije, iščitao iz, posve neočekivanih izvora, iz kasnorimskih i rano-doseljeničkih kopči i fibula. Meyer Shapiro piše 1937:

In abstract art, however, the pretended autonomy and absoluteness of the aesthetic emerged in a concrete form. Here, finally, was an art of painting in which only aesthetic elements seem to be present. p.1, <http://abstractpossible.org/wp-content/uploads/2011/04/Nature-of-Abstract-Art-Schapiro-i.pdf>

Treba nam još svrha. Najpopularnija je svakako ‘samosvrhovitost’ (foregrounding). Ruski su formalisti, Šklovski i Jakobson, govorili o tome da sredstva postaju samosvrhe, vrijedne same po sebi. Leech i Short to zovu “foregrounding”: sredstva se iz “backgrounda” pomiču u “foreground”. Boja i oblik postaju samosvrhe.



No, i predstavljanje se mijenja: za mnoge apstraktne umjetnike, slika ima metaforički, simbolički smisao. Mondrijan i Kandinski su sanjali o njenim

mističnim, teozofskim i religioznim značenjima. Zatim, funkcija izražavanja dobiva na važnosti, kao kod apstraktnih ekspresionista. Funkcionalna teorija sve to može lijepo i sustavno prikazati, razlikujući doslovnu i metaforičku predstavljачku funkciju. Organizirajmo, dakle, ciljeve. Predstavljanje, izražavanje i samosvrhovitost možemo shvatiti kao komunikacijske funkcije, i onda im dodati još jednu: postizanje daljnjih ciljeva (razveseliti, provocirati, potaknuti na neko djelovanje) koje možemo zvati „perlokutornima”. No, niti to nije dovoljno. 20. stoljeće donijelo nam je objet trouvè, a zatim, u pop-artu, prikaz koji je gotovo poput objet trouvè-a, nešto kao preslikana (reklamna) fotografija. Dodajmo to sredstvima; normalno je da svako razdoblje stiže sa svojim novim sredstvima. Konceptualizam je tu teži: je li “koncept” sredstvo ili svrha? Ovdje bismo to pitanje ostavili na odgovor čitatelju.

Međutim, na strani svrha moramo uvesti nova razlikovanja. U dvadesetom stoljeću narav umjetničke vrijednosti se promijenila. Klasično, ona se nadgrađuje na vizualni izgled slike, na oblike, boje, kompoziciju i konfiguraciju, ali, naravno, uključuje povijesne značajke kao što je originalnost. U 20. stoljeću originalnost dolazi u prvi plan: Duchamp nije oblikovao zanimljiv, perceptivno bogat pisoar, već prije novu ideju. Pop-art i konceptualizam slijede taj obrat: umjetnička se vrijednost odvaja od vizualnog, perceptivnog bogatstva, i mnogo više vezuje uz originalnost. Igra se utakmica tko će biti prvi. Toliko o različitim mogućim funkcijama i kombinacija sredstava i ciljeva.

Što je pouka? Funkcionalni model je prilično bogat, i, što je još važnije, fleksibilan i prilagodljiv. Za karakteriziranje tradicionalnih kopči ukrasna funkcija je dovoljna, za renesansno slikarstvo predstavljanje je ključno, da bi kasnije ekspresivnost postala bitnija. Čini se da funkcionalni model može obuhvatiti i integrirati *sve bitne inovacije* suvremenih umjetničkih strujanja, od samosvrhovitosti boje i oblika u apstraktnoj umjetnosti, preko ready made-a i pop-arta, do koncepta i performanse. Naravno, svaki element iz funkcionalne teorije i traži i omogućuje detaljnu razradu.

Kad smo odvojili funkcionalnost od pitanja stilistike, i shvatili je kao vrlo općenito svojstvo djela i/ili postupka možemo se vratiti tvrdnji da se umjetnička-estetska vrijednost sastoji u izvrsnosti u ispunjavanju funkcije. Ovdje smo iznijeli skicu skice, i ima još mnogo posla prije nego li išta možemo sa sigurnošću tvrditi. No, čini nam se da ovaj projekt nudi sustavni model ili uzor za razumijevanje umjetnosti i njezine vrijednosti.

Naš funkcionalni prijedlog, dakle kaže da vrijednost leži u izvrsnosti obavljanja funkcije. No, što čini čin i proizvod obavljanja funkcije izvrsnim? Gdje izvrsnost leži? Klasično je pitanje glasilo: što je ta ljepota za kojom teži-mo? Odakle to svojstvo izvrsnosti (ili ljepote, ili nečeg sličnog)? Potreban nam

je odgovor, a bilo bi dobro da bude jedinstven, jer je jedinstvena ontologija vjerojatnija i uvjerljivija od nejedinstvene; dakle, prvo vrijedi propitati jedinstvena objašnjenja, pa se tek ako to ne ide okrenuti nejedinstvenima. William James je mnoga svojstva predmeta i pojava objašnjavao na isti način: «Uzmite one vidove pojava koji najviše zanimaju vas kao ljudsko biće i razvrstajte pojave na savršene i nesavršene, ciljeve i sredstva, uzvišene i niske, lijepe i ružne, pozitivne i negativne, skladne i neskladne, prikladne i neprikladne, prirodne i neprirodne, i svi će vaši rezultati biti jalovi.» Svojstva kao što je skladnost, prikladnost, ljepota, uzvišenost i njihove suprotnosti ovise više o nama nego li o predmetu. Po tome su ona slična svojstvima kao što je biti crven ili biti strašan; vrijednosti su poput boja, slične sekundarnim i tercijarnim kvalitetama. Mnogo prije Jamesa dobar je putokaz pružio Locke, razlikujući primarne i sekundarne kvalitete od kojih prve “kao ogledalo” odražavaju stvarne osobine predmeta, a druge ne pripadaju predmetu nego našem doživljaju. Primarne su veličina, oblik, kretanje/mirovanje, čvrstoća. sekundarne su zvukovi, boje, mirisi, okusi, toplo/hladno. Ove osobine ne pripadaju predmetu nego našem doživljaju. Kada bi npr. iz svijeta nestala sva živa bića nestalo bi i ovih kvaliteta. Predmeti naprosto ne posjeduju ova svojstva nego samo moć (dispoziciju) da ih u nama proizvedu. Mi smo međutim to skloni pobrkati, pa kažemo npr. da je vatra topla. Striktno govoreći to je pogrešno jer npr. iako vatra ima moć da rastopi vosak, nećemo reći da je rastopljenost svojstvo vatre, analogno, vatra ima moć u nama izazvati osjećaj topline, a nema toplinu kao objektivno svojstvo. Ukratko, sekundarna svojstva ne sliče ničemu u samom predmetu “kao što ni bol ne sliči oštrici noža koja ga izazove kada se porežemo”. Hume je tu priču prenio na umjetnost.

Je li dakle vrijednost svojstvo djela ili onog koji prosuđuje? Mnogi drže da je vrijednost slična svojstvima kao što je biti privlačan, naime svojstvo ovisno o ljudskim normalnim čuvstvenim reakcijama (tercijarno svojstvo). Kad smo jednom uveli pojam sekundarne odnosno tercijarne kvalitete, ona nam može pomoći kako izaći na kraj s tim svojstvima, životno važnim za nas, a nebitnim za znanost.⁴ Znanost prije svega proučava primarne kvalitete. No za nas su životno važne upravo sekundarne i tercijarne. Njih možemo dovesti u sklad sa znanstvenom slikom svijeta ako ih protumačimo na lockeovski-humeovski način: ljepota pejzaža je njegovo svojstvo da u normalnom gledaocu izazove određeno svidanje, dragocjenost prstena je ovisna o našim procjenama i ukusima, i tako

⁴ U povijesti filozofije i religije raspravljalo se o sličnoj suprotnosti ali s obzirom na reakcija boga ili bogova, a ne ljudskih bića. Sokrat tako pita svećenika Eutifrona: jesu li pojedini postupci dobri (plemeniti, pobožni) zato što se takvi čine bogovima, ili se oni bogovima čine dobri zato što su uistinu dobri.

redom. Vrijednost djela je njegova sposobnost da u (pomalo idealiziranom) promatraču-kritičaru izazove priznavanje izvrsnosti. Treba nam promatrač koji je obaviješten, ima dobar ukus, nepristran je, i tako redom.

Smjestimo ovu zamisao u sredinu između dvije krajnosti. Prva, demokritovski eliminativizam, vrlo je popularna u analitičkoj filozofiji: ni boja, ni ljepota, ni dobro, ni zlo ne postoje u svijetu, već samo u našim predodžbama; popularna ali prilično teška za izgutati. Povratak posvemašnjem naivnom realizmu je druga popularna opcija: rajčica je stvarno crvena, tako crvena kako je vidimo, konclogori su stvarno loši, i to im je bogomdano svojstvo. Privlačno, ali onda morate zablokirati sustavna objašnjenja; bilo zauvijek i za sve, bilo ih jednostavno izbaciti iz teorije. Preostaje umjereno realistička, lockeovska-humeovska varijanta: zanimljiva svojstva dijelom ovise o nama, a bitno ovise o vanjskom svijetu. Ona su, da se poslužimo danas prihvaćenim izrazom, ovisna o (idealiziranom) ljudskom odzivu.

Literatura:

- Kangrga, Milan: *Etički Problem u djelu Karla Marxa* (Beograd: Nolit, 1980), str. 88.
Caroll, Noela: "Style", *Routledge Companion to the Philosophy of Film*, ed. Paisley Livingston and Carl Plantinga (London: Routledge, 2008), pp. 274-275.



Lea Lampret

Umjetnički stil i estetske vrijednosti. Razmišljanja o pristupu Kendalla Waltona

Što je stil, i što su estetske vrijednosti? Bavit ćemo se pristupom Kendalla Waltona i postaviti neka pitanja koje provocira njegovo djelo. No, za početak ćemo baciti pogled na opći tretman stila u filozofiji i umjetnosti.

Prije nego li je pitanje stila zakoračilo u prvi plan filozofije umjetnosti, već je dugo bilo predmet zanimanja povjesničara i teoretikâ umjetnosti. Polazište za uključivanje raspravu o stilu u filozofiju susrećemo početkom 19. stoljeća, kad je razumijevanje stila zadobilo nove dimenzije. Prije kraja 18. stoljeća u raspravama o umjetnosti ne susrećemo nikakvu poveznicu između stilskih značajki i značenja umjetničkog djela; do tada su o stilu govorili tek kao o sporednom elementu umjetnosti. Prije godine 1800 naime, nije ni postojalo teorijsko razumijevanje mogućnosti izbora (individualnog) stila, nego su umjetnička djela jednostavno bila kategorizirana s obzirom na sustav stilskih karakteristika koje su diktirali razdoblje i okolina. Tek je u 19. stoljeću stil postao ključni element u razumijevanju umjetničkog djela i zauzeo mjesto, koje su u ranijim stoljećima zauzimali tradicionalni elementi umjetnosti: antički uzori, naturalizam i racionalizam. (Carroll, 2002: 129) U to je vrijeme stil postao ključni vid umjetničkog stvaralaštva, kojeg je moguće prilagođavati individualnim potrebama a da se time ne mijenja sadržaj umjetničkog djela. Stil je kao promjenjivi element (Carroll, 2002: 129; Dileo, 1995) On predstavlja kompleksnu sumu opisâ, sastavljenih iz kombinacije pojavnih svojstava i karakteristika umjetnosti određenog umjetnika, razdoblja i/ili mjesta. (Munro, 1956: 129) Mnogi su se filozofi u svojim teorijama o stilu pozivali na teoretike umjetnosti, posebno na povjesničare umjetnosti koji su se bavili stilom, i u njihovim definicijama tražili materijale za vlastito razmišljanje. Teorija umjetnosti pak provodi razlikovanje između različitih vrsta stilova: individualni stil, stil

perioda ili razdoblja, nacionalni/lokalni stil. (Menaše, 1971: 2054–2055) Svaka od nabrojenih vrsta umjetničkih stilova ima drugačija svojstva i svaka je definirana na ponešto drugačiji način. Winckelmann je, na primjer prvi upotrebio pojam stila razdoblja, kojeg je utemeljio na vizualnim svojstvima umjetničkih djela.

U nastavku ćemo predstaviti i ukratko raspraviti ključan doprinos teoriji stila iz pera paradigmatskog predstavnika suvremene filozofije umjetnosti Kendalla Waltona¹ koji svoju analizu stila umjetničkih djela izvodi iz pitanje o tome da li je stil svojstvo (umjetničkog) predmeta ili pak djelovanja (umjetnikova stvaralčkog procesa). Zanima ga, na temelju čega predmetima (djelima) uopće pripisujemo stilske značajke. Svojom analizom želi obuhvatiti što širi spektar umjetnosti, dakle tradicionalnu likovnu umjetnost, (slikarstvo, kiparstvo, crtež, grafiku), arhitekturu i performansu; i to će biti vrlina njegove teorije. Polazimo od Waltonovega teksta *Style and the Products and Processes of Art* s kojim ćemo se baviti u nastavku, ukratko.

Walton kreće od pretpostavke, da je za razumijevanje umjetničkog stila potrebno steći uvid u sam proces nastajanja umjetničkog djela. Za određivanje stila djela je dakle ključna sama djelatnost stvaranja, a ne umjetničko djelo kao konačni proizvod. No, s tim ne tvrdi, da sama umjetnina nije bitna; upravo suprotno. Oba su stajališta međusobno tijesno povezana. On svoj izbor utemeljuje na hipotezi da svaki umjetnički proizvod pretpostavlja djelatnost umjetničke kreacije. Nema umjetnine bez stvaranja, niti stvaranja bez čovjeka. Za njega je značajno, da o stilu govorimo samo u vezi s onim djelima, koje je stvorila ljudska ruka (tj, artefaktima); djelima, stvorenima u procesu masovne produkcije (npr. odjeća, pokućstvo,...), možemo pripisati samo estetske, a ne i stilske vrijednosti (tj, možemo suditi o njima samo kao lijepima ili ružnima). (Walton, 2008: 222) Na primer, baroknoj stolici možemo pripisati stilske karakteristike, jer ju je zamislio i oblikovao čovjek – iskusan obrtnik, koji je tvario nov oblik i značaj, S druge strane ne možemo pripisati stilska svojstva poznatoj stolici Rex, jer se radi o predmetu masovne produkcije; nešto, što je doduše zamislio čovjek (poznati slovenski dizajner Niko Kralj), ali čija je

¹ Kendall L. Walton (1939) je umirovljeni profesor Univerze u Michiganu, gdje je predavao filozofiju, umjetnost i oblikovanje, sve to u tradiciji analitičke filozofije. Walton slovi kao jedan od najuglednijih suvremenih filozofa umjetnosti. Njegovi tekstovi o centralnim pitanjima estetike izazvali su važne razprave na području filozofije umjetnosti. V velikoj se mjeri se usredotočio na teorijska pitanja umjetnosti: o naravi književnosti i ontologiji fiksijskih likova, a zanimao se i za likovnu reprezentaciju, fotografiju, estetske vrijednosti, metafore, maštu u glasbeni izraz. Njegova su najpoznatija djela: *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (1990), *Marvelous Images: On Values and the Arts* (2008) i *In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence* (2015).

materijalna izvedba rezultat industrijskih postupaka. Isto tako stilske značajke ne možemo pripisivati prirodnim pojavama. (Walton, 2008: 222) Ako, na primjer promatramo izlazak sunce, ne možemo tu govoriti o mekim linijama, nježnoj konturi niti o snažnom kontrastu kao o svojstvima te prirodne pojave. Ta svojstva možemo pripisati prirodi samo po analogiji s umjetničkim djelom, koje posjeduje relevantna svojstva. Kad opisujemo umjetničko djelo, upotrebljavamo brojne predikate, koji se povezuju s tom umjetninom i služe za opisivanje umjetnikove djelatnosti u stvaralačkom procesu. Zbroj tih predikata stoji za svojstva, koja je umjetnik u aktivnom stvaralačkom procesu utisnuo u tu umjetninu. Ta su svojstva postala imanentna umjetničkom djelu i stoga predstavljaj temelj za izgradnju stilskog aspekta te umjetnine. Radi se o svojstvima kao što su osjećajnost, ekspresivnost, morbidnost,...; koje ne označuju sam stil, nego su komponente za stilsku analizu umjetničkoga djela. (Walton, 2008: 223)

Walton pokazuje važnost umjetničke djelatnosti također kroz kritiku takozvanog trodijelnog modela, kojeg imenuje *“model postolara”*. Radi se o misaonom eksperimentu, koji u prvi plan postavlja odnos između postolara, cipele (kao konačnog proizvoda) i kupca (odnosno upotrebljivača cipla). Bit postolarova posla je, kako dobro će konačni proizvod, tj. cipela, pristajati kupcu (udobnost, veličina, estetska očekivanja, svrha upotrebe). U času kad kupac odluči kupiti cipele postane razmišljanje o procesu njihove proizvodnje irelevantno za njega, i to čak i onda, kad su cipele ručno izrađene. (Walton, 2008: 223) Walton onda taj kontrast prenosi na područje umjetnosti. Ako, dakle, model postolara primijenimo na umjetnost, pratit ćemo odnos umjetnika, umjetnine i (kritičnog) gledaoca. Prosječni gledalac se neće previše baviti s umjetnikovim stvaralačkim procesom; nešto više s umjetninom, ali samo u individualno estetskom smislu. Walton, naprotiv, od poznavaoa i kritičnog gledaoca umjetnosti zahtijeva, da se pri razmišljanju o umjetničkom djelu ne zaustavlja samo pri umjetnini kao objektu, nego da promisli i sam stvaralački proces. On je, naime uzrok za postojanje umjetničkog djela, u smislu konačnog proizvoda. (vidi Walton, 2008: 223) Da to kažemo jednostavnije, gledalac koji želi razmisliti o stilu umjetničkog djela koje promatra, neće biti uspješan u stilskoj analizi, ako bude promatrao samo konačni proizvod; za uspješnu će identifikaciju stila morati razmotriti samu djelatnost u kojoj nastaje umjetničko djelo i pritom uzeti u obzir sve faktore (individualne elemente kao i elemente razdoblja i lokacije). Zaustavimo se na čas kod umjetnosti Jacksona Pollocka. Kako bismo mogli razumjeti njegovu umjetnost, osim kroz sam njegov stvaralački proces? Svoje slikarstvo je Pollock shvaćao kao nešto nesvjesno, ali je ipak stvaralačkom procesu pripisivao veliko značenje, što nam dobro

pokazuje njegova izjava: »Kad sam v svojem slikanju, nisam svjestan što radim. Tek nakon neke vrste «spoznajnog» razdoblja vidim, što sam zapravo radio. Ne bojim se promjena niti toga da ću pokvariti sliku, jer ona ima svoj vlastiti život, Trudim se, da on prosijava kroz nju. Tek kad izgubim dodir sa slikom, je konačni ishod neprilika. Inače je rezultat samo sklad, lagani, neobremenjeni daj-dam, i slika se posreći.« (Lyton, 1994: 231) Iz citatu lijepo vidimo da je za umjetnost značajno da budemo svjesnih obaju stajališta prije svega toga da nam stvaralački proces kazuje mnogo toga o umjetniku kao osobi.

Taj princip pripisivanja stilskih karakteristika uspijeva i kod tradicionalnih likovnih vrsta, ali ga, kaže Walton, možemo upotrijebiti također za utemeljivanje performativne umjetnosti. Zašto uopće možemo performanse, koji su se masovno pojavili u 20. stoljeću, uključiti u rasprave o umjetnosti? Ako bismo na performans gledali sa stajališta konačnog proizvoda, ne bismo u njemu našli ništa sadržajno ni umjetničko. Na performativnu umjetnost moramo tako gledati iz perspektive umjetnikove aktivnosti, djelatnosti kroz koju se umjetnik izražava. Pritom pa nas ne zanimaju pojedinačni pokreti koje umjetnik napravi, nego djelatnost treba gledati kao cjelinu. (vidi Walton, 2008: 224–225) U tom se smislu performans također povezuje tudi s kazališnom umjetnošću. Tek kad uočimo cjelinu prizora, sve elemente, koji su bili predstavljeni na sceni, možemo zahvatiti bit predstave. Tako i s performansom. Ako vam netko pokaže samo fotografije performansa s određenim naslovom – npr. fotografije performansa Gašpera Kunšića pod naslovom *Life is Amazing* – iz tih fotografija nećemo moći definirati niti poruku djela, niti stilske značajke performansa, jer nismo pogledali cijelo događanje, kojeg je u tom procesu umjetnik izvodio. Tek kad bismo sami uživo pogledali performans, bismo po Waltonu mogli govoriti o umjetnikovoj poruci kao i o stilskim karakteristikama njegova djelovanja.

Čini mi se, da je Waltonova težnja za unificiranjem metode stilske analize, s kojom bismo mogli obuhvatiti sve vrste umjetnosti (likovnu, teatarsku, pa glazbu i književnost,) ponešto pretjerana. Slažem se, da je sam proces umjetničke djelatnosti osnova za postojanje umjetničkoga djela, bila to slika, kip, drama, opera ili sonet. Bez stvaralačkog procesa, naravno, umjetnosti ne bi bilo. A svaka od umjetničkih vrsta ima poseban način izražavanja i time posebna svojstva. To što gledaocu omogućuje prepoznavanje stila u slikarstvu nije isto što čitaocu omogućuje prepoznavanje stila u pjesništvu. Iako često veći broju umjetničkih vrsta karakteriziramo uz pomoć istog stilističkog termina, držim da se ne radi o istom stilu. Kriterij, po kojem pejzažima Marka Pernharta pripisujemo romantični stil nije isti kao kriterij, po kojem poeziju Franca Prešerna svrstavamo u romantično pjesništvo. Ako se, dakle, ne radi o istom kriteriju, držim da ne možemo govoriti o istom stilu.

Ako se fokusiramo na likovnu umjetnost držim, nasuprot Waltonu, da je stil u većoj mjeri obilježje konačnog proizvoda nego li procesa u kojem on nastaje. Pritom ne tvrdim, da su stvaralački proces i okolnosti nastanka umjetnine irelevantne za njezine stilske značajke, nego samo to da stil u većoj mjeri ovisi o vizualnim svojstvima djela. Nekome se može činiti da je Walton izjednačio stil s tzv. umjetničkom tradicijom, tj. s načinom, kako je dano djelo stvoreno. Ako je dani slikar, na primjer, slikao u barbizonskoj tradiciji, to još nije dovoljni uvjet za to, da njegovo djelo označimo kao impresionističko. Epitet »impresionističko« možemo pripisati samo vizualnom efektu umjetničkoga djela, koji je doista rezultat umjetnikova stvaralačkog postupka, pri čemu sama djelatnost stvaranja nema impresionističke karakteristike. Zapravo ni ne mogu niti zamisliti što bi to bila impresionistička djelatnost. Istina je, da bi pažljiv gledalac pri promatranju umjetničkog djela morao također razmišljati postupku kojim je ono nastalo, budući da poznavanje umjetnikova stvaralačkog procesa uveliko doprinosi razumijevanju njegove umjetnosti. Sigurno je da umjetnikov život i rad, kao i vrijeme i mjesto nastanka umjetničkog djela utječu na stilske značajke umjetnosti, ali držim, da je stilsko određenje još ovisnije o vizualnim svojstvima djela.

Kod Waltonove se teorije pitam o još jednom ponuđenom stajalištu, performativnoj umetnosti. Očekuje li uopće performativna umjetnost od gledaoca da sudi o stilu performanse? Performansa je u cjelini ovisna o jednokratnom događanja, koje umjetnik izvode pred publikom u određenom prostoru i vremenu. Iako performans ima veliku komunikativnu moć držim, da mu ne možemo pripisovati stilovnih značilnosti, vsaj ne tistih likovno-vizualnoga značaja.

Walton se u svojim razmišljanjima o filozofiji umjetnosti dotaknuo širokog spektra problemâ iz umjetničkog svijeta. Centralno mjesto u njegovoj teoriji zauzimaju razmišljanja o estetskoj vrijednosti umjetničkih djela, s kojima ćemo se suočiti kroz analizu članka *How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value*. On polazi od tvrdnje, da se estetika obično shvaća kao dio teorije vrijednosti.

Naravno, kad govorimo o umjetnosti teško možemo izbjeći pitanje što je to što danom djelu daje vrijednosni značaj, i time ga čini predmetom vrijednosnog suda. Walton naglašava, da mi, gledaoci, umjetninama pripisujemo različite vrijednosti, među kojima i estetske. Umjetnine, po njegovu mišljenju, posjeduju takve vrijednosti, koje su relevantne za oblikovanje estetskih sudova. Gledalac-ocjenjivač (*'appreciator'*) na temelju tih vrijednosti zauzima određeni stav prema umjetničkom djelu, bilo pozitivan bilo negativan. Zna se dogoditi da gledalac zauzme stav prema onim vrijednostima, koje su povezane

s umjetnošću kao kulturnom institucijom, a ne s estetskim odlikama umjetničkih djela. U tom pogledu bi vrijednost koju bi gledalac pripisao umjetničkom djelu bila, ekstrinzična, to jest uvjetovana unaprijed dogovorenim okvirima. A Walton dalje upozorava, da se o estetskoj vrijednosti često govori kao o intrinzičnom svojstvu umjetničkog djela, tj. kao o dijelu umjetnine koji je od nje nedjeljiv. (Walton, 2008: 4-5)

Umjetnost je doista kulturni konstrukt, čega treba biti svjestan i što treba uvažavati pri razmatranju umjetničkog djela; ipak, taj kulturni okvir, po Waltonovu mnijenju, ne bi smio zahvaćati područje estetskoga. Ukoliko to stoji, vrijedi sljedeće: ako želimo oblikovati objektivni estetski sud, moramo umjetnička djela vrednovati izvan njihova (kulturnoga) konteksta. Umjetnina je tada estetski dobra odnosno loša samo s obzirom na sebe samu. Taj zahtjev, kojeg Walton postavlja idealnom gledaocu, mi se, međutim, čini ponešto pretjeranim. Pitam se, naime, koliko je oblikovanje uistinu objektivnog vrijednosnog suda zapravo uopće u interesu gledaoca. Držim, da svaki gledalac umjetničkim djelima u prvom redu pristupa iz svoje vlastite perspektive. Djela se zato isprva uvijek vrednuju iz osobnoga, individualnoga stajališta, te su stoga sudovi o njima u velikoj mjeri posve subjektivni. Pojedinaac se teško posve distancira od svog društveno-kulturnoga okvira, zato svako umjetničko djelo vrednuje i očima kulture, kojoj pripada. U tom smislu je svaki estetski sud u određenoj mjeri odvisan od kulturne okoline, i to na dva načina: 1.) umjetnost kao društveni konstrukt, proizvodi umjetnička djela, koja referiraju na određenu društveno-kulturnu okolinu, 2.) svaki pojedinac, je kao pripadnik određene zajednice podložan utjecajima društva, koji kroje njegov pogled na svet (i time i njegov pogled na umjetnost). Čim rasprava o umjetničkom djelu pređe iz formalne analize vizualnih svojstava na estetsko vrednovanje, ne možemo više govoriti o potpunoj objektivnosti našega rasuđivanja.

Walton nas upozorava na još jedan značajni aspekt određivanja estetske vrijednosti. Svijet umjetnosti naime oblikuju brojne umjetničke tradicije, koje "diktiraju" kakvo bi trebalo biti umjetničko djelo, da bi doseglo pozitivno estetsku vrijednost. Walton tvrdi, da u mnogim umjetničkim kontekstima vlada (nepisano) razumjevanje, da kroz umjetnost treba postići određene ciljeve i da postoje propisi o tome kako dostići te ciljeve. Na primjer, cilj nekih tradicija u likovnoj umjetnosti je realistično "portretiranje" trodimenzionalnog svijeta na ravnoj površini; tomu se neki slikari približuju uz pomoć svog umjetničkog stila do te mjere, da njihova djela mogu zavest promatračev opažajni aparat. Kakvu, dakle, ulogu imaju ciljevi i propisi (o tome kako dosegnuti te ciljeve) umjetničke tradicije pri oblikovanju suda o estetskoj vrijednosti umjetničkih djela? Ako, na primjer, umjetnik kroz svoj stvaralački put slijedi cilj

realističnoga slikarstva, može, kroz razvijanje svojega osobnog umjetničkog stila također doprinijeti višoj estetskoj vrijednosti svojih djela. I suprotno, estetsko vrijednost dosežu i ona umjetnička djela, koja (namjerno) ne slijede realistički ideal. Kritika naime često onim umjetničkim djelima, koja strogo slijede pravila umjetničke tradicije spočitava neoriginalnost i vidi ih kao primjere akademizma. Taj nam primjer pokazuje, da su dogovoreni ciljevi i propisi umjetničkih tradicija tijesno povezani sa estetskom vrijednošću umjetničkih djela; a po Waltonu estetska vrijednost nadilazi to, što umjetnik postiže time što slijedi ciljeve dane umjetničke tradicije. (Walton, 2008: 9-11)

Kada donosimo sudove, u tom smislu, da pri pogledu na sliku uskliknemo: »Kako lijepo! Prekrasno.«, time izražavamo svoj osobni stav i divljenje umjetnini. A naše divljenje i naši sudovi nisu tek odazivanja na vrijednost (koju prepoznavamo u umjetničkom djelu), već su ti naši sudovi bitni za samu umjetničku vrijednost. Vrijednost se djela, kako tvrdi Walton, dijelom sastoji od naših sudova o njemu; djelom od kvaliteta, koje mu pripadaju. To da djelo pobuđuje divljenje kod gledaoca je djelomični razlog za to, da je to djelo vrijedno divljenja. (*It is partly by virtue of eliciting admiration that it is worthy of admiration.*) (Walton, 2008: 11)

Estetsku vrijednost Walton zato razumije kao sposobnost, da se iz promatrača-ocjenjivača izvuče užitak ili zadovoljstvo određene vrste, da mu se osigura prijatno iskustvo. Ovo posljednje autor imenuje 'estetski užitak', koji se kao takav razlikuje od uobičajenog užitka, kojeg ga pojedinac doživljava u svakidašnjem životu. Estetski užitak pretpostavlja, da je osoba pri doživljavanju umjetničkog djela, zadovoljna pri traženju te vrijednosti; da se toj vrijednosti divi i da je cijeni. (Walton, 2008: 12) Walton definira estetski užitak kao:

[...] pleasure which has, as a component, pleasure taken in one's admiration or positive evaluation of something; to be pleased aesthetically is to note something's value with pleasure. This makes aesthetic pleasure an intentional state, not just a buzz or a rush caused by experiencing a work of art.//[...]aesthetic pleasure is pleasure which has as a component pleasure taken in one's admiration of something. (Walton, 2008: 13-14)

Estetski užitak pri promatranju umjetničkih djela se, dakle, u Waltonovoj teoriji tijesno povezuje z njihovom estetsko vrijednošću. Da bi neko djelo imalo estetsku vrijednost mora stajati u korelaciji s estetskim užitkom, a promatrač mora potražiti primjenu i smislenu vezu među njima. I kad govori o estetskoj vrijednosti umjetničkih djela, Walton ne zaboravlja važnost umjetnika. On naime tvrdi da estetski užitak neposredno uključuje gledačevo zahvaćanje

umjetnikovoga dostignuća, talenta i sposobnosti. Dani je umjetnik naime morao pokazati veliko mjeru sposobnosti, da stvori nešto, čemu mi kao gledaoci možemo pripisati estetsku vrijednost. Divljenje stoga možemo razumjeti i kao rezultat odnosa, kojeg kao pojedinci održavamo s drugim osobama. (Walton, 2008: 15)

Kao i pri bavljenju umjetničkim stilom, Walton od idealnoga gledaoca zahtjeva, da bude obaviješten o umjetničkoj tradiciji i umjetnosti kao instituciji. Budući da je estetska vrijednost tijesno povezana gore opisanim okvirima, koji su određenu na temelju dogovorenih tradicija, diktiranih kroz instituciju umjetnosti, samo je dobro obaviješten pojedinac opravdan pri donošenju estetskog suda. (Walton, 2008: 17)

Only if the appreciator is familiar enough with the tradition to recognize the goals and goes along with them, only if she in this way "buys into" the institution, will she admire their achievement and take pleasure in doing so. One must also be familiar enough with the task to appreciate its difficulty, and this may come from familiarity with the institution. (Walton, 2008: 17)

Slazem se, da je estetska vrijednost ekstrinzično svojstvo umjetničkog djela te je kao takva u određenoj mjeri odvisna o kulturnom kontekstu i instituciji umjetnosti. Čim govorimo o estetskoj vrijednosti, kao o izvanjskom svojstvu umjetničkoga djela, izgleda, da ne možemo očekivati punu objektivnost u oblikovanju našeg suda. Gledalac može zato *suvereno* suditi tek o estetskoj vrijednosti onog umjetničkoga djela, koje je nastalo u njegovoj kulturnoj okolini. Time ne tvrdim, da umjetnost, koja dolazi iz drugih kulturnih okolini nema za pojedinca nikakvu estetsku vrijednost; već samo to da se umjetnost podređuje različitim vrijednosnim sistemima, koje moramo razumjeti, ako želimo oblikovati prikladni vrijednosni sud. S tim se na područje estetske vrijednosti ugrurava i kulturna, moralna, politična i religiozna vrijednost danoga umjetničkoga djela. Kombinacija svih relevantnih vrijednosnih sudova, je kod svakog umjetničkog djelu jedinstvena, zato tvrdim, da je svaka estetski sud individualiziran.

Mnogo se pitanja postavlja također u pogledu Waltonova zahtjeva, da je za legitimni estetski sud nužan isključivo iskusan i obrazovan gledalac. Slazem se, da je za stručnu raspravu o umjetnosti potreban kritičar koji poznaje teoriju i povijest umjetnosti. A taj kritičar ni običan promatrač umjetnosti. Umjetnost u svojoj biti nije namenjena samo umjetničkim kritičarima i obrazovanoj eliti (iako je istina, da su ovi potonji mnogo brojniji posjetioци izložbi) već svakomu pojedincu, koji je sposoban razmišljati, gledajući dano umjetničko djelo.

Možda je upravo 'svetost' umjetničke kritike i složeni jezik teorija umjetnosti to što običnog gledaoca odvraća od umjetnosti. Umjetnost v svojoj biti, naime, govori jednostavnim jezikom, koji se obraća baš svakom gledaocu. Sigurno nije slučaj to da mnogi umjetnici naglašavaju besmisao verbalnog objašnjavanja onog vizualnoga. Umjetnost je široko i raznovrsno područje, koje dopušta i potiče maštu, i individualizirani doživljaj pojedinca. Zato držim, da ne možemo govoriti o posve objektivnom pripisivanju estetskih vrijednosti. A svjesna sam zamke, koja su tu pojavljuje. Kako da naime, utemeljimo i branimo umjetnost kao instituciju, u koju spadaju samo izabrana (umjetnička) djela, ako ne na temelju više ili manje objektivnih estetskih sudova? Što je to na što se možemo pozvati kad danom likovnomu djelu dodijelimo status umjetnost? Ovu ću dilemu ovdje ostaviti otvorenom.

Literatura:

- Carroll, N. (2002). *Philosophy of Art. A contemporary introduction*. London, New York: Routledge.
- Curchill, S. J. (2011). *Regents Communication*. Pridobljeno 9. 10. 2016 iz <http://www.regents.umich.edu/meetings/12-11/2011-12-VI-Walton.pdf>
- Dileo, J. R. (1995). *The Question of Style in Philosophy and the Arts* (review). Pridobljeno 9. 10. 2016 iz http://muse.jhu.edu/journals/philosophy_and_literature/summary/v021/21.1br_van_eck.html
- Lytton, N. (1994). *Zgodba moderne umetnosti. Pregledi likovne umetnosti 20. stoletja*, Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Menaše, L. (1971). *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Munro, T. (1946). "A Method of Stylistic Analysis", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 5 (2), str. 128-158.
- Walton, K. (2008). "How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value", *Marvelous Images. On Values And The Arts*, Oxford: Oxford University Press, str. 3-21.
- Walton, K. (2008). "Style and the Products and Processes of Art", *Marvelous Images. On Values And The Arts*, Oxford: Oxford University Press, str. 221-248.



Iris Vidmar

Riječi koje crtaju slike: estetika poezije i poetskog iskustva

Reči jesu moje igračke...
(Đorđe Balašević, *Provincijalka*)

Poezija je oduvijek imala povlašteni status ne samo među drugim književnim vrstama nego i među umjetnostima. Iznenaduje stoga što su je analitički filozofi književnosti tako dugo ignorirali; prva antologija posvećena isključivo filozofiji pjesništva izdana je tek 2015.¹ Naravno, poezija je imala svoje mjesto unutar skupine lijepih umjetnosti, o njoj su često i strastveno govorili sami pjesnici, ali filozofi-analitičari bili su poprilično nezainteresirani za njezine čari. Okretali su se oni poeziji za zgodne primjere i protuprimjere teorijama o kojima su govorili u drugim područjima; u tom se smislu poezija pokazala kao plodno i neiscrpno tlo. Teorije značenja okretale su se poeziji kako bi objasnile razliku između istinitih i lažnih iskaza, između iskaza koji referiraju i onih koji to ne čine, teorije imaginacije govorile su o pjesničkoj imaginaciji kako bi objasnile razliku između poetskog i proznog stvaranja, teorije fikcionalnosti testirale su se obzirom na to kako su se nosile s činjenicom da poezija nije fikcijska ali ni faktička, rasprave o emocijama doticale su se problema tužnih pjesama i pitale se zašto nad njima plaćemo, a teorije mimezisa raspravljale su o tome zašto u pjesmama prepoznajemo vlastita iskustva. Naravno, i filozofi umjetnosti upirali su prstom u različite pjesme da bi objasnili umjetnički-relevantna pitanja, poput onoga o važnosti autorovih namjera za interpretiranje pjesme. Raspravljali su i o ontološkom statusu pjesama pojedinačno i poezije općenito,

¹ Vidi Gibson J. (2015). Vidi Ribeiro (2008) za statističke podatke o radovima o poeziji.

zanimala ih je i veza pjesništva i istine, možda čak i više od bilo kojih drugih pitanja. To nam je, uostalom, i ostavio u zadatak onaj koji je poeziju i protjerao iz domene vrijednih ljudskih aktivnosti, Platon, koji je, i sam pjesnik, upravo na poeziju gledao s najviše prijezira tvrdeći da nas svojom ljepotom obmanjuje.

U čemu je onda problem, zašto tvrditi da poezija, unutar analitičke filozofije, nije prepoznata po svojoj intrinzičnoj vrijednosti i da se o njezinim estetskim svojstvima rijetko govori? S jedne strane, niti jedan od pristupa koje sam ovlaš spomenula, niti jedno od pitanja koja se postavljaju, nije usmjereno na poeziju kao na distinktivnu ljudsku djelatnost koja ima vrijednost sama po sebi. Sva su ova pitanja instrumentalizirala poeziju, ne pitajući se zašto bi ona bila vrijedna sama po sebi, odnosno zbog iskustva koje može generirati kod čitatelja. S druge strane, malo se koja filozofska teorija bavila distinktivnim *estetskim* iskustvom poezije. Ljepota poezije, u velikoj mjeri zavisna o specifičnom poetskom jeziku, služila je ili kao defilirajuće svojstvo, razlikovna oznaka poezije, ili kao zbunjujuća upotreba jezika koja nam omogućuje da puno toga kažemo na lijep način a da pritom ništa ili malo toga bude istinito. No poezija je sigurno više od toga, i filozofija bi trebala nadvladati svoju tendenciju da o vrijednosti poeziji govori ili kroz prizmu njezine veze s istinom, ili kroz prizmu njezine ekspresivističke dimenzije.

Filozofsko promišljanje o poeziji u velikoj je mjeri bilo pod utjecajem Platona. Kada je potjerao pjesnike iz svoje savršene države, učinio je to, između ostalog, i zato što je vjerovao da u jeziku poezije postoji nešto opasno, nešto što odvlači um od istine a dušu ispunjava emocijama i čini lako povodljivom i nestabilnom. Upravo je u ljepoti jezika, u njezinim estetskim svojstvima, Platon vidio najveću opasnost poezije: pod utjecajem lijepih stihova, milozvučnih ritmova i opojnih rima, lako je neistinu uzeti za istinu, zlo za dobro, neispravno za ispravno. Tehnički rečeno, poezija je za Platona bila problematična upravo zbog svog estetskog naboja. No ako su u njegovo doba estetska svojstva poezije i bila problematična, ona su nestala onda kada je, pojavom printane riječi i nestankom javnih izvođenja poetskih recitala, poezija postala privatna razonoda pojedinaca koji su se s javnih trgova povlačili u svoje salone i tiho, uglavnom sebi u bradu, čitali pjesme. Ovakvim internaliziranjem poezije dokinula se potreba da se poeziju sluša i ona je postala vizualna umjetnost, vizualna naravno u vrlo tehničkom smislu: u većini slučajeva, poeziju morate čitati da biste ju doživjeli, a njezin tekstni zapis pritom je uglavnom nezanimljiv. Jednolična crna slova, otisnuta često jedva vidljivim fontom, sigurno nisu entiteti koji izravno potiču estetsko zadovoljstvo, a melodiozna svojstva jezika, njegova prirodna ritmičnost, uglavnom ostaju nerealizirani u 'tihom' čitanju.²

² Vidi Kivy (2011) za povijesni razvoj čitalačkih praksi poezije i književnosti.

Kako onda poezija može biti lijepa, pitali su se neki? Poezija jest umjetnost, ali sigurno nije estetska umjetnost; ne dotiče nas vizualno. A ako nas ne dotiče vizualno, tada nam ostaje da o iskustvu poezije govorimo samo u terminima filozofije umjetnosti: što je pjesnik htio reći, je li pritom lagao, smijemo li ponuditi svoju interpretaciju i slično.

Što nam je dakle činiti ako želimo spasiti estetski status poezije? Progonstvo poezije iz estetskih umjetnosti nezgodno je prije svega za one koji smatraju da poezija – književnost općenito – naprosto jest lijepa, pa ma kako objasnili tu ljepotu, i da je u tom smislu punopravna s ostalim domena kako estetske prosudbe, tako i s «estetskim» umjetnostima. Neovisno o tome što je potrebno elaborirati na koji je način «lijepo» ključni pojam estetike i centralni aspekt estetskoga iskustva, svi oni koji smatraju da u poeziji, ili u estetskom iskustvu poezije, postoji nešto lijepo, neće olako prihvatiti odvajanje poezije od estetike.

U ovom ću radu ponuditi jedno potencijalno rješenje za utemeljenje «estetike» poezije, i to na dvije osnove: samoj poetskoj upotrebi jezika (poezija je primarno jezični medij, ali način na koji manipulira tim medijem omogućuje joj da nas «zapljusne» svojim estetskim svojstvima, prvenstveno zvučnima) i njezinoj sposobnosti da dotakne imaginaciju. U tom smislu, prvi dio mog rješenja inzistira na analogiji poezije s glazbom, a ne s vizualnim umjetnostima. Poezija je lijepa zbog svoje zvukovne organizacije, zbog ritmičnosti i melodioznosti koje se donekle oslanjaju na prirodnu ritmičnost jezika, ali većim djelom proizlaze iz namjerne «manipulacije» jezikom: što je veći rascjep između «prirodnog» jezika i jezika poezije, to su ritmička svojstva bolje izražena i samim time pjesma ima jači estetski učinak. Usredotočit ću se stoga na objašnjenje specifičnosti poetskoga jezika i predstaviti teorijska uporišta za njegovo prepoznavanje.

No, poezija je, tvrdit ću u drugom dijelu, daleko kompleksnija i ne može se svesti samo na manipulaciju jezikom, već se mora prepoznati način na koji nas ona imaginativno dotiče – u ovom svom segmentu ona se približava vizualnoj umjetnosti. Ovdje se pozivam na prošireno shvaćanju estetike, takvo koje pod snažnim senzibilnim iskustvom uključuje ne samo vizualno podraživanje, nego i podraživanje imaginacije. Vidjeti «u umu» ako već ne i osjetilima, dovoljno je da izazove «Ua! učinak kod čitatelja, karakterističan za estetska iskustva, i stoga dovoljno da poezija i književnost budu primljene u sferu estetike. Da bi moje rješenje bilo djelotvorno, moramo pretpostaviti senzibilnoga čitatelja, onog koji u maniri Davida Humea, kasnije Franka Sibleya a danas Petera Lamarquea i Steina Haugoma Olsena, ima razvijen senzibilitet i zna kako «čitati i slušati» pjesmu da bi ju čuo na estetski način i uživao u njezinim estetskim svojstvima.³

³ Vidi u Lamarque & Olsen 1994, Lamarque 2010, Lamarque 2015.

Na ovim osnovama, pokazat ću da poezija jest estetska i da je stoga podložna estetskom vrednovanju. Smatram da se isti, ili donekle slični argumenti mogu ponuditi i za mnoga prozna djela – moji bi kandidati svakako bili autori poput Edith Wharton ili Gustavea Flauberta, no taj ću odabir, kao uostalom i mnoge koji su preda mnom i mojim čitateljem, braniti isključivo svojim ukusom, bio on ‘dobar’ ili ‘loš’. U radu prvenstveno želim istražiti u kojoj mjeri primat jezika i primat slušnosti poezije određuju temeljne karakteristike estetskoga iskustva poezije. Ne negirajući njihovu važnost, naglasit ću sposobnost poezije da nas vizualno dotakne, odnosno, sposobnost poezije da ‘crta slike’. Iako se često govori o pjesničkim slikama ili vizualnim motivima u pjesmama (posebno lirskim), tvrdit ću kako o vizualnosti poezije možemo govoriti na nekoliko razina, od kojih svaka ima svoju estetsku funkciju, odnosno na sebi svojstven način doprinosi estetskome doživljaju djela. Posebno ću naglasiti vizualnosti poezije koju smještam u um čitatelja (dakle u estetsko iskustvo potaknuto čitanjem pjesme), više negoli u sama objektivna svojstva pojedinačnih pjesama, odnosno u motive pjesama. Tvrdit ću kako je jezik poezije specifičan i po svojoj sposobnosti da, uz melodičnost i ritmičnost koji su primarno glazbene naravi, generira vizualne slike – u tom smislu, vizualnost pjesama nije samo odlika vizualnoga pjesništva nego jedno od temeljnih odlika estetskoga iskustva poezije općenito. Moja teza nije normativnoga karaktera (namjera mi nije tvrditi da dobra pjesma mora generirati određeni vizualni doživljaj) već ju postavljam na fenomenološkim temeljima: neke pjesme generiraju bogato vizualno iskustvo kod (prikladno nastrojene i dovoljno senzibilne) publike i u tom smislu, njihova je sposobnost generiranja takve vizualnosti odrednica koja govori u prilog njihovoj estetskoj vrijednosti. Sjedne strane, time se pokazuje da estetika poezije nije ograničena na formalističke teorije, a s druge strane, pomaže nam vidjeti razloge estetskih reakcijama na poeziju, kao i razloge za poetsko umjetničko vrednovanje.

Estetika poezije kao umjetnost jezika

Suvremene filozofske rasprave o vrijednosti poezije uglavnom se definiraju obzirom na stavove o objektivnome utemeljenju estetske vrijednosti u svojstvima samoga djela, naspram subjektivnoj koncepciji, koja utemeljuje vrijednost u iskustvu koje određena pjesma pobuđuje u čitatelju. Unatoč ovoj dihotomiji, malo se tko ne bi složio s tezom o distinktivnosti estetskoga iskustva poezije utemeljenoga u poetskoj upotrebi jezika: po samoj svojoj prirodi poezija je specifična obzirom na način na koji koristi jezik i obzirom na trud

kojega čitatelj mora uložiti kako bi takav jezik dešifrirao i zahvatio 'ono' što pjesma govori kroz tako korišten jezik.

Nije teško shvatiti razloge za ovako dominantno objašnjenje specifičnosti estetskoga iskustva poezije i jezika poezija; i letimičan pogled na bilo koju antologiju pjesništva otkriva u kojoj je mjeri jezik u svojoj 'poetskoj' upotrebi specifičan. Razmotrimo primjerice, prve tri tercine *Svakidašnje jadikovke* Tina Ujevića⁴

Kako je teško biti slab,
kako je teško biti sam,
i biti star, a biti mlad!

I biti slab, i nemoćan,
i sam, bez igdje ikoga,
i nemiran, i očajan.

I gaziti po cestama,
i biti gažen u blatu,
bez sjaja zvijezde na nebu.

Niti jedna od riječi koje Ujević koristi nije sama po sebi nerazumljiva ili tehnička, niti je značenjsko zajedništvo koje one generiraju nejasno i nepriступačno. Tome unatoč, čitatelj vrlo brzo, i neovisno o svojem pozadinskom poznavanju i iskustvu poezije i estetskom (poetskom) senzibilitetu, uočava različitost i posebnost ovakve upotrebe jezika – različitost u odnosu na ono kako se jezik inače upotrebljava. Učestalo ponavljanje, gomilanje anafora (kako, i), simploka (kako je teško biti), asonanca (**i** sam bez **ig**dje **ik**oga), vezivanje zarez-a i veznika 'i', nabranje pridjeva (slab, sam, star, mlad, nemoćan, nemiran, očajan), postavljanje kontrasta (biti star a biti mlad), ponavljanje motiva (biti slab u prvom stihu prve strofe i u prvom stihu druge strofe, biti sam u prvom stihu prve strofe i u drugom stihu druge strofe gdje prerasta u pleonazam sam bez igdje ikoga, kombinacija gaziti/gažen). Ovakva 'igra' riječima i interpunkcijom (kombinacija zareza i uskličnika) generira određeni ritam, a pjesma je specifična i po svojoj zvučnosti koja proizlazi iz asonance (i) i aliteracije (posebno suglasnika s, l, m, n, š). Interes čitatelja privučen je jednako onime što nam Ujević govori kao i onima kako to govori.

Poetska upotreba jezika specifična je i po načinu na koji 'odgađa' prijenos značenja i čini odgonetavanje kako označitelja tako i smisla, teškim, ako ne i nemogućim. Pjesma *Zastori* Danijela Dragojevića samo je jedan od mnoštva primjera, kao što je jasno već iz prve strofe⁵

⁴ Preuzeto iz Stamać (2007), 410-412.

⁵ Stamać 2007, 735.

Sada su preko svijeta pali zastori
i gdje bje ruž i plavet, drvo čudesno,
sad tkanina je duga, meka.
Umjesto zemalja, voda, grmlja rumenog
- tkanje rešetkasto.
Mjesto valova morskih dugi, plavi nabori.

u kojoj već prvi stih zbunjuje: kako shvatiti iskaz o zastorima koji su pali preko svijeta? Zašto su pali baš sada? Što je to specifično u ovom trenutku? Kako su mogli pasti preko svijeta?

Identificiranje poetske upotrebe jezika još je i izravnije kod pjesama koje iskazuju veliki stupanj ritmičnosti, što je često slučaj kod rimovanih pjesama odnosno pjesama u čijim je stihovima prevladava pravilna izmjena dugih i kratkih, naglašenih i nenaglašenih slogova. Primjerice, u pjesmi *Barbara, večernja čakula barba Nike* Ivana Slamniga jasno se uočava obrazac rime (aa bb cc d.d.) i asonanca (ponavljanje samoglasnika a i e) u kombinaciji s aliteracijom (ponavljanje slova b, r, j, š) ⁶

Barbara bješe **bijela** boka
Barbara bješe čvrsta, široka
Barbara bješe naša dika
Barbara, Barbara, lijepa ko slika.
Kad si je vidio, gospe draga,
kako je stasita sprijeda i straga,
srce se strese ko val na žalu
ko šandarac lagan na maestralu.

Jezik poezije ima dakle svojevrsno ritmičko jedinstvo, i interes čitatelja za pjesmu motiviran je i interesom za time da razazna kako organizacija riječi u stihovima (broj slogova, raspored naglasaka, izmjena dugih i kratkih slogova), odnosno organizacija stihova u strofama, generiraju specifičnu ritmičku organizaciju koja postaje nositelj smisla. Prisutnost ovih jezičnih svojstava ne iznenađuje u poeziji – štoviše, prema nekim shvaćanjima poezije, upravo se ovakva jezična svojstva očekuju u pjesmi⁷ – ali bi značajno utjecalo na doživljaj jezičnoga izraza u ne-poetskom, ne-književnom kontekstu. Neki filozofi smatraju kako je univerzalna prisutnost ovakvog jezika u poeziji dovoljna da nam pomogne definirati poeziju, ili nam barem pokaže kako bi takva definicija trebala izgledati.⁸

⁶ Stamać 2007, 696.

⁷ Lamarque 2015.

⁸ Soy Ribeiro (2008, 2016), Prinz J. i Mandelbaum E. (2015).

Na temelju ovakve bliske veze poetične upotrebe jezika i same naravi poezije, izdvajaju se tri dominantne teze kojima se tumači distinktivnost poezije u odnosu na druge književnoumjetničke vrste, ali i specifičnost poezije u odnosu na druge jezične diskurse (poput filozofije): teza o semantičkoj gustoći jezika, teza o nemogućnosti parafraziranja (značenja/poante/emocije pjesme) i teza o neraskidivosti forme i sadržaja.⁹ Iako će malo tko reći da ove tri teze ne vrijede u odnosu na neke druge književne vrste, uvriježeno je tvrditi kako su one ipak primarno definirane kako bi se objasnilo estetsko iskustvo poezije. Drugim riječima, prozni tekst nije podložan istom stupnju semantičke gustoće kao poezija, može se parafrazirati a da se pritom ne izgubi značenje ili poanta samoga teksta i može se prenijeti u nekoj drugoj formi. Iako će ovakve promjene utjecati na estetski identitet djela, one neće nužno izmijeniti djelo kao takvo. Nasuprot tome, svaka, pa i najmanja promjena na jezičnome nivou kod pjesme nužno mijenja ne samo estetski identitet pjesme nego i samu njezinu bit.¹⁰ Niti jedna se od ovih teza ne primjenjuje na ne-poetske diskurse. Filozofski, primjerice, ili znanstveni tekst može se parafrazirati, poanta ili teza takvoga teksta nije intrinzično vezana uz formu, a jezik nije semantički gust – potencijalne dvosmislenost ili nejasnoće koje proizlaze iz jezika smatraju se manjkavošću teksta, a ne nosiocem estetske vrijednosti.

Valja međutim naglasiti kako je svaka od ove tri teze relativna, obzirom na interes kojim pristupamo određenoj pjesmi.¹¹ Ukoliko je naš interes za poezijom površan i klasifikacijski, možemo reći da je *More* Josipa Pupavca lirska pjesma u kojoj lirski subjekt s ushitom govori o moru, ali i o voljenoj ženi, da se u pjesmi često ponavljaju određene riječi, da rečenični znakovi ne slijede pravopisne norme i da se pjesma sastoji od jedne strofe i ne sadrži pravopisne znakove. No ovdje nas ne zanima ovakav površni interes; upravo suprotno, pretpostavljamo sofisticiranog čitatelja koji istinski uživa u poeziji i estetskom iskustvu koje ona generira. Koji su dakle faktori koji oblikuju takvo iskustvo, a koji su ujedno i zaslužni za pripisivanje estetske vrijednosti poeziji?

Vratimo se trima tezama. Pojam 'semantička gustoća' vezuje se uz Novi kriticism tridesetih i četrdesetih godina prošloga stoljeća, kada se razlika između književnoga (poetskoga) i neknjiževnoga jezika uglavnom definirala obzirom na stupanj semantičke transparentnosti ili gustoće – jezične konstrukcije bogate dvoznačnošću, ironijom, impliciranim značenjem i slično, definirale su se kao poetske. Iako je u suvremenim raspravama o poeziji otvoreno pitanje

⁹ Formuliranje ovih teza pripisuje se A.C. Bradleyu; ja ovdje slijedim P. Lamarquea (2010, 2015)

¹⁰ Zbog ove teze često se ističe kako se poezija ne može prevoditi, idi Dadlež (2013).

¹¹ Vidi Lamarque (2010, 2015).

u kojoj je mjeri semantička gustoća definirajuće svojstvo poezije a u kojoj je ona prisutna i u drugim kontekstima dok ju u književnosti potenciraju sami čitatelji, nitko ne negira da se iskustvo poezije vrlo često sastoji u raščlanjivanju ove vrste semantičke gustoće.

Teza o semantičkoj gustoći jezika poezije odnosi se na činjenicu da značenje u poeziji nije jasno transparentno ili direktno dano – kako značenja pojedinih riječi tako ni značenja sintagmi ni značenje pjesme. Naravno da jezik može biti dvosmislen, netransparentan i zbunjujući i u drugim kontekstima, kao što je moguće da pri ne-poetskim prijenosima misli slušatelj propusti uočiti ironiju ili sarkazam. No u poeziji je takva dvosmislenost namjerna, a bogatstvo značenja¹² primarno proizlazi iz takve namjerne kompresije jezika. Kada primjerice Antun Branko Šimić u pjesmi *Mjesečar* piše¹³:

Bog noći
mjesec
sađe s neba
i dokoraca lagano do moje kuće

Čitatelj može razumjeti zbog čega bi netko mjesec nazvao bogom noći, ali je potrebno uložiti mnogo interpretativnoga napora da se dešifrira misao prenesena u druga dva stiha; nejasno je kako mjesec može sići s neba i dokoračiti lagano do pjesnikove kuće. Radi li se ovdje o snu, o detaljnom opisu mjesečarenja, o načinu na koji mjesečar doživljava svoje iskustvo ili je pak cijela pjesma zapravo metafora za neko drugo stanje, primjerice zaljubljenost. Stihovi „O tako lak sam... nezemaljski.. lebdim/i mogu stati na list stabla“ mogu stajati za opis zaljubljenoga čovjeka, čovjeka koji osjeća da ga ljubav napaja i daje mu vanzemaljsku energiju zbog koje se osjeća kao Šimićev lirski subjekt kada kaže „Koracam sanen rubovima krova/i šetam kroz noć u visini/-Mene drže meke ruke mjesece -

Primjera semantičke gustoće u poeziji ne manjka. Primjerice, kada lirski subjekt u pjesmi *More* uzvikuje „I gledam more, dobrojutro veli“, čitatelj shvaća da 'more' ovdje ne referira na prirodnu pojavu, već da imenica označava osobu, i to onu osobu koja za autora (ili za lirski subjekt) ima posebnu važnost. Semantička gustoća može se iščitati i iz kontrasta: *biti star, a biti mlad* (odnosno, iz finalnog stiha zadnje strofe), *biti već star, a biti tako mlad*. Želi li lirski subjekt ovime izreći da je star tjelesno, ali mlad 'u duši', možda u smislu imanja

¹² Pri čemu ne mislim nužno na značenje u komunikacijskom smislu već na estetsko značenje - dakle različita estetska iskustva koja se kroz pjesmu mogu generirati ovisno o tome na koji se aspekt teksta čitatelj usredotoči.

¹³ Preuzeto iz Stamać, str. 453

životnih planova, želja, tjelesne spremnosti i ambicija da se oni ispune; ili pak želi reći da se radi o nekome tko je fizički mlad, ali se, izmučen životnim nedaćama, osjeća staro i nesposobno da ostvari svoje snove? Kod nekih je pjesama semantička gustoća toliko izrazito prisutna da je potrebno određeno vantekstualno znanje (o povijesnom kontekstu nastanka pjesme, autorovim stavovima, namjerama i slično) da bi se moglo krenuti u složeni proces odgonetavanja različitih slojeva značenja. Na pamet padaju pjesme poput Slamnigove *Ubili su ga ciglama* ili Pupačićeva *Tri moja brata*.

Teza o nemogućnosti parafraziranja formulirana je s namjerom da se zaštititi specifičnost jedinstvenoga izričaja svake pojedine pjesme. Tvrdnja da se poezija ne može parafrazirati ukazuje na činjenicu da je određena pjesma upravo ta pjesma zbog toga kako je oformljen njezin sadržaj – bilo koje druge ‘frazе’, neovisno o tome koliko značenjski bliski pojmovi bili u njih uvršteni, generirale bi drugu pjesmu. Primjerice, da prva tercina *Svakidašnje jadikovke* glasi

Jako je teško biti slab,
jako je teško biti sam,
i biti star, a bit mlad!

Formalna svojstva strofe ne bi se promijenila, i unatoč zamjeni riječi, i dalje bi imalo smisla reći da lirski subjekt izražava žaljenje, tugu i bol zbog svoje samoće i nemoći i da oplakuje okolnosti u kojima se našao. Pa ipak, retorički ton pjesme bio bi donekle drugačiji. Riječ ‘kako’ otvorena je u smislu da ostavlja čitatelju prostora da sam propitkuje doseg osjećaja nemoći i samoći, čak i ako je rezultat takvoga propitkivanja osjećaj nemoći i samoće koji će se razviti kod samog čitatelja. Nasuprot tome, riječ ‘jako’ već sadrži određenu stupnjevitost koja umanjuje retoričku snagu prve tercine – lirski subjekt ovdje više ne poziva na promišljanje već nudi generaliziranu tezu o tome koliko je teško (jako!) biti star, slab i sam.¹⁴

Jedna od posljedica teze o nemogućnosti parafraze jest i to da svaka, pa i najmanja promjena na jezičnome nivou, generira neko novo estetsko iskustvo.¹⁵ Koliko je ta teza jaka možda se najbolje vidi na primjeru prijevoda pje-

¹⁴ Važno je uočiti da ovdje ne tvrdim da je pjesma ‘bolja’ (što god to značilo) zato što pjesnik upotrebljava ‘kako’ a ne ‘jako’; naprosto tvrdim da bi takva promjena utjecala na pjesmi u toj mjeri da bi ona time postala nešto drugo. Vizija pjesme, poanta koja se pjesmom zahvaća i prenosi, bilo bi drugačija.

¹⁵ Na nivou ontološkoga statusa poezije, odnosno u kontekstu pitanja individuiranja pojedinih pjesama, na temelju teze o nemogućnosti parafraze može se tvrditi kako i svaka jezična promjena, namjerna ili slučajna, dovodi u postojanje neku novu pjesmu. Iako se ovaj pomalo protu-intuitivan zaključak može činiti kao svojevrсно pretjerivanje, činjenica jest da nije lako

sama; za primjer će nam poslužiti prva dva stiha pjesme *Gavran* Edgara Allana Poea, koja u izvornoj verziji (G) glase¹⁶:

Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –

U prijevodu Ivana Slamniga i Antuna Šoljana (G*), stihovi glase:¹⁷

Ponoći sam jedne tužne proučavo, slab i snužden,
Neobične drevne knjige što prastari nauk skriše –

Još jedna mogućnost (G**) glasi¹⁸:

Jednom jedne strašne noći, ja zamišljah u samoći,
Čitah crne, prašne knjige, koje staro znanje skriše;

Ritmičnost pjesme, nesumnjivo jedna od njezinih najuočljivijih karakteristika, sačuvana je u oba prijevoda, no razlike među njima ipak su velike. Prije svega, one postoje u obrascima rime; unutarnja rima prvog stiha Poeva originala (*dreary/weary*) bolje je sačuvana u noći/samoći (u odnosu na tužne/snužden). G** stoga bolje zahvaća melodioznost Poeva izvornoga jezičnog izričaja, no na semantičkom nivou značajno odstupa od Poea. Iako G** slijedi Poeov original i započinje frazom koja se vezuje uz bajkovitost i fikciju (jednom jedne), 'strašna noć' stvara jači emocionalni naboj (a time i atmosferu pjesme) od *midnight dreary*. Značenjska cjelina fraze *while I pondered weak and weary, over many* razbijena je dvjema slikama: ja zamišljah u samoći, čitah. Pridjevi 'crne' i 'prašne' bolje zahvaćaju atmosferu noći no što oslikavaju knjige koje lirski subjekt čita, ali ispuštaju na adekvatan način prenijeti značenje *curious*, koje se može dovesti u vezu sa glagolom *ponder* iz prethodnog stiha – u tom smislu, u G** misaoni proces nije nužno povezan s knjigama kao kod Poea (*pondered over*). G** dakle uspješno prenosi G na nivou ritma i melodičnosti, ali ne zahvaća u istoj mjeri emocionalni naboj pjesme ni atmosferu.

odrediti kriterije identiteta pojedine pjesme. Za izuzetno informativnu i zanimljivu raspravu o tome kako se oralna poezija mijenjala upravo zbog minimalnih promjena na leksičkoj razini, vidi Soy Ribeiro (2015).

¹⁶ Preuzeto iz Edgar Allan Poe 1998.

¹⁷ Preuzeto iz Edgar Allan Poe 1998.

¹⁸ Preuzeto s <http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/Gavran.htm>. Hvala Mihaeli Matešić na inspirativnim raspravama oko estetskih svojstava prijevoda.

Nasuprot tome G* je, unatoč odstupanju od *once upon* semantički bliži G (tužna ponoć bolje je rješenje za *midnight weary*, slab i snužden zadržava *weak and weary*, a neobične drevne knjige bolji su prijevod za *quaint and curious* od 'crne', 'strašne', pri čemu je zadržana veza između misaonog procesa i neobičnih knjiga), ali ne čuva obrazac rime na način na koji G** to čini. Postoje i dodatne razlike. U prvom stihu primjerice, Poe odvojeno prikazuje sliku noći od slike subjekta koji razmišlja, što je sačuvano u G** (unatoč značenjskom odmak), ali ne i u G*, gdje 'slab' i 'snužden' stoje odvojeno od slike subjekta koji u tužnoj noći proučava (knjige). Ponavljam, naše pitanje ovdje nije ustvrditi koji je prijevod bolji, već samo pokazati na koji način minimalne promjene u načinu izražavanja generiraju drugačije iskustvo pri čitanju pjesme.

Mnogi se autori slažu da je nemogućnost parafraziranja specifična za poetski kontekst, odnosno za one kontekste kod kojih cilj nije prenijeti istinu ili izazvati određeno vjerovanje, promjenu stava i slično, nego izazvati određeni estetski učinak. U tom smislu, svaka je pjesma specifična i jedinstvena upravo u svijetlu toga kako je ideja pjesme oformljena u jedinstvu ritma, zvuka i značenja, odnosno u svijetlu jedinstva forme i sadržaja: forma pjesme neodvojiva je od njezina sadržaja u smislu da pjesma naprosto jest njihovo jedinstvo. Iako su ove dvije teze bliske, one nisu identične, kako nas Peter Lamarque upozorava.¹⁹ Naime, dok je barem načelno moguće pronaći kriterij parafraze (sve dok on ne bi zahtijevao identičnost iskustva generiranog kod čitatelja), nije moguće istu pjesmu prenijeti u bilo kojoj drugoj formi osim u onoj u kojoj je ona izvorno oformljena.²⁰ Isto tako, moguće je da kriterij uspješne parafraze ovisi o stupnju složenosti pojedine pjesme, no nije moguće da se identitetsko jedinstvo pjesme zadrži ako je pjesma prenesena u nekoj drugoj formi. Drugim riječima, teza o jedinstvu forme i sadržaja teza je o samom identitetu pjesme; kao što Roger Scruton ističe, ono o čemu je pjesma intencionalno, povezano je s onime kako je ta intencionalnost uobličena, odnosno kako je sadržaj izrečen.²¹ Upravo se po tome poezija razlikuje od svih ostalih diskursa; ona jeziku pristupa intencionalno a ne instrumentalistički, zato što je svaka pjesma, u jednom svojem segmentu, i o tome kako je jezik korišten. 'Tema' pjesma, ono o čemu je pjesma, ne može se odvojiti od načina na koji je jezik korišten odnosno kako je pjesma organizirana; izraz i sadržaj, označitelj i označeno, postaju jedno.²²

¹⁹ Lamarque P. 2015, 27.

²⁰ Na ovim osnovama, Soy Ribeiro (2015) tvrdi da nam je za oralnu poeziju, koju karakterizira upravo učestalost promjene na ovoj razini, potrebna drugačija ontologija od ontologije koju možemo prenijeti zapisom.

²¹ Scruton 2015.

²² Vidi Lamarque (2010).

Kada međutim promišljamo o estetskom iskustvu generiranom pjesmom, naš je interes usmjeren na to kako je svaka pojedina misao u pjesmi izražena. Primjerice, prva strofa pjesme *Dažd* Tina Ujevića glasi²³

U obilnim mlazovima
iz teških oblaka
liva se gusta kiša.

U smislu značenja, i pjesničke slike koju prenosi, Ujević je mogao i drugačije koncipirati pjesmu, primjerice u dvostihu

U obilnim mlazovima iz teških oblaka
Liva se gusta kiša.

Ili u monostihu

U obilnim mlazovima iz teških oblaka liva se gusta kiša.

Kako bi takva strofna organizacija utjecala na pjesmu? Zanimarimo pitanje razlika u versifikaciji i zadržimo se samo na utjecaju strofne organizacije na misaoni proces čitatelja. Primijetimo da forma tercine Ujeviću omogućuje da svaku pjesničku sliku predstavi zasebno, u posebnom stihu, bez rečeničnih znakova. Na taj je način svaki od motiva slika za sebe, i čitatelju je dan imaginativni prostor unutar kojega ta slika poprima svoj puni značaj. Jedinstvo slika sačuvano je i paralelnim kombiniranjem epiteta i imenice: obilni mlaz, teški oblak, gusta kiša. Ovakva raspodjela stihova utječe i na atmosferu koja se ocrta: jednolično monotono padanje kiše prati izostanak bilo kojeg rečeničnog znaka, pri čemu točka na kraju tercine odgovara zvuku teške kiše koja pada na tlo. U dvostihu je ovakvo jasno crtanje slika teže sačuvano, i svaka nova može se čitati kao dopuna onoj prethodnoj pa dolazi do stapanja dvaju motiva. Ritam pjesme se mijenja, zato što je sada prvi stih dvostruko duži od drugog. Monostih pak u potpunosti dokida odvojenost triju slika i ne ostavlja prostor za imaginativnu uživljenost u svaku od njih. Pažnja je tako čitateljeva najvećim djelom zadržana imenicom kiša.

Svaka od ove tri teze na svoj način inzistira na specifičnosti jezika poezije, i svaka barem implicitno ukazuje na činjenicu da je u poeziji jezik specifičan te da svako iole 'ozbiljno' bavljenje poezijom mora uvažiti tu činjenicu. No estetsko iskustvo poezije, razlog zašto se njome oduševljavamo i zašto osjećamo da nas ona dotiče na jednoj razini koja prevazilazi akustični moment poetske

²³ Preuzeto iz Stamać (2007), 425.

upotrebe jezika, proizlazi i iz specifične vizualnosti poezije. Pogledajmo onda kako povezati književnost i vizualnost.

Estetika poezije i poetska vizualnost

O vizualnosti poezije možemo govoriti na barem tri razine: tekstualno-grafičkoj, sadržajno-motivskoj i imaginativno-iskustvenoj.

Pod tekstualno-grafičkom vizualnosti podrazumijevam vizualnost koja je očita već na razini samoga teksta pjesme, vizualnost koja proizlazi iz tekstualne organizacije pjesme, odnosno njezina grafičkoga zapisa. U ovu vrstu vizualnosti spada raspored riječi i rečeničnih znakova u stihovima, raspored stihova u strofama i sam raspored strofa. Ovakav vizualni razmještaj tekstualnoga zapisa jedno je od svojstava po kojima se poezija razlikuje od ostalih jezičnih umjetničkih vrsta; osim specifične upotrebe grafičkih bjelina u poeziji (kojima se odvajaju strofe), tekstualno-grafička specifičnost poezije sastoji se i u 'poetskoj dozvoli' da se krše pravopisna pravila poput upotrebe velikog i malog slova, da se izostavljaju rečenični znakovi i slično. Sama teza o jedinstvu forme i sadržaja o kojoj je gore bilo riječi zahvaća ovu specifičnost poezije.

Tekstualno-grafička vizualnost nije samo perceptivna zanimljivost pjesama ili pak svojstvo po kojem se poezija razlikuje od proze, ona ima i svoju distinktivnu estetsku funkciju. U prvome redu, ona omogućuje čitatelju zauzimanje 'poetskog stava'. Ovdje se oslanjam na teoriju Petera Lamarquea i Steina Haugoma Olsena, koji su, pod utjecajem Franka Sibleya, razvili donekle normativnu shemu pristupanja književnim djelima od strane čitatelja. Idealno, čitatelj mora barem u nekoj mjeri biti upoznat s konvencijama književne prakse, poznavati povijesni kontekst nastanka djela, žanrovske norme i slično. Od ključne je međutim važnosti njihov stav da niti estetska, a niti umjetnička svojstva pjesme nisu 'izravno' dana; ona jesu u pjesmi ali samo ako čitatelj zna kako ih naći, ako ima razvijen senzibilitet. Posljedično, zauzimanje književnoga (u našem slučaju poetskoga) stava sastoji se u povećanoj svjesnosti o strukturi cjelokupnoga dizajna pjesme, u očekivanju koherentnosti pjesme, spremnosti na identificiranje teme i promišljanju o njezinoj široj važnosti. U suštini, pjesnički stav nije karakteristika pasivnoga čitatelja koji se probija kroz tekst a da pritom ne promišlja o tome što čita, nego aktivnoga čitatelja koji je svjestan da svaki detalj u pjesmi doprinosi njezinome izričaju i posljedično, voljan je analizirati kako se formalna, reprezentacijska i ekspresivistička svojstva stapaju zajedno i doprinose tom izričaju.

Sam vizualni izgled pjesme (posebno kada on uključuje ne samo klasičnu strofovsku organizaciju, s upečatljivim bjelinama i velikim početnim slovom na početku stiha, nego i odstupanje od rečeničnih znakova ili pravopisnih pravila, naizmjenično korištenje velikih i malih slova, korištenje kurziva i slično) obnaša istu funkciju kao primjerice fraza 'jednom davno' u bajkama, ili podizanje zastora u kazalištu. Sve su to znakovi koji ukazuju publici da je iskustvo pred njima specifično i da mu treba pristupiti na poseban način, s posebnim psihološkim stanjem koje u prvom redu uključuje osvješćivanje distinktivnosti jezika u poeziji. Bez takvoga stava, čitatelj bi lako mogao predvidjeti neka svojstva pjesama koje razmatra a koja imaju svoju estetsku funkciju, poput, na primjer, djelomičnog paralelizma između prve i posljednje dvije strofe *Svaki-dan je jadikovke*. Retorički ton iz prve strofe (kako je teško biti slab/kako je teško biti sam, i biti star, a biti mlad) zamijenjen je ekspresijom koja je u funkciji tumačenja emocionalnih stanja o kojima se lirski subjekt jada: Jer mi je mučno biti slab,/ jer mi je mučno biti sam. Paralelizam nije prekinut samo razlikom (kako je/jer mi je), već i umetanjem stihova kada bih mogao biti jak,/ kada bih mogao biti drag. Njihova se funkcija može sagledati iz osobne perspektive (mogao bih da sam ja drugačiji), ili kontrafaktički (u nekim drugim okolnostima, u nekom drugom životu, mogao bih biti jak i drag). Ostaje stoga upitno je li jadikovka upućena Bogu ili je pak svojevrsno samo-refleksivno plakanje nad vlastitom nemoći. U prvom slučaju, zazivanje Boga (strofe 5,6,14,17) može se čitati kao poziv upućen direktno bogu, no, u drugom slučaju, kao retorička konstrukcija.

Vizualni izgled pjesama estetski je relevantan i zato što usmjerava čitateljevu pažnju, vodi ga kroz viziju pjesme koju pjesnik izražava, oblikuje sadržaj pjesme i način na koji je taj sadržaj prenesen obzirom na to kako ga je pjesnik odlučio prenijeti. Pokazali smo kako to funkcionira na primjeru prve strofe pjesme *Dažd*. Ukoliko pjesma zahvaća određeni misaoni proces pjesnika – način na koji oblikuje sadržaj kroz specifični jezični izraz – tada ovaj oblik vizualnosti ima važnu ulogu u upravljanju čitateljevom pažnjom, a time i njegovim misaonim procesima generiranim pjesmom.²⁴ Pogledajmo prvu strofu pjesme *Na Nilu* Vladimira Vidrića:²⁵

Nebo se plavi
U tihoj noći,
Val se razlijeva
I pjenu sipa.

²⁴ Vidi Lamarque 2015.

²⁵ Stamać (2007), 345.

Nijemo se koč
S obale Nila
Dvije goleme glave,
Dva crna kipa.

Primijetimo kako Vidrić u svakom od prva četiri stiha prikazuje jedan motiv, koji sam za sebe tvori vizualnu sliku (plavo nebo, tiha noć, val koji se valja, pjena na valu), koja potom biva nadopunjena vizualnim motivom iz sljedećeg stiha. Prenošenjem misli u sljedeći stih Vidrić tako omogućuje čitatelju da postepeno izgrađuje vizualni utisak scene koju opisuje, dodajući nove slojeve vizualnosti sa svakim novim stihom.

Razlog uvažavanja ove vrste vizualnosti proizlazi iz činjenice što on značajno utječe na doživljaj pjesme i na emocionalni učinak koji ona pobuđuje; drugim riječima, na centralne aspekte estetskog iskustva poezije. Primjerice, u pjesmi *Smrt i ja*, Antun Branko Šimić iskazuje univerzalnu životnu činjenicu: svi smo smrtni, svi umiremo i to je naša sudbina, zacrtana od samog rođenja. Način na koji je pjesma vizualno organizirana čini ju gotovo pa logičkim argumentom u korist determinizma²⁶:

Smrt nije izvan mene. Ona je u meni
od najprvog početka: sa mnom raste
u svakom času
Jednog dana
ja zastanem
a ona raste dalje
u meni dok me cijelog ne proraste
i stigne na rub mene. Moj svršetak
njen pravi je početak:
kad kraljuje dalje sama

U prvom stihu Šimić iskazuje svoju tezu, i to pleonazmom: smrt nije izvan čovjeka nego u čovjeku, nije nešto njemu izvanjsko već je prirodna, i to od 'najprvog početka'. Pleonazam ni u drugom stihu nije slučajna već pojačava argumentativnu strukturu: sve što se rodi mora umrijeti zato što je smrtnost ugrađena u ono što je živo od samog trenutka začeca. Nema smrti bez života ni života bez smrti. Pojašnjenje koje slijedi iza dvotočke (sa mnom raste u svakom času) značenjski nije toliko direktno poput teze iznesene u prva dva stiha, no svakako navodi na pomisao da, sa prolaskom života (rastom), raste i naša smrtnost: stariji smo, dakle život se skraćuje, podložniji smo bolestima

²⁶ Stamać (2007), 458.

i sve smo više svojega vremena potrošili. Izostanak rečeničnog znaka točke iza 'času', a posebno dvostruka bjelina (na kraju trećeg i na početku četvrtog stiha) vizualno služe tome da čitatelju ostave misaoni prostor unutar kojega će promisliti o onome što se izražava u ova dva stiha. Na taj način, upravo bjelina, izostanak teksta, pruža vizualni podražaj za nastavak apstraktnoga misaonog procesa. Vizualna izdvojenost stiha 'Jednog dana', kao i veliko početno slovo, u službi su prekida misaonog procesa usmjerenog na promišljanje zajedništva života i smrti: kao što jednog dana – neodređenog, nenajavljenog, neplaniranog – smrt može doći i prekinuti život, tako i promišljanje o Šimićevoj tezi o zajedništvu biva prekinuto, i sam se pjesnik, a time i čitatelj, okreće promišljanjima o samoj smrti. Smrt, koja raste zajedno s nama, nastavlja rasti i onda kada mi prestanemo rasti, kada preraste 'naše rubove'. U tome je njezina pobjeda nad nama; ona kraljuje onda kada nas nema, kada dođemo do svojih granica i zato mi moramo umrijeti da bi ona u potpunosti nadvladala. To je njezin 'pravi početak'. Šimić ovdje niti oplakuje činjenicu naše smrtnosti niti žali zbog prolaznost života; stoga nema potrebe za uskličnicima, retoričkim pitanjima i ostalim formalnim znakovima kojima bi iskazao takve osjećaje – on naprosto iznosi činjenice, omogućujući tako čitatelju da ih sagleda iz determinističke perspektive koje on sam možda nije bio svjestan.²⁷

Naposljetku, valja reći i da je tekstualno-grafička vizualnost usko vezana s akustičkim aspektima poezije koji se zahvaćaju slušanjem pjesme; u tom smislu nije pretjerano tvrditi da se ona djelomice razvila kako bi se u pisanome obliku prenijela estetska svojstva pjesme koja su u oralnoj tradiciji bila dostupna slušanjem recitala.

Sadržajno-motivska vizualnost odnosi se na činjenicu da je sam sadržaj pjesama, odnosno motivi, nešto što pjesnik doživljava vizualno i pjesmom nastoji prenijeti. Takvi su motivi najčešće preuzeti iz prirode, zbog čega se i govori o kategoriji pejzažne pjesme, ali se mogu odnositi i na ljude, posebno voljena bića poput seksualnih partnera, romantičarski idealizirane osobe ili

²⁷ Primjera radi, obratimo pažnju na način na koji Drago Ivanišević govori o smrti u pjesmi *Balada*. Nizom motiva koji proizlaze iz suprotstavljanja fraze 'nema više' i oprijeke između glagola prošlosti i budućnosti, (padale su i padat će) i Ivanišević govori o determinizmu smrti i njezine kraljevanju koje nastaje kada osobe i njenoga tijela nema više. No specifični paralelizam motiva, pravilan ritam i raspored stihova, ujednačenost stihova i ponavljanje identičnih dvaju stihova na kraju svake strofe generiraju određenu ironiju prema smrti, podcrtavajući neobazrivoost smrti (dakle prirodnih zakona) spram pojedinačnog čovjeka, čovjeka bez zubiju, snemoćalih ruku, utrnutih nogu i odživljenoga života. Takav stav kod Šimića nije prisutan, upravo zato što Šimić smrt prihvaća kao neodvojivu od živog stvora, a Ivanišević ju prikazuje kao faktor uništenja u odnosu na kojeg je svijet nemoćan i prema kojem je indiferentan (kiše su padale prije i poslije smrti). Nezapriječenost prirodnim procesima vidljiva je i u izostanku rečeničnih znakova.

članove obitelji. Ova vrsta vizualnosti sačinjena je od samih motiva pjesme, i vrlo je često jedan od ključnih faktora u generiranju interesa prema pjesmi i užitka popraćenog bavljenjem pjesmom.

Lirska je poezija neraskidivo povezana s ovom vrstom vizualnosti i ona je u samoj osnovi stava o poeziji kao mimetičkoj umjetnosti koja je toliko smetala Platonu. I dok je on tvrdio kako su pjesničke slike obmana (sjena sjene, trostruko udaljene od istine), poezija je u cijeloj svojoj dugoj tradiciji uživala kulturni status upravo zbog svoje sposobnosti da imitira i zrcali vanjski svijet, generirajući u čitatelju osjećaj ljepote i zadovoljstva. Sadržajno-motivska vizualnost često je u poeziji samoj sebi svrhom, u smislu da pjesnik kroz pjesmu izražava svoje oduševljenje, zaintrigiranost ili pak odbojnost i zgražanje nad nekim motivima iz svijeta koji ga okružuje. Takvi motivi mogu biti statični (primjerice, pjesma *Sretah jutros ... ruže* Dobriše Cesarića), ali često su pjesme satkane od niza vizualnih slika koje se nadovezuju, tvoreći kompleksnu vizualnu sliku, ponekad čak i panoramskih razmjera. Tako primjerice pjesme *Jesen* i *Početak proljeća* Dobriše Cesarića pružaju jasne vizualne slike jeseni odnosno proljetne livade. Gomilanjem kako vizualnih tako i auditivnih motiva, Cesarićeve pjesme oponašaju i atmosferu svakog od ovih godišnjih doba: usporenost, pasivnost i odugovlačenje jeseni (tiho hoda, polako penje se, nemir, san, tužno šuštanje, uveli list) odnosno usplahirenost, živost i veselje proljeća (mlada trava, zviždanje glasno, doskakutanje, vrt prepuno sunca).

Sadržajno-motivska vizualnost često je i u službi tematskoga nivoa pjesme, bilo tako što oprimjeruje određenu ideju koju pjesnik želi iskazati svojim djelom, bilo tako što pridonosi emocionalnom naboju pjesme.²⁸ *Ciklame, krvave ciklame...* Dragutina Domjanića prepuna je vizualnih i auditivnih motiva, no svi su oni u funkciji dočaravanja ratnih užasa i besmisla. Prva strofa, koja sadrži naizgled vesele motive (sunce zlato, guste, dišeće, črlene ciklame) svojevrsni je kontrast svim ostalim strofama u pjesmi, u kojima ciklame postaju krvave, prestaju biti cvijeće i pretvaraju se u leševe palih, mrtvih vojnika prelivenih krvlju. Vizualna slika umiranja i stradavanja kulminira u posljednje dvije strofe:²⁹

Po celom svetu su boji,	I došla je noć ili žalost
Ni hiljade zmirom ih pada	Na nebo, na zemlju i na me,
I samo se širiju grobja	I videl sam vsigde po svetu
Prek zemlje i sela i grada.	Ciklame, krvave ciklame.

²⁸ Na ovim se osnovama razvijaju i teorije pjesničkih metafora.

²⁹ Stamać (2007), 358.

Nije pretjerano tvrditi da je sadržajno-motivska vizualnost jedan od aspekata poezije koji, uz melodioznost jezika, u najvećoj mjeri utječu na doživljaj pojedine pjesme i sveukupni osjećaj zadovoljstva. Bilo da se radi o istim motivima koji se obrađuju kod različitih pjesnika (dažd, smrt, priroda, voljena žena), bilo da se radi o specifičnom načinu jezičnog oslikavanja motiva iz prirode, interes čitatelja velikim je djelom usmjeren na ovaj vid vizualnosti.

Sadržajno-motivska vizualnost bliska je ali ne i identična onom aspektu vizualnosti kojega ovdje želim naglasiti, vizualnosti koju ću nazvati imaginativno-iskustvenom vizualnosti. Ovaj tip vizualnosti primarno želim smjestiti u čitateljevo iskustvo pjesme, u način na koji ju on zahvaća u svojem čitanju. U tom smislu, ovaj je tip vizualnosti generiran iskustvom pjesme, onda kada čitatelj (koji je zauzeo poetski stav) kroz imaginativno promišljanje o pjesmi nastoji zahvatiti ono o čemu je pjesma. Takav čitatelj zna da su riječi semantički guste, da značenje nije izravno, da je potrebno obratiti pažnju na jedinstvo forme i sadržaja, te da su motivi u pjesmi često metaforički ili u funkciji oprijemiranja teme. Jednom kada je sve ove aspekte uzeo u obzir, samo čitanje pjesme dovoljno je da potakne imaginativno-iskustvenu vizualnost: ona se ne sastoji nužno u konkretnim 'slikama', na način na koji grafičko-tekstualni izgled pjesme generira određenu, perceptivno dostupnu sliku ili na način na koji sadržajno-motivska vizualnost generira sliku određenog motiva u 'glavi' čitatelja. U jednom bitnom smislu naravno, sadržajno-motivska i imaginativno-iskustvena vizualnost bliske su, ponekad čak i nerazdvojive (u onim slučajevima kada pjesnik daje detaljan opis, a čitatelj u doživljaju pjesme ne odstupa od takvog opisa, možda zato što nije imaginativan i nema kreativnosti za taj oblik interakcije s pjesmom, možda zato što želi shvatiti kako je dotični motiv prenesen u pjesničkom izrazu pjesnika, a da se pritom ne bavi pitanjem toga kako ga on sam zahvaća). Međutim, unatoč ovoj bliskosti, imaginativno-iskustvena vizualnost nije isključivo vezana uz poeziju koja ima visok stupanj sadržajno-motivske vizualnosti, već je blisko povezana s pjesmama kod kojih je sadržajno-motivska vizualnost u funkciji prenošenja tematskog nivoa pjesme.

Da bih bolje naznačila aspekt čitateljeva iskustva koji želim zahvatiti, pogledajmo ukratko filozofsko utemeljenje važnosti imaginacije za doživljaj poezije.

Poezija i imaginacija

U osamnaestome stoljeću, turbulentnome dobu kako za razvoj estetike tako i za razvoj samih umjetnosti – u smislu da tek ovdje umjetnosti postaju distinktivno područje ljudskoga stvaranja i vrednovanja koje može ali i ne mora biti spojeno s ispunjavanjem političkih, religijskih ili drugih ne-umjetničkih i ne-estetskih funkcija – filozofski velikani poput Humea i Hutchesona nastojali su objasniti distinktivnost estetskoga iskustva poezije u odnosu na slikarstvo i glazbu, pri čemu je poseban problem predstavljala sposobnost poezije, primarno *jezičnoga* medija, da izazove emocije. Na jednoj općenitijoj razini, pod velikim utjecajem teorija o značenju i jeziku Johna Lockeja, rasprava se odnosila na sposobnost jezika, kao arbitrarnoga sustava znakova, da prenosi značenja, izazove emocionalne reakcije i izrazi istinu.³⁰

Ključnu ulogu za tumačenje estetskoga iskustva umjetnosti, a posebno književnosti i poezije, pripala je imaginaciji – kognitivnoj sposobnosti koja djeluje usklađeno s razumom i logičkim pravilima, ali je ipak 'slobodna' i samoj sebi zakonodavna. Filozofsko utemeljenje važnosti imaginacije i potvrdu njenim kreativnim sposobnostima obranio je Immanuel Kant, čiji je utjecaj na romantičarsko pjesničko stvaralaštvo i teorijsko promišljanje o pjesništvu teško precijeniti. Kant, poznato je, poeziju smatra najsavršenijom umjetničkom formom. S jedne strane, pjesničko je stvaranje najizravnije vezano uz genijalnost a najmanje uz imitaciju odnosno stvaranje potaknuto primjerima drugih umjetnika. S druge strane, od svih umjetnosti, poezija najbolje može prenijeti 'estetske ideje'. Iako Kantova teorija uglavnom cilja objasniti pjesničko (umjetničko) stvaranje (odnosno, produktivnost genija-umjetnika), ovdje ću ponuditi svojevrsnu reinterpretaciju njegove teorije, ponešto pojednostavljenu, s naglaskom na iskustvo koje poezija generira u čitatelju.

Kant tvrdi da je za proizvodnju lijepe umjetnosti potrebna genijalnost, koju primarno definira kao dar prirode koji se sastoji (između ostalog) u tome da kroz umjetničko djelo predoči estetske ideje. Iako je donekle nejasno što Kant podrazumijeva pod estetskim idejama, okvirno ipak možemo reći da one označavaju racionalne ideje, moralne ideje i ideje do kojih dolazimo na temelju iskustva. Pod racionalnim idejama, Kant navodi ideju supstancije (dakle vlastiti identitet), boga, jedinstva svijeta i slobode. One su specifične po tome što o njima ne možemo imati sigurne spoznaje (primjerice, jednako plauzibilno možemo tvrditi da bog postoji kao i da ne postoji, da jesmo kao i da nismo slobodni) ali unatoč tome, oslanjamo se na njih kada promišljamo o

³⁰ Paul Guyer nedavno je ponudio sistematsku analizu, vidi (2016).

svojem iskustvu zato što imamo prirodnu sklonost prelaziti granice iskustva i težiti znanju o onim domenama o kojima ne možemo imati znanje. Što se tiče moralnih ideja, većina interpretatora oslanja se na § 52 treće *Kritike*, u kojem Kant izrijeком tvrdi kako lijepa umjetnost (odnosno, dobra poezija) mora biti povezana s moralnim idejama odnosno. Drugim riječima, unatoč svojim pretežno formalističkim tezama kada je riječ o definiranju umjetnosti i tumačenju estetskoga zadovoljstva generiranoga umjetnošću, Kant je ipak izuzetno osjetljiv na gotovo pa neodvojivu vezu između umjetnosti i morala, a imajući u vidu važnost koju daje ljudskom moralnom napretku, takav stav nimalo ne iznenađuje. Konačno, na temelju Kantove teorije umjetnosti, nije neutemeljeno tvrditi da su estetske ideje i one do kojih nalazimo na temelju generalizacija iz iskustva, ideje poput ljubavi, boli i tuge. Dovoljno je pogledati kako je pjesničko stvaranje opisano u §49:

Pjesnik se odvažuje da osjetilno predočuje umske ideje o nevidljivim bićima, carstvo blaženih, pakao, vječnost, stvaranje i sl., ili da i ono, za što doduše ima primjera u iskustvu, na primjer smrt, zavist i sve opačine, isto tako ljubav, slavu i sl., s pomoću uobrazilje [imaginacije], koja se u postizavanju nečega najvećega povodi za umskom predigrom, preko granica iskustva napravi osjetilnim u potpunosti, za koju se u prirodi ne nalazi primjer.³¹

Plauzibilnost Kantova tumačenja pjesničkog stvaranja kao izražavanje estetskih ideja (dakle racionalnih, moralnih i ideja nastalih na temelju iskustva) proizlazi iz same pjesničke prakse; pogledamo li najčešće teme o kojima su pjesnici skladali stihove, neće nam biti teško svrstati ih u takvo trodjelnu podjelu koju nalazimo kod Kanta. Od religijskog pjesništva koje propitkuje Božje postojanje i Božje stvaranje (primjerice *Isus čita novine* Nikole Šopa), preko poetskih mitova o postanku svijeta, poezije koja se okreće čovjekovoj nutrini i pita se o osnovama naših emocionalnih i mentalnih stanja, filozofske poezije karakteristične za klasicizam, do gotovo pa neprebrojivih pjesama lirske ljubavne i pejzažne tematike; kada je riječ o složenosti ljudskoga iskustva, pjesnici su oduvijek bili tu da o njemu progovaraju kroz svoje stihove.

No Kantova je teorija o poeziji zanimljiva i zbog specifične funkcije koju on pripisuje poeziji; njezina funkcija nije naime samo to da svojom ljepotu izazove osjećaj zadovoljstva. Pojednostavljeno rečeno, Kantova je teza da se pjesničko stvaranje sastoji u tome da pronade najbolji podražaj putem kojega može čitatelj um potaknuti na promišljanje o onoj estetskoj ideji koju želi prenijeti. Tu vrstu podražaja naziva estetskim atributima, a njihova je specifičnost u tome što

³¹ Kant, 1957, 154.

nisu logički vezani uz pojam na kojega se odnose već je pri njihovom odabiru i formalnoj organizaciji imaginacija (zajedno s ukusom) slobodna odrediti njihov izgled. Imaginacija nema ovu slobodu kada se radi o logičkim sudovima, zato što u tom slučaju mora uvažiti logičku strukturu koncepta o kojima se radi.

Tvrđnja da je imaginacija slobodna povlači slobodu pjesnika da se u svojem stvaranju prepušta vlastitoj genijalnosti i djeluje u skladu s njom – iako, kako Kant tumači, tu je genijalnost potrebno obuzdati kako ne bi imaginaciji dala previše slobode, a potrebno ju je i akademski uvježbati kako ne bi stvarala originalne besmislice. Zato Kant tvrdi da pjesnik ne zna odakle mu ideje niti zašto ih je izrazio na način na koji jest – pjesničko je stvaranje u tom smislu zaista Platonovsko stvaranje iz neznanja. No, ono što je nama ovdje relevantno kako bismo objasnili imaginativno-iskustvenu vizualnost odnosi se na odabir estetskih atributa – određenih motiva u pjesmi koji bi trebali, obzirom na formu u kojoj su postavljeni, izraziti određenu estetsku ideju. Iako Kant ne govori puno o tome, moja je teza da je, iz perspektive čitatelja, uloga atributa potaknuti imaginaciju da preko njih dođe do ideje za koju ti atributi stoje.

Vidjeli smo kod Domjanića na koji način crvene ciklame potiču misao o smrti i na koji način prijelaz sa ciklama-cvijeća na ciklame-leševe generira ideju smrtnosti i ratnog uništenja, besmisla i uzaludnosti. Vizualno jaka slika crvenih ciklama, koje su već u samom naslovu spojene s krvlju, omogućuju imaginaciji jednostavan prijelaz na ideju smrti i leševa. Tadijanovićeve je pjesma tzv. anti-ratna pjesma i u tom smislu, ona ne odgovara racionalnoj ideji smrti već je kontekstualizirana na konkretni slučaj: ratno stradavanje koje se, vidjeli smo u zadnjoj strofi, širi niz zemlju i sela i gradove. Ovim idejama doprinose i ostali estetski atributi koje Domjanić koristi: stih 'da broja ni moći im znati' ukazuje na nebrojivost žrtava čiji broj neprestano raste, toliko da se groblja šire 'prek zemlje i sela i grada'. Zapušćeno groblje iz treće strofe, preraslo preprutom i skriveno cvjeteh ciklama, u šestoj strofi prerasta u 'celi svet' jer su 'vsigde po svetu' (sedma strofa) ciklame, krvave ciklame. Železne ceste, po kojima 'ružiju železna kola' vizualno su ali i akustički jaki podražaji; slika željeza sugerira hladnoću, mehaničnost i korozivnost koji se povezuju sa stanjima propadanja, a zvuk ruženja (pojačan aliteracijom glasova *ž* i *z*) dodatno stvara osjećaj neugode, hladnoće i dehumaniziranoga svijeta. Železna kola koja 'voze soldate' generiraju osjećaj nemoći i pasivnosti ljudi koji ne mogu sami upravljati svojim kretanjima, a onda ni životima; u petoj je strofi taj osjećaj pojačan nizanjem atributnih fraza 'gde su najgorši boji', 'gde nigdo se smrti ne straši', 'najviše gde ih pogiba'. Posljednji stih ('sigurno tam budeju naši') generira osjećaj empatične povezanosti s onima koji odlaze i žaljenje zbog sudbine koja ih sigurno čeka. Takvo imaginativno uživanje u ono o

čemu je i emocionalna reakcija na nju potaknuta je u čitatelju opravo putem estetskih atributa. Čitatelj vidi 'u umu' ono o čemu pjesnik govori i time dolazi do ideja koje kod Domjanića generiraju pjesničko stvaralaštvo.

Tvrdila sam da imaginativno-iskustvena vizualnost nije identična s motivsko-sadržajnom, iako je njome podržana, te da je ona vrlo često ključna u onim pjesmama koje su bogate vizualnim motivima u tematskoj funkciji. Atributi koje Ujević koristi u *Svakidašnjoj jadikovci* dobar su primjer; unatoč svojoj vizualnosti, njihova funkcija nije mimetički dočarati motiv iskustva nego samo iskustvo. Primjerice, strofe sedam i osam obiluju vizualnim motivima – Sin koji putuje, turoban svijet, trnje i kamenje, krvave noge, ranjeno srce – čija je funkcija prenijeti i dočarati samu bit osjećaja izmučenosti i patnje.

Iskustveno-imaginativna vizualnost podržana je i tekstualno-grafičkom vizualnošću. Utoliko što se tekstualno-grafička vizualnost poklapa s formom pjesme, možemo slijediti Kantovu tezu o formi pjesme kao načinu izražavanja (komuniciranja) estetskih ideja (§49). Ako pjesnikova imaginacija daje bogat materijal, odnosno generira estetske attribute za izražavanje ideja, funkcija je forme posložiti attribute tako da oni pogoduju izražavanju te ideje. U tom smislu, čitatelj kreće od formalne organizacije atributa koji potiču refleksivne procese u njegovu umu preko kojih on sam dolazi do ideja koje je pjesnik prikazao.

Sada je jasnije zašto smo u prvom djelu inzistirali na tri teze kojima smo tumačili poetsku upotrebu jezika. Teza o semantičkoj gustoći odgovara Kantovoj tezi o važnosti odabira estetskih atributa koji najbolje pogoduju izražavanju određene estetske ideje, a obzirom da estetska ideja uvijek ostaje nejasna jer ju ne možemo jasno i precizno izraziti u jeziku, tezom o semantičkoj gustoći jezika zahvaća se ovaj moment neizrecivosti. Kant nam daje teorijsko uporište i za tezu o nemogućnosti parafraze i za tezu o jedinstvu forme i sadržaja. Ukoliko imaginacija, slobodna u svojem stvaranju i potaknuta genijalnošću pjesnika, generira određenu pjesničku sliku na određeni način, tada bilo koja promjena, bilo na razini estetskih atributa bilo u formi kojom su oni izraženi, nužno pretpostavlja neki drugi kreativni čin i neku drugu pjesničku tvorevinu.

Estetsko je iskustvo poezije dakle neraskidivo povezano s poetskom upotrebom jezika i sa imaginativnim uživljavanjem s onime što je i kako pjesmom izraženo. No kao što sam napomenula, ta vrsta iskustva nije dostupna ukoliko je čitateljev pristup pasivan; moja je teza bila da su estetska svojstva poezije dostupna samo čitateljima s razvijenim senzibilitetom koji zauzimaju poetski stav. Obzirom na važnost koju sam u svojoj teoriji stavila na vizualnost pjesništva, netko bi mogao tvrditi da sam umanjila razliku između 'klasične' (primarno jezične) poezije, i vizualne poezije. Zaključit ću stoga kratkom skicom načina na koji moja teorije estetike pjesništva može uključiti i vizualno pjesništvo.

Vizualna poezija

Vizualna poezija specifična je po kombiniranju dvaju medija, jezika i slika. Za razliku od poezije o kojoj smo do sada govorili, poezije koja je primarno jezični medij, kod vizualnog pjesništva umjetnički izričaj prenosi se spajanjem jezika i slika, najčešće na način da slika predstavlja vizualni zapis teksta (ili nekog njegova djela, primjerice naslova ili glavnog motiva). Bilo da se radi o kaligramima Guillaumea Apollinairea ili pak o pjesmama koje dužinom stihoa i grafičkim oblikom oponašaju neki predmet, vizualna je poezija vizualna u onom smislu u kojem su crteži odnosno znakovi vizualni.

Kako objasniti estetsku narav ovakve umjetnosti? Radi li se ovdje samo o pojačanoj tekstualno-grafičkoj vizualnosti, o umetanju slike u sliku (kada je primjerice jak sadržajno-motivski tekst smješten u određeni vizualno prepoznatljivi okvir), u kombinaciju slika, od kojih je jedna jezična a druga nastaje manipulacijom oblika, ili o nečemu sasvim drugome? Je li razlika vizualne i ne-vizualne poezije stvar stupnjevitosti, omjera ili je riječ o dvije distinktivne umjetničke vrste? S jedne strane, čini se da nije moguće povući jasnu granicu između vizualne poezije i poezije koja je isključivo jezična. Pjesma *Narcis* Radvana Ivšića specifična je po svojem obliku i grafičkom zapisu, no, teško da sam taj oblik generira neku konkretniju sliku – usporedno primjerice s načinom na koji to rade *Kvadrati tuge* Ivana Slamniga. S druge strane, činjenica da su jezik i slike po svojoj naravi distinktivni mediji umjetničkoga izražavanja, koji posljedično tome pobuđuju i različite načine ophođenja, navode na pomisao da je vizualna poezija posebna vrsta poezije, a ne samo poezija koja je vizualnija.

U čemu se onda sastoji različitost estetskog iskustva poezije u odnosu na vizualnu poeziju? Govoreći iz perspektive kognitivne estetike, evidencija pokazuje da je primjećivanje i procesuiranje slika (vizualnih podražaja) brže i da traži manje napora od procesuiranja teksta. Vizualne podražaje zahvaćamo izravno, pri čemu je bilo kakav proces interpretacije osjetilnih podražaja (što točno vidim) i zahvaćanje i razumijevanje njihova značenja gotovo pa istovjetno samome vizualnom podražaju; percepcija je, naposljetku, evolucijski mehanizam koji omogućava preživljavanje i zato mora biti brza i precizna. Nasuprot tome, zahvaćanje značenja napisane riječi nije na isti način ni izravno ni brzo, posebno ne u slučajevima koji, poput poezije, namjerno manipuliraju jezikom.³² Vizualna poezija dakle posjeduje veći stupanj estetskoga u sebi; u onom smislu estetskoga u kojem se estetika odnosi na vizualnu podraženost.

³² Vidi Carroll (2004).

Naravno, ovime se ne tvrdi da poetski senzibilitet nije potreban u slučaju vizualne poezije, ili da čitatelj (gledatelj) u ovom slučaju može biti pasivan. Vizualna poezija postavlja vlastite konkretne zahtjeve pred publiku, u smislu da podražuje na barem tri razine: razini slike, razini teksta i razini na kojoj dolazi do integracije vizualnog i jezičnog podražaja, odnosno vizualnog momenta i jezičnog momenta (koji naravno može uključivati sve one osobine o kojima smo prethodno govorili). Samim time, i pristup pjesmi se mijenja, prvenstveno iz razloga što ovakvo pjesništvo poziva ne samo na promišljanje o temi i motivima pjesme, nego i zato što zahtjeva promišljanje o specifičnom odnosu slike i teksta: na koji je način ideja jednog prenesena u drugo ili njime izražena? Na koji način tekst crta slike, a na koji način slika odgovara onome o čemu je tekst? Naravno, sam tekst može biti i ugrađen na sliku na način da doslovno postaje dio slike i gubi svoju tekstualnost.

Činjenica da vizualna poezija nudi čitatelju jasne i izravno dane vizualne oblike ne znači da je imaginativno uživanje u pjesmu nepotrebno. Umjetnost nikada nije prijenos jedan-na-jedan; dobra umjetnost uvijek potiče imaginaciju i generira reflektivne procese kod publike. U slučaju poezije, ti su procesi potaknuti kako specifičnošću jezika tako i «slikama» koje taj jezik crta.

Zaključak

Moja je namjera u ovom radu bila pokazati na kojim bi osnovama analitička filozofija mogla utemeljiti estetiku poezije i na taj način reći nešto više o specifičnosti estetskoga iskustva generiranoga poezijom. Mnogo je još teorijskog, ali i praktičnog rada ovdje potrebno; razumijevanje estetike poezije zahtijeva i detaljniju analizu melodioznosti poetskog jezika, kao i detaljniju teoriju o važnosti imaginacije za doživljaj djela. Na čisto teorijskom nivou, filozofi bi trebali precizirati dihotomiju estetika/filozofija umjetnosti, dok bi na praktičnom nivou profitirali kada bi se okrenuli kognitivnim znanostima i njihovim tumačenjima specifično ljudske sposobnosti stvaranja, vrednovanja i uživanja u ljepoti umjetnosti. Poezija, kao jedna od najstarijih umjetnosti, svakako zaslužuje više filozofske pažnje, no obzirom na suvremene trendove, imamo razloga biti optimistični po tom pitanju. Na kraju krajeva, to je najmanje što možemo učiniti kako bismo ovoj kraljici ljudske kreativnosti vratili dostojanstvo koje joj je Platon tako nepravедno oduzeo.³³

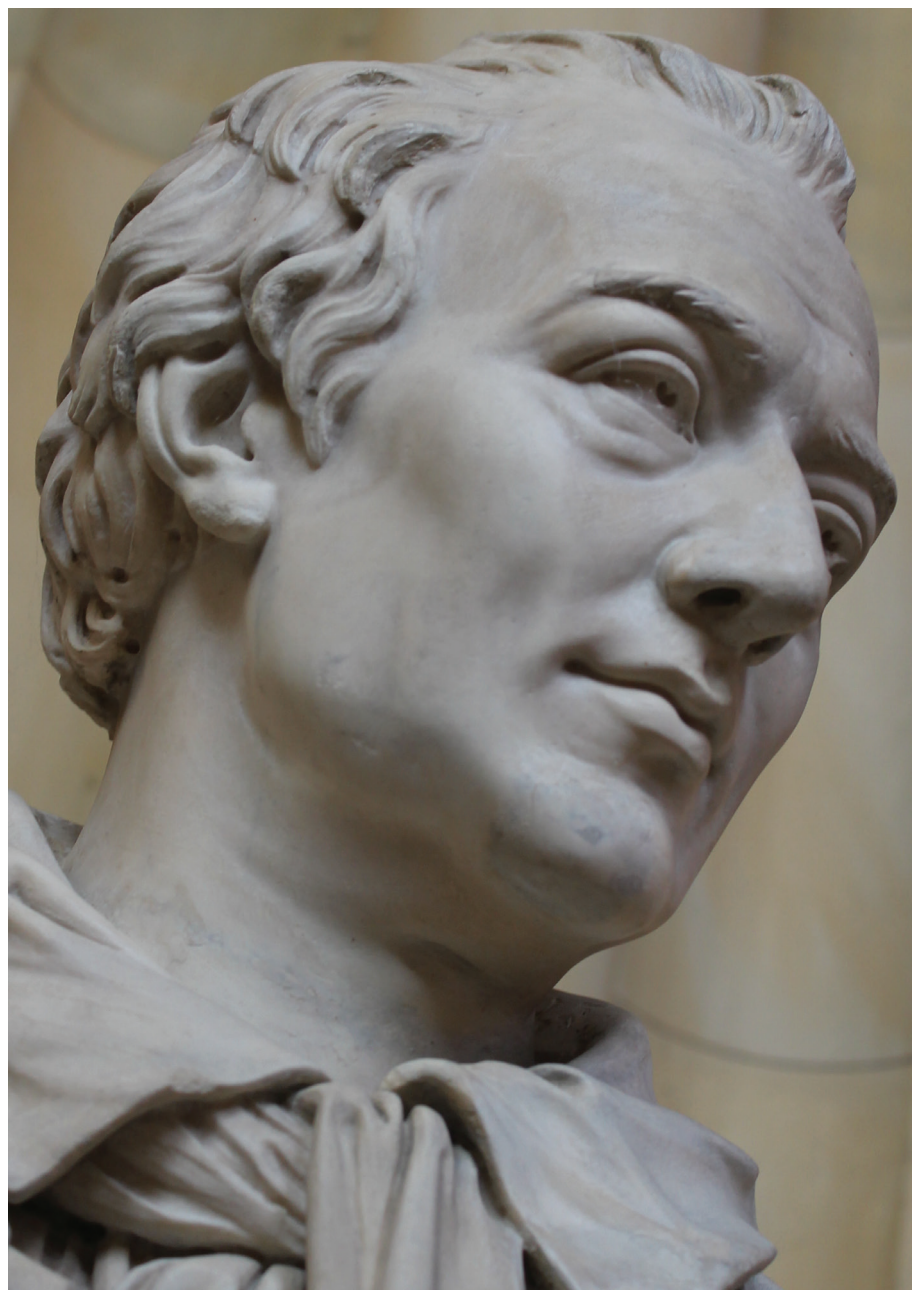
³³ Prva verzija ovoga rada bila je predstavljena pri Centru za jezična istraživanja, Rijeka. Zahvalna sam publici na njihovim komentarima i sugestijama, posebno Martini Blečić i Ceciliji Jurčić Katunar. Posebnu zahvalnost dugujem Mihaeli Matešić, istinskoj zaljubljenici u jezik bez čije bi mi pomoći mnoge njegove ljepote ostale skrivene.

Literatura:

- Carroll N. (2004), „The Power of Movies“ u P. Lamarque i S. H. Olsen ur, *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*, Blackwell, 485-497.
- Dadlez E. (2013) „Poetry is what gets lost in translation“, *Sztuka i Filozofia* 42, 86-92
- Edgar Allan Poe (1998), *Izabran Pjesme*, Matica Hrvatska
- Gibson J. ur. (2015), *The Philosophy of Poetry*, Oxford UP
- Guyer P. (2016), „Philosophy of Literature in the Eighteenth Century“, u N.Carroll i J. Gibson ur., *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*, Routledge
- Kant I. (1957), *Kritika rasudne snage*, Kultura Zagreb
- Kivy P. (2011), *Once Told Tales: An Essay in Literary Aesthetics*, Willey Blackwell
- Lamarque P. (2010), „The elusiveness of poetic meaning“ u S. Schroeder ur., *Philosophy of Literature*, Willey-Blackwell
- Lamarque P. (2015), „Semantic finegrainedness and poetic value“ u Gibson ur. *The Philosophy of Poetry*, Oxford UP, 18-36
- Lamarque P. i S.H. Olsen (1994), *Truth, Fiction and Literature, A Philosophical Perspective*, OUP
- Prinz J. i Mandelbaum E. (2015). „Poetic Opacity: How to Paint Things with Words“ u Gibson ur. *The Philosophy of Poetry*, Oxford UP
- Ribeiro A. C. S. (2006) rukopis doktorske dizertacije *Memorable Moments: A Philosophy of Poetry* (<http://drum.lib.umd.edu/handle/1903/3869>)
- Ribeiro A. C. S. (2016), „Poetry“, u N.Carroll i J. Gibson ur., *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*, Routledge
- Ribeiro A.C. S. (2015), „The Spoken and the Written: An Ontology of Poetic Works, u Gibson ur. *The Philosophy of Poetry*, Oxford UP
- Scruton R. (2015), *Poetry and Truth“* u Gibson ur. *The Philosophy of Poetry*, Oxford UP
- Stamać A. (2007), *Antologija hrvatskoga pjesništva*, Školska knjiga



KRITIČKA ISTORIJA I TEORIJA UMETNOSTI



Vrijednosni opisi umjetnosti

Razmatrajući pitanje je li nešto „dobra“, „lijepa“¹ ili „značajna“ umjetnost, naš je interes usmjeren ne toliko na sam objekt vrijednosne procjene, koliko na složeni proces vrednovanja koji prethodi svakoj procjeni. Kvalitete „dobra“, „lijepa“ ili „značajna“ umjetnost, pripisane nekom konkretnom umjetničkom djelu ili srodnoj skupini djela, izdvojena su, apstraktna i naknadno pripisana svojstva, čemu je prethodio proces složenih deskripcija i interpretacija što su se tijekom povijesti temeljile na različitim pretpostavkama. Drugim riječima, različite funkcije vrednovanja prethodile su artikuliranju različitih vrijednosnih normi, generalizacija ili općeprihvaćenih važenja. Usvajanje tih normi stvaralo je, ili barem značajno utjecalo na stvaranje dispozicija, preferencija i vrijednosnih izbora. Drugim riječima, da bismo kao subjekti koji nešto vrednuju zauzeli stvarne² ili poželjne³ vrijednosne stavove, našim izborima uvijek prethodi složeni postupak vrednovanja, odnosno, koncept označavanja podložan promjeni. Naslijeđeni hijerarhijski sustavi vrednovanja odražavaju vrijednosne stavove relevantne za razumijevanje onoga što je neki subjekt, grupa ljudi ili institucija definirala kao vrijednost.

Recentna istraživanja percepcije na području neuroznanosti⁴ upućuju na to da se percepcija vanjskog svijeta i pridavanje značenja tim percepcijama

¹ Premda se uobičajeno prihvaća da je vrijednosni pojam „lijepe“ umjetnosti relikv tradicionalne estetike, treba uzeti u obzir studije koje se bave naročitim statusom problema ljepote u interaktivnom odnosu kulture i umjetnosti kao što su: Yves Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju. Esej o trijumfu estetike*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2004; ili Arthur C. Danto, *Nasilje nad ljepotom*, Zagreb, MSU, 2007.

² Stvarni izbori podrazumijevaju želje i interese subjekta koji vrednuje

³ Poželjni izbori podrazumijevaju socijalno, znanstveno ili kulturno artikulirane interese koje subjekt usvaja i u odlučivanju primjenjuje

⁴ Danko Nikolić, *Ideasthesia and art*, u: Digital Synesthesia. A Model for the Aesthetics of Digital Art. (ur. Katharina Gsöllpointner), Berlin – Boston, 2016. (in press)

odvija istovremeno, te da se ti postupci ne mogu odvijati jedan bez drugoga. Uzmemo li u skladu s takvim otkrićima da se doživljaji stvari razlikuju, premda su objekti doživljavanja isti, postupak vrednovanja se nužno povezuje s pripisivanjem značenja, ili s konceptima označavanja gdje je vrijednost samo visoko rangiran sadržaj, pripisan perceptivnom doživljaju na način da ga definira i identificira, odnosno, razlikuje ga od drugih, u srodnim grupama vrednovanih predmeta i pripisanih im sadržaja. Razumno je pretpostaviti da su pripisani sadržaji odraz različitih tipova znanja i iskustava među vrednovateljima, te da se standardi grupiranja i hijerarhiziranja pripisanih sadržaja u velikoj mjeri razlikuju zavisno od kulturne paradigme koja determinira održivost vrednovateljeva suda.

S obzirom da je teorija vrijednosti⁵ ili opća aksiologija upućena na djelovanje, odnosno na dispoziciju subjekta prema objektu koji se vrednuje, specifičnost vrednovanja vizualne umjetnosti temeljimo, ne toliko na općoj vrijednosnoj hijerarhiji određene grupe umjetničkih djela, koliko na različitim metodama vrednovanja i načinima grupiranja srodnih pojava tijekom povijesti sve do danas. Upućeni smo time na razloge zbog kojih se neka djela tijekom povijesti smatralo „vrijednima motrenja“ (Ἀξιοθέατος / čit. aksioteatos)⁶, čuvanja, ili teorije u određenim povijesnim razdobljima, a neka ne. Takva su djela očito, temeljem nekih sasvim posebnih značajki, reprezentirala paradigmatički obrazac vrijednosti, sliku koja je opet i sasvim izvjesno mijenjala svoja identitetna svojstva od epohe do epohe.

Problem vrijednosti u ovom se radu razmatra kroz oblike vrednovanja na polju vizualne umjetnosti, što se temelji na pretpostavci da su svi oblici preferencija određenog umjetničkog djela u odnosu na druga u srodnoj skupini, specifični postupci vrednovanja. Najčešći oblici preferencija kao što su procjenjivanje umjetnine, atribucija, institucionalizacija, određivanje prioriteta u izložbenoj djelatnosti, zaštiti, otkupu ili restauraciji, u pravilu su specifični sustavi označavanja i stvaranja hijerarhija, odnosno, normirani su i normirajući, ili pak „otvoreni“ koncepti vrednovanja.

Cilj nam je u tako postavljenom zadatku razlučiti na koji se način postupak vrednovanja umjetničkih djela uklapa u osnovnu aksiološku matricu⁷,

⁵ Ralph Barton Perry, *General theory of Value. Its Meaning and Basic Principles Construed in Terms of Interest*, Harvard University Press, 1967.

⁶ Grčki izvornici prema: Stjepan Senc (prir.), *Grčko-hrvatski rječnik*. Zagreb, 1988.

⁷ Pojam „matrica“ ovdje se koristi za standardizirani oblik metodološkog obrasca vrednovanja po kojem proces vrednovanja objedinjuje: vrijednosne opise (deskripcije), svojstva vrednovanja (apstrakcije, ili ekstrahirane kvalitete iz deskripcija) vrijednosne norme (generalizacije ili važenja) i vrijednosne stavove (dispozicije, odnosno stvarne i poželjne preferencije)

odnosno, koliko nam može pomoći primjena aksiološke matrice u razumijevanju promjena koje su se tijekom povijesti očitovale kao paradigmatički razlučivi sustavi i prakse vrednovanja umjetničkih djela.

Temeljem ranijih istraživanja na području povijesti europskih, povijesno umjetničkih ideja⁸ može se pretpostaviti da sve do kasnog XVIII stoljeća govorimo o jasnim normativnim obrascima kada je u pitanju vrednovanje umjetničkih djela, što od pojave ranog romantizma nije više bilo moguće činiti na do tada poznat način. Do navedenog razdoblja, vizualna se umjetnost oblikovala (bez obzira na određene stilske odstupnice individualnih autorskih rukopisa) i dijelila po razgraničenim predmetnim područjima⁹ i funkcijama¹⁰, što je omogućavalo i nesmetana razgraničenja velikih stilskih razdoblja stvarajući dojam razvojnog procesa bez obzira na vrijednosne kvalifikacije postojećih razvojnih promjena.

Imajući u vidu da su indeksirane teme u prikazivanju tijekom povijesti imale prednost nad umjetnikovim slobodnim izborom motiva unutar kojeg će određena tema biti situirana, drugu pretpostavku temeljimo na zapažanju da je upravo formalna struktura djela jedina nedvosmisleno upućivala na vidljive aspekte onoga što se smatralo vrijednim. Pojam „lijepo djelo“ u tom se kontekstu može u potpunosti zamijeniti pojmom „djelo vrijedno motrenja“. No, tijekom povijesti se na različite načine razumjela kvaliteta lijepog kada su u pitanju naročito istaknuta svojstva pojavnih oblika. Pokazuje se, shvaćanje ljepote i vrijednosti umjetničkog djela podupiralo je i zrcalilo, ne toliko različite ukuse epoha, koliko različite svjetonazorske koncepte. Preciznije, svjetonazori su formirali ukuse. Način formalnog oblikovanja, da bi bio pozitivno vrednovan, trebao je tipologijom svoje pojavnosti podražavati načela dominantnog nazora na svijet.

Povijesna instrumentalizacija vrednovanja

„Zahvaljujući broju sve izgleda lijepo“ zapisao je Aristotel u *Metafizici*¹¹ (IV st. BC), definirajući time u najkraćim crtama vrijednost, a time i ljepotu prikazanoga kakva je dominirala svijetom antičke vizualnosti u dugom

⁸ Nataša Lah, *How Style Became Famous and Irrelevant at the Same Time. Ars & Humanitas* 9 (2015), 215-230.

⁹ Slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, primijenjena umjetnost itd.

¹⁰ Stilskim, formalnim, kontekstualnim, značenjskim (sadržajnim) itd.

¹¹ Jonathan Barnes (ur.), *Complete Works of Aristotle*, Volume 2, Princeton NJ, 1984., 1078, a36

periodu od Pitagorine, matematičke škole koja je obliku dala primat nad materijom (VI st. BC) pa sve do promjene koju uvodi Plotin (III st. BC) naznačivši kraj dominantno znanstvenog i početak mističko religioznog svjetonazora, što se u prvom redu odnosi na učenje o emanaciji (istjecanju svega iz jedinog izvora) i o nedjeljivosti Jednoga. Do Plotina dakle, forma je kao cjelovito očitovanje matematičkog reda (τάξις/ čit. taxis) u klasičnom razdoblju antike zastupala izvore lijepoga u razmjerno sastavljenim, proporcionalnim dijelovima razgradive ali čvrsto povezane cjeline što se očituje kroz fizički oblik (μορφή / čit. morfe). Tako je idealan razmjer portika dorskog hrama morao odgovarati omjeru interkolumnija i širine stepenica u brojčanim odnosima 5 : 8, idealan razmjer glave kod kipova i ljudi omjeru čela i lica u brojčanim odnosima 1 : 3, a idealan razmjer figure omjeru glave i tijela u brojčanim odnosima 1 : 8. Ideju kanona, kao strogog, obavezujućeg i normativnog pravila koje ishodi iz matematičkih principa, resila je značajka predvidivih odnosa među dijelovima u formalnom, izvedbenom i u metodološkom smislu, te u glazbi i vizualnoj umjetnosti jednako.

Antički su vrijednosni uzusi svoje obrade doživjeli i u kasnijim epohama. Najprije tijekom renesanse i klasicizma, koliko u primjeni vitruvijanske¹² ideje preslikavanja proporcija ljudskoga tijela na arhitektonske forme, toliko, i u težnji prema izvedbenoj izvrsnosti koja rezultira utiskom harmonije i uzvišenosti. Druga se velika obrada u većoj mjeri temeljila na populističkoj kulturi antičkog Rima, preslikavajući monumentalizam na modernu arhitekturu nacional socijalizma¹³ i socijalističkog realizma¹⁴. Ova obrada, treba razlučiti, u znatno većoj mjeri ishodi iz koncepta pomirenja vlasti, državne moći i masa koje se identificiraju da bi služile političkim idejama. Estetiku velikih vojskovođa i retoričara rimskoga doba, u tom nam kontekstu valja razlikovati od scijentističke estetike reda i klasičnog oblikovanja pod utjecajem grčkih mislilaca i filozofa. Drugim riječima, grčka harmonija reda i oblika ustuknula je pred retoričkom snagom proporcija, pa se u prividno sličnom razumijevanju forme potkrala suštinska razlika u poimanju vrijednosti i praksi vrednovanja lijepog.

U mističkom obratu koji uvodi u srednjovjekovnu misao, razmjeri simetrije i kontrasta da bi bili vrijedni motrenja, odnosno lijepi (ὁμορφη – čit. ómorfī), ili znameniti (ρολόι – čit. roloi), morali su biti povezani u nedjeljivo

¹² Vidi: 1) Leonardo da Vinci, Vitruvijanski čovjek, cca 1487., tuš i pero, 34.4 x 25.5 cm, Galerija Akademije, Venecija; 2) Ilustracije iz knjige markiza Berarda Galiania: Arhitektura Marka Vitruvija Pollionea, koja prikazuju ljudske proporcije, u odnosu na dijelove zidova i krovova (reprint napuljskog izdanja iz 1790.g., u izdanju Knjižnica Dedalo, Rim, 2005.)

¹³ Vidi: Kuća Njemačke umjetnosti u Minhenu, Prinzregentenstraße, otvorena 17.07.1937.

¹⁴ Vidi: Kazalište Crvene armije (1929) / Sovjetske vojske (od 1951), Suvorov trg u Moskvi

jedinstvo (μόνας / čit. monas) i ostvareni, odnosno dovršeni po božanskoj svrsi (za što su skolastičari preuzeli i prilagodili Aristotelov pojam εντελεχηα / čit. entelehija). Idejni začetnik tako shvaćene ideje nedjeljivosti vidljivog bio je već spomenuti Plotin. U njegovu se misticizmu očituju začeci monoteističke kršćanske misli, i najavljuje se teorijska razgradnja koncepta koji se temeljio na strukturnim zakonitostima ili na vrijednosti odnosa među dijelovima strukturiranih oblika. Plotin je tako zapazio da su sunce i svjetlost nedjeljivi, pa ipak da govorimo o njihovoj ljepoti, a k tome je isticao da ljepotu ne možemo tražiti u samim stvarima jer je ona u duši onoga koji promatra¹⁵. Zbog toga, duša promatrača a ne predmet koji se promatra, treba postati lijepa da bi uopće mogla prepoznati ljepotu koja se ne pokazuje u fizičkim svojstvima, posebno ne u onima fizičkog nalikovanja pojedinačnom predmetu. Jedno, cjelovito i nedjeljivo, kao simbol najveće vrijednosti i ljepote mistički se obznanilo u božjem trojedinstvu, gdje se Otac, Sin i Duh sveti ne mogu odvojiti, niti poimati odvojeno. Sav vizualni svijet srednjega vijeka, na tom je tragu sublimnog objedinjenja ljepote koja dolazi od Boga, pa se ne zrcali u nalikovanju na pojedinačne stvari. Stvari se zbog toga prikazuju plošno i stilizirano. Jedino arhitektura ostaje na neki način slijednica ideje o pravilno sastavljenim djelovima, simetriji i proporcijama, međutim, ona treba djelovati monolitno i kako se Sveti Augustin (IV-V st.) zalagao, na način da svi dijelovi zdanja budu slični i izvjesnom vezom dovedeni u jedinstvenu harmoniju.¹⁶ U visokoj skolastici, Sveti Toma Akvinski (XIII st.) formu božanske emanacije vidi u svjetlosti i sjaju, pa je ljepota za njega upravo taj „sjaj“ reda i istine¹⁷. Na tragu Plotinova izbora i izvora nedjeljivosti, svjetlost i sjaj javljaju se u zruci svjetlosti koja simbolizira navještenje, u zlatnim oreolima svetaca, u plemenitim metalima i dragom kamenju od kojih su bile načinjene korice evanđelja, svetohraništa ili relikvijari. No, takvu će sudbinu simboličnih aspekata vidljivog, vrijednu samo kada, i samo ako je vidljivo oblik „teksta“, „knjige“, „zakona“ ili „poslanja“, u cijelosti promijeniti novovjekovna paradigma tjelesnog doživljaja slike, odnosno teatralizacija i sceničnost vizualnosti. Ako je antička vrijednost počivala na očevidnosti, i na spoznajno činjeničnoj vizualnosti, a srednjovjekovna na duševnoj spremnosti, zrelosti ili vjeri štovanja Božje nedjeljivosti, novi vijek je od slike učinio prizorište. Uvodeći promatrača u iluziju tjelesne prisutnosti, renesansno doba se okreće vrijednostima tjelesnog iskustva prizora, što će

¹⁵ Plotin, *Eneade*. Beograd, Književne novine, 1984.

¹⁶ Philip Schaff, (ur.). *The Complete Works of Saint Augustine*, Kindle Edition, [1649] Cic. Tusc. Quaest. i. 27

¹⁷ ST. Thomas Aquinas, *The Summa Theologica*, Christian Classics, 1981.

nekoliko stoljeća kasnije, izumom fotografije, filma, i računalnih tehnologija simulirane stvarnosti (VR) biti dovedeno do krajnosti.

Rani je novi vijek afirmirao vrijednost inscenacije neprisutnog u punoj snazi iluzije realiteta, pa je vještim podražavanjem doživljaja putem opažaja (perceptio), promatraču pružen osjećaj užitka prisutnosti u prizoru i djelu. Giorgio Vasari je 1550. napisao „Živote slavnih slikara, kipara i arhitekata“¹⁸ artikulirajući time vrijednosne opise Firentinskog slikarstva od XIII-XVI stoljeća. Iz njegovih su se deskripcija ekstrahirala jasna svojstva vrijednosti, konkretno, iluzija tjelesnosti i geometrijski perspektivizam u službi dočaravanja „nadnaravne ljepote“. Navedene kvalitete djela pretočile su se u vrijednosne norme podčinjene ideji razvojne i komparativne povijesti umjetnosti, nakon čega su se primjenjivale i u analizi mnogih drugih razdoblja o kojima Vasari nikada nije ni pisao. I, premda će 1960. Svetlana Leontief Alpers¹⁹ protumačiti Vasarijev proces vrednovanja kao instrumentalan oblik pripisivanja značenja percepcijama umjetničkih djela, problem takvog načina vrednovanja trajno nas je obvezao. Jer i danas, govoreći o firentinskom kroničaru Vasariju, ostaje nerazjašnjeno zašto smo, i jesmo li uopće doveli u pitanje njegovu procjenu da je Raphaelovo djelo vrijednije naše motrilače pažnje, od recimo Cimabueova.

Alpersova u članku pod nazivom „Ekfraz a i estetski stavovi o Vasarijevim životima“²⁰, pozivajući se i na Gombrichova harvardska predavanja²¹ ističe: „Vasarijev je pristup umjetnosti instrumentaliziran kršćanskim shvaćanjem umjetnosti koja služi da bi gledatelju dojmljivo i uvjerljivo predočila svete likove i događaje, te da bi on postao svjedokom djela i patnji svetaca ili antičkih junaka. U tom smislu dojam tjelesnosti, ovladavanje perspektivom i svjetlom, sposobnost uprizorenja ‘nadnaravne ljepote’ nisu sami sebi svrhom, već su u službi funkcije koju je kršćanska kultura dala slikarstvu i plastici. Raphael tako omogućuje prisustvovanje presudnom događaju, dok se bizantinizirajući mozaik može shvatiti kao vrsta slikovnog pisma.“ Vasariju se u tom smislu može predbaciti, po riječima Alpersove, da je bio nesposoban ili nije htio razumjeti svrhu srednjovjekovnog, simboličkog poimanja slike, koje se razlikuje od renesansnog, racionalnog poimanja. No, oba pristupa čini se, instrumentaliziraju

¹⁸ Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, New York, 2008.

¹⁹ Svetlana Leontief Alpers (1936) jedna je od najutjecajnijih američkih povjesničara umjetnosti svoje generacije. Harvardska profesorica, spisateljica i kritičarka specijalizirala se za nizozemsko slikarstvo zlatnog doba, a 1983. godine objavila zapaženu knjigu „The Art of Describing“.

²⁰ Svetlana Leontief Alpers, Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23 (1960), 190-215

²¹ Vidi: Ernst H. Gombrich, Psihoanaliza i povijest umjetnosti *Plastički znak*, N. Mišćević, M. Zinaić.(ur.), Rijeka, 1982., 165-190.

našu percepciju djela. Srednjovjekovna slika to čini semantičkim upisom (simbolizacijom), a renesansna mimetičkom iluzijom (doživljajno). Instrumentaliziranje kulturnih paradigmi putem umjetnosti dugo je i s razlogom poticalo normirane i normirajuće strukture aksioloških matrica. U tom kontekstu, svaki pluralizam vrijednosti bio je unaprijed osujećen centraliziranim sustavima financiranja umjetničke produkcije, pa je utoliko, prividno suglasje ranijih epoha oko pitanja što je lijepo ili, što je vrijedno, bilo najuže povezano s političkom ekonomijom kulturalne produkcije određenog društva²².

Klasicizam je bio zadnji veliki pokušaj da se izvedbena izvrsnost harmonične i uravnotežene cjeline metodološki i normativno disciplinira u korist utiska bezvremenosti, koji će se u istom periodu utkati u prosvjetiteljski kanon racionalizma (države, enciklopedije, znanosti itd.), ali i u samu definiciju likovne umjetnosti. Sličan problem kojeg smo ranije sreli u Vasarijevu primjeru, nalazimo i kod Joachima J. Winckelmanna, kojem struka pripisuje naslov prvog povjesničara umjetnosti²³, jer je upravo Winckelmann pišući 1764. godine usustavio prvu sustavnu povijesno umjetničku periodizaciju u djelu „Povijest antičke umjetnosti“²⁴ usidrivši pojam stila u vremensku dimenziju, odakle i baštinimo ideju stilske periodizacije na lenti povijesno umjetničkog vremena. Otvorio je vrata klasicizmu, istovremeno ih zatvorivši recepciji ideja ranog romantizma, omogućivši tako prvu povijesnu razdjelnicu u shvaćanju vrijednosti vizualne umjetnosti. Paralelno dakle, s rađanjem teorijske ideje o „stilovima epoha“, romantičari su, opirući se normativnim zakonima „duha vremena“ u kojem su se zatekli, ne samo utrli put modernizmu, već su time i onemogućili primjenu novonastale stilističke metodologije kulturnog kodificiranja stila kakvim ga je Winckelman zamislio. Novonastala kriza, isprovocirana posve različitim stajalištima „klasičara“ i „romantičara“ kulminirala je tek stoljeće kasnije, preciznije 1862. godine, raskolom Pariškog salona i pojavom čitavog niza novih pravaca, heterogenih koncepcija i avangardi, sve u jednom vrlo malom vremenskom okviru. Koncept „stila epohe“ posrnuo je pred izazovima 20. stoljeća, koje u širokom kontekstu karakteriziraju institucionalni srazovi i međusobna potiranja različitih, i u različitim društvenim grupama priznatih

²² O utjecaju političke ekonomije na prirodu umjetnosti vidi: MARK BLAUG, *The Economics of the Arts*, London: Martin Robertson, 1976

²³ Formalist bečke škole povijesti umjetnosti Alois Riegl razloge zbog kojih se Winckelmannu treba smatrati prvim povjesničarem umjetnosti, vidi u njegovu, kako kaže - izrazitom nastojanju oko određivanja i isticanja zajedničkih crta pod koje se podvode manje bitni pojedinačni primjeri, odnosno, zbog sposobnosti stvaranja veza među istovrsnom skupinom djela, odnosno 'pojmovnih cjelina'. Vidi: ALOIS RIEGL, *Jedna nova povijest umjetnosti*, u: *Bečka škola povijesti umjetnosti* (ur. Snješka Knežević), Zagreb, 1999., 73-74

²⁴ Johann Joachim Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, Los Angeles, 2006.

svjetonazora. No, tradicionalno je shvaćena povijest umjetnosti ostala vjerna „klasičarima“, čemu su pripomogli neki značajni mislioci 18. i 19. stoljeća. Tako je Gotthold Ephraim Lessing 1776. godine Winckelmannu dao veliku potporu pišući djelo: *Laokoon ili o granicama slikarstva i pjesništva*²⁵, odgovorivši na pitanje zašto je Winckelman opisujući helenističku skulpturu „Laookona sa sinovima“²⁶ kao posebnu vrijednost istaknuo „smirenu uzvišenost“ prizora, s obzirom da se radi o nimalo smirenom i nimalo uzvišenom času Laookonove strašne borbe za vlastiti, i život svojih sinova. Lessing je u komparaciji postavio literarnu inačicu Vergilijeva Laookona²⁷ nasuprot oblikovnoj inačici već spomenute helenističke skulpture. Vergilijev Laookon, pisao je Lessing, smije vikati jer to odgovara zakonima pjesništva kao vremenite umjetnosti, dok se u likovnom prikazu radi o zaustavljenom vremenu i prostornom tumačenju prizora. Od tada lijepa je umjetnost preimenovana u likovnu, oblikovnu, odnosno, bezvremenu umjetnost prostora.

Funkcionalno i nomološko nasuprot ostenzivnom i strukturalnom vrednovanju

Na zapažanja Denisa Diderota²⁸ što ih je zapisivao u esejima o slikarstvu između 1761-1765. godine, (a podsjetimo se, Winckelmann je „Povijest antičke umjetnosti“ objavio u istom razdoblju) kao da su se svi oglašili. Diderot se protivio skladu koji remeti opći utisak, zastupao je slobodu umjetnika ako treba i na štetu općih principa umjetnosti, isticao da cijeni završena djela, ali isto tako poštuje i nezavršenost, apostrofirao je među ostalim i posebnu vrijednost Rembrandtove umjetnosti, unatoč reputaciji koju mu je priskrbio Joachim von Sandrart²⁹ u biografiji iz 1675. godine. Sandrart je Rembrandta opisao kao mlinareva sina, koji samo donekle vlada nizozemskim jezikom, kao osobu bez

²⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije*, Beograd, 1954.

²⁶ Radi se o mramornoj skulpturi što je otkrivena u Rimu 1506.g., a koju su prema zapisu Plinija Starijeg izradili kipari s Rodosa Hagesandros, Athanodoros i Polydoros, poznatu po nazivima *Laookonova skupina*, *Smrt Laookona ili Laookon i sinovi*. Različiti su prijedlozi datacije izvornika (od 200 g. BC do 70 AD); veličina skulpture je 208 X 163 X 112 cm, a smještena je u vatikanskom Pio-Clementine muzeju

²⁷ *U to se rukama on iz uzlova trga i trga / Oblit po trcima pjenom i otrovom crnim, a k tome / Grozna vika ga stoji, k zvijezdama dopire ona; / Takva je rika vola, kad zasječen on od oltara / Bježi i sjekiru zlo zabodenu iz vrata strese*. Izvor: Publije Vergilije Maron, *Eneida*, eLektire.skole.hr, Knjiga druga, Pjevanje drugo, stih 220, str. 31

²⁸ Denis Diderot, *Salons: Salon de 1761, 1765. Essai sur la peinture*, Charleston, 2010.

²⁹ Joachim von Sandrart, *Life of Rembrandt*, Nürnberg, 1675

razumna akademskog obrazovanja 'toliko potrebnog našoj profesiji' koji samo zbog bespoštedna truda i vježbe uspijeva zadržati postojanost. Važno je napomenuti da se novo vrednovanje Rembrandta, bez obzira na ranije Diderotove pokušaje, dogodilo tek šezdesetih godina XX. stoljeća, kada je Eugène Fromentin³⁰ napisao „Prvi programski rad u kritici“ narugavši se „Vasariju sjevera“. Nagli prodor kritike u normirane i normirajuće sustave povijesti umjetnosti i estetike od strane ranih romantičara, napose onih što su se oglasili iz književnih krugova, omogućio je urušavanje vrijednosnih standarda kakve su podržavali veliki pokrovitelji i mecene umjetnosti (bez obzira jesu li oni predstavljali instituciju crkve, države ili bogatog građanstva) jer je kritika pokroviteljstvu suprotstavila posredničku ulogu različitih tipova društvenog mišljenja.³¹

Svojstva vrijednosti do pojave ranog romantizma bila su posljedica normiranog procesa vrednovanja i determinirala su poželjne izbore promatrača. S druge strane, bila su funkcionalna (strogo zadana) i nomološka (definirana striktno po određenim oblikovnim zakonitostima), te na posljétku i ekstrinzična. Sadržaji su bili indeksirani, što znači da je bilo važnije kako je djelo imenovano, nego li što ono uistinu predstavlja. Svakom je skrivenom motivu dakle, alibi mogla biti dopuštena tema. Temeljni vrijednosni obrazac ukratko, bio je odraz dominantne kulturne paradigme, i što je djelo bilo bliže njezinu standardu, time je bio i vrijednije.

Dobar primjer za razumijevanje kako su se koncepti označavanja tijekom povijesti prihvaćali kao vrijednosne, i uvođenjem u cjelinu narativa vrednovane kvalitete, a bez propitivanja procesa vrednovanja, upotreba je tako zvane ikonološke perspektive. Ikonološku ili vrijednosnu perspektivu u primjeni, kao i u prihvaćanju koncepta vrednovanja, kreiraju i umjetnici i konzumenti umjetničkog djela jednako. Jedni i drugi na isti način mogu prilikom primjene novog ili prihvaćanja postojećeg koncepta označavanja rabiti inferencijalna znanja (*personal knowledge*) izravno spoznata bez posrednika, ili mogu rabiti neinferencijalna, posredna, neizravno stečena znanja (*knowledge by description*)³² koja se sastoje od prihvaćenih i naučenih opisa. U povijesti umjetnosti se semantička ili aksiološka perspektiva³³ uglavnom primjenjivala ili prihvaćala kao potonje, neinferencijalno znanje o opisima značenja. U

³⁰ Eugène Fromentin, *Oeuvres complètes*, Paris, 1984.

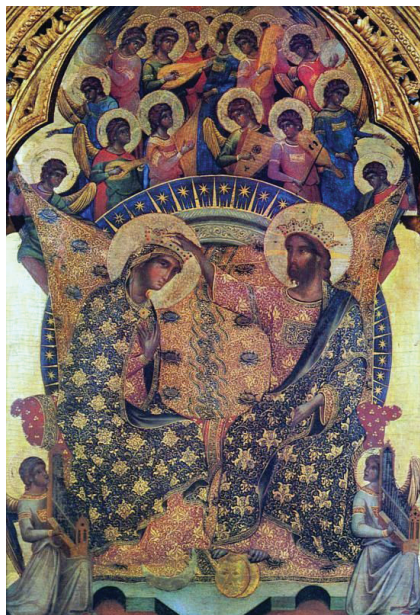
³¹ Vidi: Janet Wolff, *The Social Production of Art*, New York, 1993.

³² Distinkcija prema: Bertrand Russell, *Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description*, *Proceedings of the Aristotelian Society (New Series)* XI. (1910-11), 65-83

³³ Vidi: Hrvoje Turković, Radovan Ivančević (1931-2004) - Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću, *Hrvatski Filmski Ljetopis* 39, 2004., 65-83; i Hrvoje Turković, *Razumijevanje perspektive*, Zagreb, 2002.

kasnijim razdobljima se za slične umjetničke pojave nije više upotrebljavala oznaka semantičke ili aksiološke perspektive, ali ne zbog toga što je kao takva nestala, već zbog toga što u nerazmjernom odnosu veličina među prikazanim likovima u slučaju moderne umjetnosti na primjer, nije bilo sadržano znanje o značenju tih nerazmjera, već je u pravilu ostajala otvorena mogućnost različitih konceptualnih pripisivanja značenja.

Konkretno, na slici Paola Venezina „Krunidba Djevice s pričama Krista i Svetog Franje” (iz 1350.g.) nerazmjerna veličina među likovima ima posve drukčiju funkciju od perspektivističke, jer označava statusnu važnost nerazmjerno velikih likova, odnosno, upućuje na poredbeno manju važnost malih likova, odnosno, označava se status njihove religijske hijerarhije. Dakle, na Venezianovoj slici se radi o funkcionalno nomološkom objašnjenju, gdje je razlog nerazmjera među likovima „zakonit“ ili striktno propisan. Ovdje dakle, govorimo o normiranom vrijednosnom sustavu koji se usvaja naprosto učenjem opisa.



Slika 1

Paolo Veneziano, središnja kompozicija/detalj oltarne pale/poliptiha „Krunidba Djevice s pričama Krista i Svetog Franje”, c. 1350, tempera i pozlata na drvu, 167 x 285 cm, Gallerie dell'Accademia, Venecija (izvor: https://it.wikipedia.org/wiki/Paolo_Veneziano)



Slika 2

Marc Chagall, „Tri akrobata“, 1926. g., ulje na platnu, 117 x 89 cm, privatna kolekcija. (izvor: INGO F. WALTHER, RAINER METZGER, *Chagall*, Köln, 2007., 50)

S druge strane, kako bi se odgovorilo na pitanje o čemu je riječ u slučaju nerazmjera u veličini među likovima na Chagallovoj slici „Tri akrobata“ (iz 1926.g.), nije moguće nomološki ili funkcionalno pripisati značenje toj pojavi, jer se nerazmjeri javljaju ostenzivno i strukturalno (pokazujući se, ali ne i objašnjavajući se) pa smo od pripisanog značenja/vrednovanja upućeni k razotkrivanju identiteta i identitetnih svojstava prikazanoga.

Drugi primjer je složeniji, jer se odnosi se na primjenu aksioloških termina u raspravi o konkretnim djelima vizualne umjetnosti. I kao što Goodman u „Putevima svjetotvorstva“³⁴ ističe kako se beznažno brkaju pitanja ‘Što je umjetnost’ i ‘Što je dobra umjetnost’, može se pretpostaviti da ih povezuju odnosi unutar procesa vrednovanja pojedinačnih umjetničkih djela. Jer, aksiologija razlikuje vrijednosti (dobra umjetnost) od njihovih svojstva, izbora i opisa (status umjetničkog djela). Ali, kako se disciplina povijesti umjetnosti poziva na utemeljenost u kontinuitetu i u normativiziranoj valjanosti prosudbe o djelima, pitanje preciznih aksioloških distinkcija ostalo je kao „nijemi svjedok“ u rukama njezinih „glasnogovornika“.

U pokušajima da se aksiologija umjetnosti usustavi u posteesteskoj epohi, krajem šezdesetih godina prošlog stoljeća poseban doprinos je dao poljski filozof, fenomenolog Roman Ingarden. Znakovito je da se objavljivanje njegova djela „Doživljaj, umjetničko djelo i vrijednost“³⁵ dogodilo 1968. godine, upravo nakon što se teorija umjetnosti, za razliku od tradicionalno shvaćene povijesti umjetnosti, naglom afirmacijom popularne kulture (šezdesetih godina XX. stoljeća) i pojavom postmodernizma, morala oprostiti od strogo normiranih propozicija vrednovanja. Ingarden se, sasvim očekivano, bavio problemima što su nastali u okrilju navedene paradigmatске promjene, usmjerivši se prema relativnim aspektima vrijednosti, čime su se, i ne samo u njegovu teorijskom doprinosu, minorizirali svi pokušaji jednoznačnog vrednovanja. Osnovne pretpostavke Ingardenove teorije vrijednosti bile su da je vrijednost subjektivna, promjenjiva, da je izvan djela, da je nejednako dostupna različitim subjektima, te da subjekti koji vrednuju, afirmiraju određene ali ne uvijek iste vrijednosne aspekte djela. Vrijednost je utoliko subjektivna jer nije suštinska, već pripisana kvaliteta. Promjenjiva je jer nije konstantna, već zavisna o okolnostima u kojima je djelo nastalo i u kojima se nalazi dok ga vrednujemo. Vrijednost nije u djelu, već je izvan njega, jer kao opće svojstvo vrijednost nije primjenjiva na pojedinačne činjenice, a k tome, i nejednako je dostupna

³⁴ Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978.

³⁵ Roman Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*. Tübingen, 1969.

pojedinačnim subjektima, s obzirom da oni imaju nejednaku pristupačnost vrijednostima. Jedni su naime visoko kvalificirani za procjenu vrijednosti ili su pak posebno osjetljivi, emocionalni i duhovno izgrađeni, što čini skup različitih i nejednakih preduvjeta za poimanje i vrednovanje umjetnosti. Na tragu Ingardenova razlikovanja kvalificiranih od ne kvalificiranih subjekata, u teorijskom se prostoru kasnih šezdesetih artikulirao prijedlog institucionalne teorije umjetnosti, sve u dosluhu s produkcijskom sintagmom vremena koju poznajemo kao „*anything goes*“. Dakle, gotovo istovremeno kada i Ingardenova knjiga, objavljena je i prva verzija tumačenja institucionalne teorije umjetnosti u članku Georgea Dickiea, pod naslovom „Defining Art“³⁶, gdje se razrađuje ideja kompetencije imenovanja nekog djela umjetničkim kao vrijednosna arbitraža od strane „institucije“ imenovatelja. Podlogu tako shvaćenom okviru relativizma omogućila je pretpostavka da je stručna suglasnost u vrednovanju moguća, s obzirom da relativna vrijednost u jednom, ne mora biti nužno relativna i u svakom drugom smislu.

Rasprava o relativizmu vrijednosti i pojava institucionalne teorije jasno su markirali vrijeme velikih promjena kojem se gdjekad pripisuje uloga razgraničenja od tradicionalno shvaćena statusa umjetničkog djela, pa i pitanja o kraju umjetnosti. No, pitati se je li došao kraj umjetnosti, vjerujemo, vrijednosno je pitanje³⁷. Padom velikih povijesnih narativa, stabilan se status zadane, vanjske vrijednosti promijenio. Naša je pretpostavka da su tako definiranoj, velikoj povijesnoj promjeni prvi temelji postavljeni na tlu europske kulturne scene krajem XVIII stoljeća, uvođenjem ideje Gesamtkunstwerka (u najširem smislu), ponajprije kao „totalnog“, a potom i djela koje potiče na širok spektar sinestetičkih utisaka. Uvođenja novih medija u umjetničku produkciju ubrzao je tada započete procese promjene, a shodno tome promijenjen je i način shvaćanja standardnog metodološkog obrasca vrednovanja.

³⁶ George Dickie, Defining Art. *The American Philosophical Quarterly* 6 (1969.)

³⁷ Vidi: Hans Belting, The End of the History of Art?, *History and Theory* 27(2), 1988, 188-199.; i Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997.



Slika 3

Giorgione, *Drezdenska (usnula) Venera*, 1510. ulje/platno, 108,5 × 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden; (izvor: <http://www.doctorhugo.org/e-poetry/sleepingvenus.html>)



Slika 4

Vlasta Delimar, *To Efi Ben David*, kolor fotografija, 2010., 140x100 cm, privatno vlasništvo; (izvor: MARTINA MUNIVRANA (ur.), *Vlasta Delimar, retrospektivna izložba 1979.-2014*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2014, 369)

Uzmemo li za primjer dva ženska akta, Giorgoneovo ulje na platnu „Drezdenska Venera“ (iz 1510.g.) i fotografiju Vlaste Delimar kojom se dokumentira njezin performans posvećen izraelskom umjetniku Efi Ben Davidu (iz 2010.g.), premda oba djela na vrlo sličan način prikazuju ženski akt, vrednovanje otežava reprezentacija različitih aspekata dvaju prizora. Uglavnom i najčešće, recipijenti ne mogu artikulirati zašto i na koji način različito vrednuju djela nastala u razmaku od točno 500 godina. Međutim, „Drezdenska Venera“, kao i fotografija Vlaste Delimar u svjetlu Ingardenove pretpostavke, predstavljaju jedna u odnosu na drugu sasvim relativne vrijednosti, ali njihova pojedinačna vrijednost ne mora biti relativna u okviru sebi srodnih koncepata vrednovanja, koji se mogu, umjesto kao stilovi i mediji, gledati kao paradigmatički iskazi, ili, umjesto da ih gledamo kao različite umjetničke vrste, možemo ih gledati kao kulturne proizvode vremena u kontekstu vrijednosnih sustava istih.

Proces tako zamišljenog, kulturnog vrednovanja temelji se na konceptualnom pripisivanju značenja percepcijama djela, iz čega slijede deskripcije koje se ponašaju kao ‘vrijednosni opisi’, a radi se o različitim teorijskim interpretacijama i tumačenjima pripisanog značenja. Na taj način Arthur Danto tumači kulturni koncept kojim je pripisao značenje percepciji Warholova djela, a Clement Greenberg tumači formalni koncept kojim je pripisao značenje percepciji Polockova djela. Navedeni (ili bilo koji drugi koncepti) podliježu različitim diskurzivnim cjelinama teorijskog teksta, u prvom slučaju radi se o diskursu teorijskog djela, u drugom, o diskursu autonomije umjetničkog djela. Iz teorijskih deskripcija nadalje izlučuju se svojstva vrijednosti, kao teorijske apstrakcije koje naknadnom upotrebom postaju opći teorijski pojmovi, ali ne i vrijednosne kategorije, premda, formiraju važeća mjerila ocjenjivanja, pretočena u opće prihvaćene generalizacije. Isto tako jedan se postmoderni teorijski tekst suštinski ne odriče vrijednosne matrice unatoč odricanju od disciplinarnosti, ili povijesnosti. Jer, postmodernizam je u pravilu stvarao nova mjerila vrijednosti, svojevrzne okvire bez okvira, ili okvire unutar okvira, ili rečeno riječima Linde Hutcheon, svoju je ekscentričnu poziciju artikulirao kao novi centar.³⁸ I ono što smo razumjeli kao stilski jezik forme artefakata u djelima ranijih epoha, neuhvatljivom se multiplikacijom na svim razinama društvenog života, pojavilo kao jezik reprodukcija, replika, transfera, kopija, simulakruma... i postavilo u relacioni odnos trajne distance spram ‘originala’ (izvornika), pa se umjesto djela u kontekstu, sam kontekst pokazuje kao djelo, uvijek iznova strukturiran po nekom od mogućih načela teorijskog izbora. Sažeto, norme vrednovanja zamijenjene su teorijama preferencija, zadana i zakonita svojstva vrijednosti smijenili su ostenzivni dijelovi

³⁸ Vidi: Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*. London & New York Routledge, 1989.

široke i rastuće strukture značenja, kodifikaciji su se postupci ograničili na klasifikacijske, a poželjni ili stvarni izbori vrijednosno su se neutralizirali podizanjem na sveobuhvatnu razinu mogućih.³⁹ No, govorimo li još uvijek o vrijednostima i vrednovanju umjetničke produkcije danas?

Doživljajno vrednovanje – od *Gesamtkunstwerka* do ideastezije

Na prvi pogled se čini kako izbjegavamo pojmove vrijednosti i vrednovanja, jer kako bilježi Nelson Goodman u „Jezicima umjetnosti“: „...procjenjivanje izvrsnosti umjetničkih djela ili dobrote ljudi nisu najbolji način njihova razumijevanja..., odnosno, umjetnička djela nisu trkači konji i proglašavanje pobjednika nije prvenstveni cilj“⁴⁰ No, mi živimo u svijetu visoke kompetitivnosti gdje sudbina umjetnika i njegova djela u prvom redu ovise o statusa koji će steći unutar svijeta umjetnosti i kulture, a definiranje toga statusa opet, počiva na ovom ili onom, ali uvijek nekom od principa izvrsnosti, najčešće o „značajju“ kao najizvrsnijem među svojstvima. Povijesni doprinos relativizma ni najmanje nije zaustavio proces permanentne procjene. Doduše, Goodman to ne isključuje, pa u nastavku istoga teksta kaže: „Sudovi o pojedinim značajkama nisu toliko sredstva u cilju konačnog vrednovanja, koliko su sudovi o estetskoj vrijednosti često sredstva otkrivanja takvih značajki.“ Otkrivanje „značajki“ tako je postalo drugo ime za vrednovanje. A da se ipak o vrednovanju radi, razotkriva se u drugim pitanjima što ih u istoj knjizi Goodman konfrontira, a to su simbolizacija i realitet. Oni stoje, rame uz rame, poput dviju entropički⁴¹ nespojivih relacija u odnosu na isti objekt vrednovanja, a to su predmeti koje

³⁹ Striktno se normiranu estetiku još uvijek nalazi u muzejsko galerijskim artikulacijama postava, najčešće u maniri arhitektonske tradicije funkcionalizma, zbog čega često dolazi do diskrepancije predstavljenog sadržaja i načina na koji se isti predstavlja.

⁴⁰ Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti*, Zagreb, 2002, 217

⁴¹ Pojam entropija (grč. *ἐντροπή* / čit. entropi, znač. obrt ka unutra) uveo je, njemački fizičar, osnivač termodinamike i kinetičke teorije plinova Rudolf Julius Emanuel Klauzijus 1865. godine. Entropija predstavlja termodinamičku veličinu kojom se izražava stupanj degradacije energije nekoga fizikalnog sustava. Što je entropija veća to je sposobnost sustava za rad manja, odnosno, radi se o mjeri za nered nekoga sustava (sustav npr. atoma, molekula, iona neke tvari težit će tomu da postigne ili da zadrži takav raspored pri kojemu je entropija maksimalna, odnosno, sposobnost za rad minimalna). Entropija je drugim riječima veličina stanja koja se može promatrati kao mjera za „vezanu“ energiju nekog zatvorenog materijalnog sustava, tj. za energiju koja se, nasuprot „slobodnoj“, više ne može pretvoriti u rad. Suprotni pojam je ektropija. Informatički, entropija označava mjeru za neodređenost informacije. U kontekstu rasprave o vrijednostima i vrednovanju koristi se istoznačno, ali u prenesenom smislu na stanje kulturnih kretanja u društvenoj zajednici.

(simbolički) vrednujemo kao da su im pripisane vrijednosti nedvojbeno realistične. Jer, s jedne strane: „...ništa samo po sebi ne predstavlja reprezentaciju; status reprezentacije relativan je u odnosu prema simboličkom sustavu,“⁴²; dok s druge znamo da je i sama realističnost relativna i „...određena sustavom reprezentiranja koji je standardan za danu kulturu ili osobu u dano vrijeme. Noviji, stariji ili strani sustavi tumače se kao neprirodni i nespretni (...) Ta je relativnost prikrivena našom sklonošću da izostavimo navođenje referentnog okvira tamo gdje se radi o našem vlastitom.“⁴³ Možemo li onda pretpostaviti da se na taj način, izmicanjem povijesnom, dijakronijskom okviru tumačenja vrijednosti pogodovalo situaciji krajnjeg relativizma i „konfliktu vrijednosti“ u cjelini. Intelektualni otpor prema vrednovanju svakako ima opravdane izvore u povijesnom drami odbacivanja svega što „ne vrijedi“ (od indikativne društvene isključenosti⁴⁴ do poziva na linč, smrt i stradanje umjetnika⁴⁵), a čemu je princip nagrađivanja samo naličje, ako govorimo o nedvosmislenim svojstvima neke vrijednosti. No, možemo li pobjeći od doživljaja umjetničkog djela, od potrebe za umjetnošću i od preferencija koje nas uvode u proces proizvodnje i(li) konzumacije umjetnosti? Sudeći po svemu ne možemo.

Već spomenuti članak Danka Nikolića „Ideastezija i umjetnost“ u cijelosti je posvećen temi razumijevanja i kreiranja umjetničkog djela i najuže je vezan za sustav stvaranja preferencija. Teorija ideastezije, koju je formulirao Nikolić, podrazumijeva povezivanje senzacije (ili osjetilnosti) s konceptualnim pripisivanjem značenja istovremeno. Teorija se razvila iz sinestezijske, za koju se smatralo da je zasnovana na doživljajima koji kod sinesteta stvaraju utisak da je na primjer oblik nekog grafema određene boje. No, tijekom istraživanja se zapažalo da kod sinesteta izostaje takav doživljaj kada su u pitanju znakovi koje ne prepoznaju. Temeljem takvih zapažanja uvidjelo se da je doživljaju određene boje za određeni grafem prethodio koncept kojeg ispitanici vežu uz taj grafem, a tek potom im se „palio“ osjećaj za boju.

⁴² Nelson Goodman, 2002, 190

⁴³ Nelson Goodman, 2002, 190, 34

⁴⁴ Za primjer možemo navesti praksu institucije pariškog Salona, koja od 1862. godine uvodi praksu vrijednosne diskvalifikacije određene grupe umjetnika čime ih društveno isključuje, na način da odbija na godišnjoj smotri izlagati njihove radove.

⁴⁵ Za primjer možemo navesti jednu od aktivnosti Njemačke nacističke propaganda s Josephom Goebbelsom na čelu, kada je organizirana izložba „Izopačene umjetnosti“ u „Kući njemačke umjetnosti“, i predstavljena brojnoj publici 19.07.1937. godine, s ciljem da se umjetnička djela Ernsta Ludwiga Kirchnera, Emila Noldea, Georgea Grosza, Edvarda Muncha, Ernsta Barlacha, Ludwiga Meidnera, Franza Marca, Vasilija Kandinskog, Marca Chagalla, Ottoa Dixea, Paula Kleea i mnogih drugih umjetnika toga vremena, predstave javnosti ne samo kao bezvrijedna i izopačena, već i kao društveno opasna.

Pokazalo se nadalje, kako različiti koncepti među sobom imaju vrlo čvrst odnos koji se predstavlja kao srodan, zajednički ili sličan kod različitih ispitanika. Um je dakle rezultat hijerarhija iz kojih se razvijaju brzi procesi neuralne adaptacije, a iz ovih opet konzistentne asocijacije. Ono što u kulturnoj povijesti ideje romantizma poznajemo kao teorijski koncept „Gesamtkunstwerka“⁴⁶ u velikoj je mjeri anticipiralo ideastezijsku prirodu doživljaja umjetnosti, insistiranjem na objedinjenju i uključivanju medijski i funkcionalno „izoliranog djela“ u široki koncept „totalnog doživljaja“. Semantičku se time, asocijativnu vezu među iskustvima različitih umjetničkih izričaja nastojalo približiti autentičnoj prirodi ideastezijskog iskustva umjetnosti. Radi se, drugim riječima rečeno, o spajanju smisla i iskustva, o povezivanju različitih silnica perceptivnog učinka, odnosno, o približavanju doživljaja umjetničkog djela doživljaju svih životnih iskustava u nerazgradivu cjelinu⁴⁷. Pri tom, svaka osoba svojim znanjima i iskustvima proširuje asocijativnu mrežu koncepata i među njima stvara sve slojevitiju hijerarhiju. Što više znanja, tim širi hijerarhijski spektar. Vrijednost umjetnosti u svemu tome, predstavlja se kao dugotrajni efekt sementičke strukture i kao ideastezijski balansirano čuvstvo istovremeno. Vrijednost utoliko, ostaje sasvim relaciona i relativna, premda postupak vrednovanja, hijerarhiziranje i zastupanje oduvijek definiraju prirodu svakog perceptivnog iskustva. Ekspandirajući konflikti vrednovanja, kao posljedica ireverzibilne, entropijske, ne interagirajuće⁴⁸ funkcije kulturnog stanja epohe u XXI stoljeću zazivaju reviziju svih do sada poznatih sustava vrednovanja. Umjesto traganja za odgonetkom što je vrijednost, postavljeni smo pred zagonetku procesa vrednovanja. „Gesamtkunstwerk“ je kao povijesna ideja izbacio vizualnu umjetnost iz uskih okvira prostornosti, kao što je teorija ideastezije otvorila novu temu o ravnopravnosti i povezanosti konceptualnog i čulnog refleksa. Stari nam se etimon (Ἀξιοθέατος / čit. aksioteatos) kao oznaka da je nešto vrijedno motrenja, čuvanja, ili teorije, čini preciznijom i širom odrednicom

⁴⁶ Prema: Krisztina Lajosi, Wagner and the (Re)mediation of Art: Gesamtkunstwerk and Nineteenth-Century Theories of Media, *Frame. Journal of Literary Studies* (2010.), 42-60; izraz Gesamtkunstwerk prvi je put korišten u eseju „Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst“ njemačkog filozofa Karla Friedricha Eusebius Trahndorffa (Berlin, 1827.), a potom u esejima njemačkog kompozitora Richarda Wagnera (sabrano u: *Richard Wagner's Prose Works*, Vol. 1., London, 1895.)

⁴⁷ Ideja je srodna Wagnerovom isticanju pozitivnih strana Eshilove drame, ili Nietzscheovoj sklonosti prema filozofiji predsokratovaca. Jer, kritika Euripida u Wagnerovim esejima, nalik je Nietzscheovoj kritici Sokratove sintagme po kojoj „čula ne vide“. U suštini kod obojice se radilo o kritici kulturne paradigme koja semantičku funkcija iskustva umjetničkog djela smatra nadređenom čulnoj.

⁴⁸ Interagirati - djelovati jedno na drugo, međusobno, uzajamno djelovati

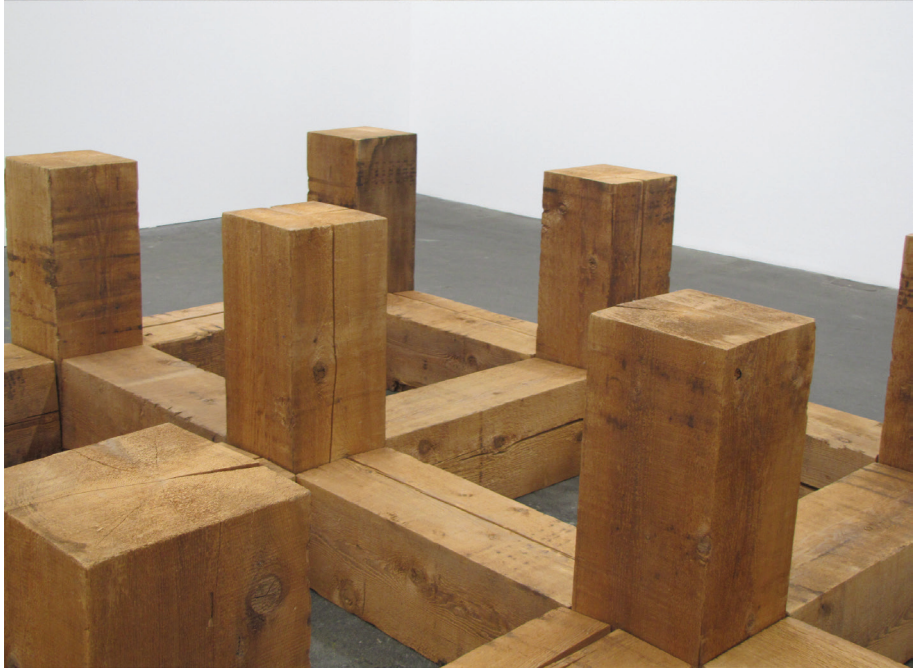
same preferencije, prije nego li nedvojbenom oznakom za jednu, jedinstvenu i nedvosmisleni vrijednost. Iz preferencija naime, generiraju nebrojene mogućnosti opisivanja i upisivanja vrijednosti. Njihovu mnogostruku opstojnost možemo usporediti s „načinima postojanja svijeta“. Tako na primjer široki konsenzus oko neke upisane vrijednosti, kao što je na primjer opća suglasnost oko vrijednosnog suda da je Michelangelova složena fresko slikarska kompozicija „Postanak svijeta“ na stropu Sistine remek djelo, pribrajamo onim „opisima svijeta“ koji su postigli visoki stupanj suglasnosti s opisanom stvarnošću. Ili, Goodmanovim riječima rečeno „...svijet postoji na onoliko načina na koliko ga možemo istinito opisati, vidjeti, oslikati...“⁴⁹

Literatura:

- Barnes, Jonathan (1984.). *Complete Works of Aristotle*, Volume 2, Princeton NJ, 1078, a36
Blaug, Mark (1976.) *The Economics of the Arts*, London: Martin Robertson
Danto, Arthur C. (2007.) *Nasilje nad ljepotom*, Zagreb: MSU
Dickie, George (1969). Defining Art. *The American Philosophical Quarterly* 6
Diderot, Denis (2010). *Salons: Salon de 1761, 1765. Essai sur la peinture*, Charleston
Fromentin, Eugène (1984). *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
Gombrich, Ernst H. (1982). Psihoanaliza i povijest umjetnosti *Plastički znak*, N. Mišević, M. Zinaić.(ur.), Rijeka, 165-190.
Goodman, Nelson (1960). The Way the World Is, *Review Of Metaphysics*, sv. 14, 48-56
Goodman, Nelson (1978). *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.
Goodman, Nelson (2002). *Jezici umjetnosti*, Zagreb: KruZak
Hutcheon, Linda (1989). *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge
Ingarden, Roman (1969). *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
Lah, Nataša (2015). How Style Became Famous and Irrelevant at the Same Time. *Ars & Humanitas* 9, 215-230.
Lajosi, Krisztina (2010.) Wagner and the (Re)mediation of Art: Gesamtkunstwerk and Nineteenth-Century Theories of Media, *Frame. Journal of Literary Studies*, 42-60
Leontief Alpers, Svetlana (1960). Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23, 190-215
Lessing, Gotthold Ephraim (1954). *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije*, Beograd: Kultura
Michaud, Yves (2004). *Umjetnost u plinovitom stanju. Esej o trijumfu estetike*, Zagreb: Naklada Ljevak.

⁴⁹ Nelson Goodman, The Way the World Is, *Review Of Metaphysics*, sv. 14 (1960), 48-56

- Nikolić, Danko(2016). Ideasthesia and art, u: *Digital Synesthesia. A Model for the Aesthetics of Digital Art*, (ur. Katharina Gsöllpointner), Berlin – Boston: De Gruyter, 41-52
- Perry, Ralph Barton (1967). *General theory of Value. Its Meaning and Basic Principles Construed in Terms of Interest*, Harvard: University Press
- Plotin (1984). *Eneade*. Beograd: Književne novine
- Riegl, Alois (1999). Jedna nova povijest umjetnosti, u: *Bečka škola povijesti umjetnosti* (ur. Snješka Knežević), Zagreb: Barbat
- Russell, Bertrand (1910). Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description, *Proceedings of the Aristotelian Society (New Series)* XI. (1910-11), 65-83
- Sandart, J. v., Baldinucci, F., & Houbraken, A. (2007). *Lives of Rembrandt*. London: Pallas Athene
- Schaff, Philip ur.(Retrived: 12. 7. 2014.). *The Complete Works of Saint Augustine* [1649], Kindle Edition, Cic. Tusc. Quaest. i. 27 - <http://www.goodreads.com/book/show/13295252-the-complete-works-of-saint-augustine>
- St. Thomas Aquinas (1981). *The Summa Theologica*, Christian Classics,
- Turković, Hrvoje (2002). *Razumijevanje perspektive*, Zagreb
- Turković, Hrvoje (2004). Radovan Ivančević (1931-2004) - Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću, *Hrvatski Filmski Ljetopis* 39, 65-83
- Vasari, Giorgio (2008). *The Lives of the Artists*, New York
- Vergilije, Publije Maron (Retrieved:14.02.2014). *Eneida*, eLektire.skole.hr, Knjiga druga, Pjevanje drugo, stih 220, str. 31 - http://ss-amkaramaneo-vis.skole.hr/upload/ss-amkaramaneo-vis/images/static3/950/File/vergilije_eneida.pdf
- Winckelmann, Johann Joachim (2006.) *History of the Art of Antiquity*, Los Angeles: Getty Research Institute
- Wolff, Janet (1993). *The Social Production of Art*, New York: NYU Press



Katarina Rukavina

Interpretativne implikacije sintagme *„svijet umjetnosti“*¹

Suvremeni umjetnik je semionaut, on izmišlja putanje između znakova.
(Nicolas Bourriaud)

Uvod

Sintagmu „svijet umjetnosti“ uveo je 60ih godina prošlog stoljeća Arthur Danto pokušavajući objasniti kako umjetničko djelo nije samo predmet ili osjetilna pojava, već prije svega povijesno determinirana kategorija. Naglašavajući da se značenje umjetničkog djela temelji na vezi umjetnosti sa povijesnim svijetom u kojem nastaje, odnosno da

ono što neki predmet čini umjetničkim djelom dolazi izvan nje-
ga samoga²,

Danto supostavlja novi pristup u poimanju umjetnosti, o čemu sam kaže:

Kao filozofa zanimalo me je što je to što u određenom povijesnom trenutku čini nešto umjetničkim djelom, koje nije moglo dobiti taj status u nekom ranijem razdoblju. Dakle, u najopćenitijem filozofskom smislu, postavilo se pitanje o doprinosu povijesne situacije statusu umjetničkog djela.³

¹ Naslovljeni rad je proširena verzija teksta izlaganog na simpoziju „Povijesni svijet“ u sklopu konferencije „24. Dani Frane Petrića“ na Cresu. Objavljen je u časopisu „Filozofska istraživanja“, br. 38, God. 35, Sv. 2, Zagreb, 2015., str. 301-306.

² Arthur Danto: *Povijest i pojam umjetnosti*, u „*Europski glasnik*“, br. 7, 2002., str. 415.

³ Ibid., str. 407.

Taj pristup kao nova kritička i teorijska interpretacija umjetnosti predstavljen je sintagmom „svijet umjetnosti“.

Interpretativne implikacije sintagme „svijet umjetnosti“: Danto i Dickie

Krenuvši od Wölfflinove teze kako nije sve u svako doba moguće, Danto smatra da je umjetničko djelo nužno uvjetovano načinom na koji se shvaća umjetnička aktivnost u doba njegova nastanka, pa ga treba i tumačiti u odnosu prema tim teorijskim i povijesnim odrednicama:

Da bi se nešto uopće vidjelo kao umjetnost (...) traži se atmosfera umjetničke teorije, znanje o povijesti umjetnosti.⁴

Dantoove teorijske pretpostavke temelje se na potrebi definiranja nove umjetničke prakse ili onoga što se događalo u neoavangardi 1960ih godina, koja je razbila okvire dotadašnjeg poimanja umjetnosti kao i granice između visoke, elitne umjetnosti i popularne kulture. Pojavom neodade, hepeninga, fluxusa i pop arta nastaju stvarni ili simulirani objekti (ready-madei), situacije (instalacije, ambijenti) ili događaji (hepeninzi, akcije, performansi) koji nisu imali prepoznatljive umjetničke karakteristike i značenja te ih se često nije moglo identificirati kao umjetnost. Status umjetničkog djela, za razliku od tradicionalnog pristupa vezanog isključivo za specifična zamjedbena svojstva umjetnosti, ovdje se izvodi na temelju konceptualnih i interpretativnih određenosti, odnosno diskurzivnog okružja djela. „*Svijet umjetnosti*“ tako predstavlja povijesnu i teorijsku situaciju u kojoj umjetnička djela nastaju i u odnosu na koju se konstituiraju i vide kao umjetnost, tj. „atmosfera znanja“ koju stvaraju umjetnici, kustosi, kritičari, kolekcionari, povjesničari umjetnosti i sl. Sto godina prije njezina izlaganja, Warholova ambalaža ne bi imala identitet umjetničkog djela, dok ga 1964. ima. Radi se, dakle, o novom pristupu pojmu umjetnosti za čije je razumijevanje ključan način na koji se umjetničko djelovanje u određenom povijesnom kontekstu shvaća i prihvća.

Od Dantoovog pojma „svijet umjetnosti“ i njegovog značenja za konstituciju umjetničkih djela polazi Dantoov suvremenik – George Dickie – razvijajući ga u tzv. institucijsku teoriju umjetnosti. Njegova teorija Dantoov pojam „svijeta umjetnosti“ kao značenjske, konceptualne i teorijske atmosfere umjetničkog djela dovodi do institucionalno formaliziranog konteksta. „Svijet umjetnosti“ se od interpretacije *ozračja* umjetničkog djela i života ovdje

⁴Arthur Danto: *Preobražaj svakidašnjeg*, Kruzak, Zagreb, 1997., str. 191.

transformira u formalni poredak, protokole i procedure institucija uključenih u proizvodnju, prezentaciju i konzumaciju umjetničkih djela. Prema Dickieu neki predmet postaje umjetničko djelo samo unutar institucije umjetničkog svijeta koja mu, temeljem demokratskih procedura ugovora i dogovora što ih postižu članovi institucije i društva, dodjeljuje takav status. Bitak umjetničkog djela tako predstavlja neku vrstu društvene privilegije dobivene od umjetnika i delegiranih činovnika institucija koji kroz različite protokole i vrste suradnji s ostalim estetskim, ekonomskim ili političkim institucijama, neki prihvaćeni kandidat/objekt izabiru i imenuju umjetničkim djelom.⁵

Kako primjećuje Miško Šuvaković, ovakva Dickieva interpretacija „svijeta umjetnosti“ uspostavlja karakterističnu razliku između ‘umjetničkog’ svojstva i ‘umjetničkog’ statusa, čime implicira napuštanje mita o autonomiji umjetnosti:

Umjetnost je status, a ne svojstvo. Pojam status označava ulogu ili identitet u kulturi i društvu (...). Jedna od brojnih uloga je ona koja se može imenovati imenom ‘umjetničko djelo’ ili ‘umjetnost’. Odnosno, jedan objekt, situacija ili događaj može zadobiti status umjetnosti. (...) Ono što je bitno jest da netko ‘to’ prihvati za umjetničko djelo i prizna mu status umjetničkog djela. Prihvaćanje nekog objekta, situacije ili događaja za umjetničko djelo jest čin priznavanja statusa umjetničkog djela tom objektu, situaciji ili događaju. Priznavanje statusa ‘umjetničkog djela’ je institucionalni, kulturalni i društveni čin.⁶

Umjetnost u plinovitom stanju

Dickeva tzv. institucijska teorija umjetnosti nastala je kao i Dantoova teorija „svijeta umjetnosti“ u periodu kasnog modernizma kada dolazi do razvoja ekonomske moći institucija u sveprožimajuću industriju kulture koja postaje temeljna snaga artikulacije svijeta umjetnosti.⁷ Iako se taj isti svijet praktičkim i teorijskim radom umjetnika konstantno osporava, od tada se istodobno umjetnička subverzivnost i provokacija elitnih institucija visoko profesionalizirane umjetnosti i tržišta postupno neutralizira bilo komercijalnim uspjehom

⁵ Usp. Miško Šuvaković: *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006., str. 448.

⁶ Ibid., str. 449.

⁷ Usp. Miško Šuvaković: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Prometej, Beograd-Novi Sad, 1999., str. 195.

umjetnika i prihvaćanjem od strane kritike, bilo sviješću da je u ionako dominantnoj medijskoj javnosti subverzija uglavnom unaprijed pod nadzorom. Na takvo stanje ukazuje francuski teoretičar umjetnosti Yves Michaud detektirajući ga kao trijumf estetike u knjizi „*Umjetnost u plinovitom stanju*“. Michaud pod ‘plinovitim stanjem umjetnosti’ ne misli na dematerijalizaciju umjetničkog djela u metafizičkom smislu, već o inflaciji djela sve do njihova iscrpljenja:

djela nestaju ne zbog njihova isparavanja ili hlapljenja, nego naprotiv, zbog viška i čak preobilja, hiperprodukcije: umnožavajući se, standardizirajući se, postajući dostupna potrošnji u gotovo nimalo različitim oblicima u mnogobrojnim svetištima umjetnosti, koja su i sama postala sredstvima masovne komunikacije (muzeji su mass media). Postoji takvo mnoštvo i izobilje djela, takva nagomilanost bogatstava, da su ona izgubila svoju snagu: rijetkost se daje u velikim količinama, a fetiš se gomila na policama kulturnoga supermarketa. U isto, ili gotovo isto vrijeme, u području povezanosti sa iskustvima i kultom umjetnosti, svjedoci smo racionalizacije, standardizacije i transformacije estetičkog iskustva u dostupan i kalibriran kulturni proizvod. To se odnosi na slobodno vrijeme, turizam i napredak kulturne demokratizacije, te kulturno posredovanje. A to se bjelodano otkriva i iskazuje u razvoju i zatim inflaciji broja muzeja i njihovoj preobrazbi u komercijalne hramove umjetnosti – malls umjetnosti. Tu se konzumira, u svim značenjima riječi „konzumirati“, industrijska produkcija djela i iskustava, koja također vodi do iščeznuća djela.⁸

Citat upozorava na opći „preobražaj kulture kao relativno autonomnog područja nadgradnje života u bazičnu industriju postavljanja suvremenosti“.⁹ Trijumf estetike, kako ga vidi Michaud, obilježava potrošačko društvo kasnog kapitalizma gdje dolazi do preobražaja svijeta umjetnosti u raznovrsne kulturne prakse i njihove javne i masovne medijske manifestacije. Ukazuje se na dominaciju *atmosfera umjetnosti* ili *svijeta umjetnosti nad umjetničkim djelom*, što postaje bitno obilježje epohe globalizma. Kako tvrdi njemački teoretičar umjetnosti Boris Groys, ovdje nije problem tržište kao takvo „*jer umjetnost treba dobro umjetničko tržište*“, već je problem u ideološkoj modi koja „na umjetnost gleda isključivo kao na pitanje ukusa i cijene koju smo spremni platiti da ga zadovoljimo“¹⁰. U današnjoj povijesnoj situaciji, dakle, umjetnosti prijeti

⁸ Yves Michaud: *Umjetnost u plinovitom stanju. Esej o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004., str. 10.

⁹ Miško Šuvaković: *Diskurzivna analiza*, str. 479.

¹⁰ Boris Groys: *Strategije suvremene umjetnosti*, Biblioteka Refleksije, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006., str. 40.

„utapanje u samorazumljivost i sveprisutnost svijeta“¹¹ pri čemu se s pravom postavlja pitanje njezinog statusa, značaja i sposobnosti otpora.

Danto je nastojao odrediti specifični status umjetnosti unutar povijesnog svijeta u kojem nastaje referirajući se na najstariju teoriju umjetnosti, Platovu teoriju oponašanja. Identitet umjetničkog djela ili specifičnost umjetničkog statusa, u čiju je uzvišenost Danto uvjeren, nečim je zaslužena, a institucijska teorija umjetnosti ne objašnjava čime. Stoga je Dantova Dickieva teorija potpuno neprihvatljiva. Ontološki status umjetničkog djela prema Dantu se temelji na specifičnom odnosu umjetnosti prema stvarnosti. Otuda se izvodi opći pojam umjetnosti kao reprezentacije, koja je istovremeno u stvarnosti i o stvarnosti. Drugim riječima, da bi nešto bilo umjetničko djelo moralo bi biti jedinstveno, različito prema svemu drugom što nije umjetnost, tj. biti odvojeno od svega u svijetu u koji je postavljeno, čime se implicira dvojnost i istovremenost stvarnog svijeta i svijeta umjetnosti. Tumačeći dvoznačnost pojma reprezentacije kao činjenja prisutnim (re-prezentiranja), no ujedno i zastupanja, stajanja umjesto nečeg drugog što je samo odsutno, Danto naglašava da umjetničko djelo odvaja od stvarnosti upravo relacija označavanja, to da je o stvarnosti. Mada se po svojoj vanjskoj pojavnosti može i ne razlikovati od stvari, umjetničko djelo se prepoznaje kao takvo na temelju njegova značenja, čime se kompetencijom teorije omogućuje svojevršno ozračje svijesti i senzibiliteta, odnosno povijesni kontekst koji sugerira magloviti status autonomije umjetnosti.¹²

Odnos umjetnosti i svijeta uvijek je napet budući da je umjetnost nešto što se postavlja u svijet i što se pojavljuje kao drugo naspram svijeta čime se uopće i prepoznaje kao umjetnost. Time sintagma „svijet umjetnosti“ već sama po sebi implicira problem autonomije umjetnosti u smislu Adornove estetike negativiteta, kako u relaciji prema pitanju (samo)identiteta, tako i prema stavu razlike u dijalektičkom polju neidentičnog. Ako drugost i drugačijost umjetnosti u odnosu na svijet u kojem nastaje shvatimo kao uvjet njezine prepoznatljivosti, Dickieva teorija doista se čini problematičnom. Ukoliko, naime, umjetnost danas jest ono što se tim pojmom proglasi (status umjetničkog djela), a ne nešto što „zaslužuje“ taj pojam na temelju intrinzične umjetničke vrijednosti (svojstvo umjetnosti), utoliko se zapravo ne razlikuje od kulture, tj. kulturne industrije društva spektakla.¹³ S druge strane, Dantova konceptuali-

¹¹ Miško Šuvaković: *Diskurzivna analiza*, str. 405.

¹² Ibid., str. 447.

¹³ Aleš Erjavec: *Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe*, u „Figure u pokretu“, Atoča, Beograd, 2009., str. 20.

zacija drugotnosti umjetnosti uspijeva obraniti njezin ontološki status svrstavši umjetnost u domenu značenja, ali zaključna razmatranja o biti umjetnosti ostaju neodređena. Danto previđa da je i sama umjetnost temeljno društvena praksa, a time politička i ideološka, što znači da je jedan od mogućih instrumenata u konstruiranju društvenog, što pogotovo dolazi do izražaja u potrošačkom društvu kasnog kapitalizma. Unutar sasvim drugačijeg okvira argumentacije, teoretičar i povjesničar umjetnosti Norman Bryson u knjizi „*Vision and Painting. The Logic of the Gaze*“¹⁴ ocrta kompleksni model interakcije političke, ekonomske i označiteljske prakse gdje se i samo viđenje shvaća kao čin interpretacije, prije nego li percepcije. Bryson pod utjecajem Lacana tumači sliku kao znak koji je u konstantnom dodiru s označiteljskim silama izvan umjetnosti. Kritizirajući percepcijski pristup umjetnosti u kojem se promatrač drži nepromjenjivim i nepovijesnim kao i sama struktura viđenja, Bryson tvrdi da promatrač umjetničkog djela nije „nešto dano“ već da je konstruiran slikom po sebi: promatrač kojeg implicira srednjovjekovna sakralna umjetnost posve je različit od onog kojeg implicira Raphael, a ovaj opet različit od onog kojem se obraća Vermeer. Interpretacija se mijenja kako se svijet mijenja, viđenje je, dakle, povijesno i društveno, a odnos percepcije i prepoznavanja u susretu s likovnim djelima (i ne samo s njima) ostaje jedno od središnjih pitanja na području vizualne kulture suvremenosti.¹⁵

„Relacijska estetika“

Navedene interpretacije „*svijeta umjetnosti*“ ocrtavaju njezinu složenu poziciju kao umjetničke, kulturne i društvene prakse u epohi globalizma te na izvjestan način impliciraju problem vrijednosti i vrednovanja suvremene umjetnosti. Naime, postavlja se pitanje slijedi li nužno da takva pozicija podupire neku vrstu prilagodljivog relativizma koji napušta „standarde istine“, mogućnost valjanog znanja ili istinske vrijednosti? U svezi s tim Aleš Erjavec u eseju „*Estetika i estetsko danas: Posle Adorna*“ problem postavlja na sljedeći način:

Identitet umjetnosti određuje se uz pomoć graničnih slučajeva koji se potom uključuju u umjetnost. Ono što je upitno jesu upravo ti granični slučajevi: djela koja su kandidati za estetski i/ili umjetnički doživljaj, a koja još uvijek nisu dostigla takav status u trenutnom svijetu umjetnosti. Dok se umjetnost u prošlosti

¹⁴ Norman Bryson: „*Vision and Painting. The Logic of the Gaze*“, Yale University Press, New Haven, 1983.

¹⁵ Nadežda Čačinović: *Doba slika u teoriji mediologije*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 48.

često susretala s odrednicama ne-umjetnost ili loša umjetnost, u suvremenoj umjetnosti takva proizvodnja navodno pada u oblast „umjetnosti“. Što više: jednom kada se djelo prihvati u parametar „umjetnost“, a ta ograničena oblast je institucija zvana umjetnost, ono može izgubiti umjetničku ili estetsku vrijednost, ali gotovo nikad ne gubi status umjetničkog djela.¹⁶

No to je samo jedna strana medalje, kako navodi Erjavec. Na drugoj strani se upravo ti granični slučajevi mogu promatrati kao *jedini* autentični slučajevi umjetnosti:¹⁷

Bitan faktor u razvoju umjetnosti jeste upravo neslaganje u pogledu toga da li nešto jeste ili nije umjetnost. Kao takvo, ovo neslaganje otkriva sukob između umjetnosti kao djela institucije i umjetnosti kao događaja.¹⁸

Erjavec se poziva na poznatu Lyotardovu tezu kako umjetničko djelo ne može postati moderno, ako prije toga nije bilo postmoderno: postmoderno kada je još uvijek izvan parametra institucije umjetnosti, a moderno kada uđe u nju i izgubi svoju prirodu „događaja“. Otuda suvremeni problem u pogledu umjetnosti više nije istina, već značenje ili drugačije rečeno, suvremena umjetnost teži prije svega stvoriti značenje, a ne otkriti istinu, tvrdi Erjavec citirajući pri tom Groysa:

Ispada da se na ovo pitanje [vrijednosti proizvoda] ne može odgovoriti pozivanjem na stvarnost, i da istina proizvoda ne može biti osnova njegove vrijednosti. Pitanje vrijednosti proizvoda tako ostaje pitanje o njegovom odnosu prema tradiciji i drugim kulturalnim artefaktima. [...] Ni inovativna umjetnost ni inovativna teorija ne mogu se opisati ni argumentirati u njihovoj značenjskoj vezi sa stvarnošću ili, što je isto, u njihovoj istini. Pitanje nije stoga da li su istiniti, već jesu li kulturalno vrijedni.¹⁹

Ovakav pristup promišljanju i vrednovanju suvremene umjetnosti predlaže i Nicolas Bourriaud u svom poznatom djelu „Relacijska estetika“²⁰ gdje

¹⁶ Aleš Erjavec: „Estetika i estetsko danas: posle Adorna“, u *Ljubav na posljednji pogled. Avangarda, estetika i kraj umjetnosti*, Orion art, Beograd, str. 122.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Nicolas Bourriaud: *Relacijska estetika. Postprodukcija. Kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*, Biblioteka Refleksije, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2013.

nastoji odgovoriti na pitanje: „koji su stvarni izazovi suvremene umjetnosti i kakav je njezin odnos spram društva, povijesti i kulture?“²¹. Kako bi se razumjele nove umjetničke prakse i autori koji su stupili na kulturnu scenu devedesetih godina prošlog stoljeća, a u čijim poetikama pronalazi izvjesne zajedničke točke kao dio novih kretanja u umjetnosti, Bourriaud sugerira da je neophodno poći od iste situacije od koje su i umjetnici pošli, tj. od novog političkog, kulturnog i društvenog konteksta informacijske epohe, ekspanzije interneta i globaliziranog društva. Iz takve promjene „mentalnog prostora“ proistječe novi način mišljenja što potpuno mijenja odlike, statuse i funkcije suvremene umjetnosti, dijeleći je od prethodnog perioda postmodernizma.²² Za razliku od sličnih umjetničkih tendencija iz prethodnih razdoblja, usmjerenih proširivanju granica umjetnosti te istraživanju odnosa unutar svijeta umjetnosti, novija umjetnost istražuje odnose izvan umjetnosti, unutar kulture eklekticizma:²³

Kada Rikrit Tiravanija nudi iskustvo formalne strukture u kojoj kuha, on ne stvara performans, nego se služi formom performansa. On nema namjeru preispitivati granice umjetnosti: on koristi oblike koji su u šezdesetima služili za preispitivanje tih granica kako bi proizveo sasvim različite učinke. Tiravanija uostalom rado citira Ludwiga Wittgensteina: „Don't look for the meaning, look for the use“.²⁴

Pozivajući se na Deborda i polazeći od Marxa, Bourriaud vidi relacijsku umjetnost kao pukotinu ili međuprostor u društvu statista koje je uslijedilo nakon društva spektakla, tj. kao oblik otpora ili mogućnost funkcioniranja na drugi način:

Suvremena komunikacija usmjerava ljudske kontakte prema mjestima kontrole gdje se društvene veze razvrstavaju u različite proizvode. Umjetničko djelovanje na manje ambiciozan način nastoji otvoriti nove putove i otkloniti prepreke na nekim prolazima te uspostaviti odnos između razdvojenih razina stvarnosti.²⁵

²¹ Ibid., str. 11.

²² Usp. Jelena Arnautović: „Nikola Burio“, u *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umjetnosti*, Grupa autora, Vujičić kolekcija, Beograd, 2009., str. 741

²³ Ibid., str. 744.

²⁴ Nicolas Bourriaud: navedeno djelo, str. 146.

²⁵ Ibid., str. 12.

Umjetnost je tako generator ponašanja i mogućih novih uporaba kulturnih kodova, prodajnih proizvoda, gotovih formi, već sagrađenih zgrada, svih oblika svakodnevnice, svih djela svjetske baštine, koji izaziva takvu „pasivnu“ kulturu suprotstavljajući joj proizvode i njihove konzumente.²⁶ Prema Bourriaudovoj definiciji, umjetnost je:

Generički pojam koji označava ukupnost objekata predstavljenih u okviru pripovijesti nazvane povijest umjetnosti. Pripovijetka je to što utemeljuje kritičku genealogiju i problematizira značaj tih objekata u tri podskupa: slikarstvo, skulptura, arhitektura. Riječ umjetnost danas se pojavljuje kao semantički ostatak tih pripovijesti, a njezina bi najtočnija definicija bila sljedeća: umjetnost je djelatnost proizvodnje odnosa prema svijetu pomoću znakova, formi, gesti i predmeta²⁷.

Umjetnički objekt relacijske umjetnosti više nije određen materijalno ili konceptualno, već relacijski. Smisao djela tako nastaje iz znakova koje šalje umjetnik i iz kooperativnosti ostalih posjetitelja tijekom trajanja izložbe pri čemu se značenje razvija kolektivno, a ne u prostoru pojedinačne potrošnje.²⁸ Upisivanjem umjetničkog djela u mrežu znakova i značenja, umjesto da ga se smatra autonomnom i izdvojenom formom, riječ je o mogućem stvaranju novih *kartografija znanja*, o invenciji originalnih putova kroz kulturu.

Dok su u relacijskoj umjetnosti zajedništvo i interakcija u središtu (pitajmo zašto je umjetnicima važno stvarati modele društvenosti),²⁹ postprodukcija je metoda u konstrukciji „djela“ takve umjetnosti koja promišlja oblike znanja nastale pojavom kompjutera i interneta,³⁰ a podrazumijeva kulturalne procedure remiksiranja, reprogramiranja, sempliranja i remakea već postojećih umjetničkih i kulturnih pojava, kao skupa oruđa (toolbox). Nekadašnji stvaratelj postaje „autor projekta“ te doprinosi konačnom brisanju granica između produkcije i potrošnje, stvaranja i kopiranja: konačno ukidanje kategorija originalnog, autonomnog i zatvorenog djela.³¹ Dijeljenje kao kolektivni ideal predstavlja stav da svi oblici kulture i umjetnosti podjednako pripadaju svima - prisvajanje bez posjedovanja. Nove tehnologije, kompjuter i internet

²⁶ Ibid., str. 147.

²⁷ Nicolas Bourriaud: navedeno djelo, str. 137.

²⁸ Usp. Jelena Arnautović: navedeno djelo, str. 744.

²⁹ Nicolas Bourriaud: navedeno djelo, str. 142.

³⁰ Ibid.

³¹ Usp. Jelena Arnautović: navedeno djelo, str. 747.

otvaraju mogućnosti globalnog umrežavanja, spajanja udaljenog i nepoznatog, novu vrstu interakcije i komunikacije, pa i terminologije. Za ono što se uobičajeno naziva realnošću, tvrdi se da je „montaža“; realnost u kojoj živimo nije jedina moguća. Njezine alternativne verzije moguće je stvarati iz istog „materijala“ pomoću umjetnosti, u domeni „mikropolitike“ i „mikroutopije“ svakodnevice. Bourriaud tako tvrdi da umjetnik postaje neka vrsta seminonauta koji izmišlja putanje znakova kroz kulturu. Umjetnikova djelatnost sastoji se od invencija „staza“ kroz kulturu i znakove kulture: slično DJu, koji prisvaja fragmente postojećih glazbenih djela ili semplove, prerađuje ih ili reciklira te nanovo rekombinira.³² Na ovaj način, tvrdi Bourriaud, današnja umjetnost nastavlja borbu, no ne kao „preteča neke neminovne historijske evolucije“ koja najavljuje ili priprema buduće svjetove. Umjesto toga, umjetnost danas znači „naučiti kako bolje živjeti u svijetu“, kako se nositi s različitim činjenicama današnjice, kako oblikovati moguće svjetove te utoliko pokazuje da modernizam nije mrtav, već samo njegova idealistička i teleološka verzija. Otuda nove umjetničke tendencije iz devedesetih godina naziva modernom poslije postmoderne, postpostmodernom ili altermodernom.

Ono što međutim ostaje problematičnim jest činjenica da suvremena umjetnost ipak u velikoj mjeri ovisi o institucijama pa i o hegemonijskom sistemu kapitalističkog društva podliježući njegovim pravilima i determinacijama (izložbe funkcioniraju poput neke vrste *business project-a*), što pokazuje i djelovanje samog Bourriauda, koji kao institucionalno verificirani kustos i teoretičar umjetnosti diktira i definira umjetničke prakse proglašavajući ih novim i drugačijim.³³

Zaključak

Interpretativne implikacije sintagme „svijet umjetnosti“ na izvjestan način potvrđuju tezu da je pojam umjetnosti odrediv tek unutar raznovrsnih diskursa i različitih perspektiva što korespondira s promijenjenim teorijskim statusom filozofije, prije svega njene društvene (kulturne) uvjetovanosti. U tzv. postmetafizičkoj epistemologiji promjena se očituje u obratu u pojmu istine gdje pojam nužnosti biva zamijenjen pojmom kontingencije (R. Rorty). Istina se prestaje shvaćati u tradicionalno platonističko-metafizičkom smislu, kao jedna i vječna, kao nešto što postoji po sebi, neovisno o prostoru i vremenu

³² Ibid., str. 748.

³³ Ibid., str. 757.

nastanka kao i o spoznavajućem subjektu, nešto što tek treba spoznati, otkriti ili adekvatno odraziti. Istina u postmetafizičkoj filozofiji postaje čovjekovo djelo, nešto eminentno ljudsko, dakle subjektivno, rezultat konsenzusa i dogovora kompetentnih sudionika u razgovoru. Umjesto spoznaje izražene formulom subjekt – objekt, ovdje je u spoznaji presudna intersubjektivnost, izražena formulom subjekt – subjekt. Slijedimo li Bourriauda, suvremena umjetnost prati istu formulu: s obzirom na odnose koje oblikuje unutar nekog konteksta, ona predstavlja jedan oblik upotrebe svijeta, „*beskonačno pregovaranje različitih stajališta*“, izmišljanje svakodnevnice i preuređivanje iskustvenog vremena, otkrivanje novih spojeva i mogućih relacija te otuda „način svjetotvorstva“. Suvremena umjetnost stvara paradoksalne situacije koje istovremeno pokazuju da funkcionira kao mimezis jer odslikava predstave, simbole i metafore masovne kulture koja je dominantna kultura i realnost aktualnog svijeta, te da se prema toj kulturi ne odnosi sa distancom, već kao njezin dio koji je dekonstruirati, reprogramirati i nanovo producirati. Slijedeći Althussera, Bourriaud ne spori o tome da je umjetnost dio ideologije, ali ona istovremeno dozvoljava da se ideologija vidi.³⁴

Zaključno, ne bismo rekli da suvremena umjetnost odustaje od istine odnosno od svoje značenjske veze sa realnošću. Upravo suprotno, ona se temelji na „odgovornosti za sliku svijeta“³⁵, no u tom odnosu ovisi o nesigurnoj dilemi koju nam, prema riječima Sonje Briski-Uzelac,³⁶ uvijek ostavlja puka sadašnjost: je li realnost umjetnosti relativna ili je sama relativnost postala nova realnost umjetnosti?

Literatura:

- Arnautović, Jelena (2009). *Nikola Burio, u Figure u pokretu. Suvremena zapadna estetika, filozofija i teorija umjetnosti*, Grupa autora (ur.), Beograd: Atoča.
- Bourriaud, Nicolas (2013). *Relacijska estetika. Postprodukcija. Kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*. Zagreb: MSU, Biblioteka Refleksije.
- Briski Uzelac, Sonja (2008). *Vizualni tekst – studije iz teorije umjetnosti*, Zagreb: Centar za vizualne studije.

³⁴ Aleš Erjavec: „Razumevanje, saosećanje i zadovoljstvo prepoznavanja: Predstavljачka i konceptualna umetnost“, u *Ljubav na poslednji pogled*, str. 82.

³⁵ Iva R. Janković: „Odgovornost za sliku svijeta – razgovor s Kristinom Leko“, u časopisu *Život umjetnosti* br. 74/75 (2005), str. 24-43.

³⁶ Sonja Briski-Uzelac: „Što, kako i za koga izlagati – o kulturalnoj rekonfiguraciji“, u *Vizualni tekst – studije iz teorije umjetnosti*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008., str. 161.

- Bryson, Norman (1983). *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale Univeristy Press.
- Čačinović, Nadežda (2001). *Doba slika u teoriji mediologije*. Zagreb: Jesenski i Turk
- Danto, Arthur (2002). *Povijest i pojam umjetnosti*; *Europski glasnik* br. 7/ 2002.
- Danto, Arthur (1997). *Preobražaj svakidašnjeg*. Zagreb: Kruzak.
- Erjavec, Aleš (2013). *Ljubav na poslednji pogled. Avangarda, estetika i kraj umetnosti*. Beograd: Orion art.
- Groys, Boris (2006). *Strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: MSU, Biblioteka Refleksije.
- Janković, Iva Radmila (2005). *Odgovornost za sliku svijeta – razgovor s Kristinom Leko*; *Život umjetnosti* br. 74/75 /2005.
- Michaud, Yves (2004). *Umjetnost u plinovitom stanju. Esej o trijumfu estetike*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Šuvaković, Miško (2006). *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Šuvaković, Miško (1999). *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd-Novı Sad: Srpska akademija znanosti i umetnosti, Prometej.

Miško Šuvaković

Transformacije koncepta vrednosti u modernoj i savremenoj umetnosti

Nevolje sa vrednošću/vrednovanjem

Govor o vrednosti umetnosti, uže, umetničkog dela ili, nešto šire, umetničko-estetskog efekta (atrakcije, doživljaja i/ili afekta) izaziva kod mene osećaj nesigurnosti i, zatim, nelagode. Nisam sasvim siguran da li umetnosti, već, po generičkim linijama izvođenja biva povezana na prećutan način sa aktom estetskog, odnosno, umetničkog vrednovanja ili to dolazi posle ili... pre, odnosno, baš tada kada reagujem na čulni udar, blaže, utisak koji dolazi tokom suočenja sa čulnom pojavnošću umetničkog dela. Govorim, zato, o tri spoljašnja modela vrednovanja - pogledati tablicu na sledećoj stranici.

Nisam siguran da li je utvrđivanje/potvrđivanje umetnosti kao vrednosti povezano sa samim estetskim sudom, kada bez praktičnog interesa procenjujem na osnovu samog čulnog doživljaja šta je vredno, a šta ne; ili, sam upleten u složene kulturalne i društvene *intrige* u kojima se povezuju estetski sudovi i ekonomske procene sa mojim umetničkim obrazovanjem, životnim vaspitanjem, pojedinačnim iskustvom i, svakako, funkcijama umetničkog dela u datom društvu, svakodnevnoj kulturi ili svetu umetnosti.

Pitanja o vrednosti su, za mene - sasvim na razini privatnog osećanja - vezana za reflektovanje "dresure" kojom sam prošao tokom detinjstva i odrastanja te školovanja i, još važnije, tokom uključivanja u neizvesne svetove umetničke proizvodnje, razmene i, svakako, čulne i intelektualne potrošnje te, zatim, teoretisanja o umetnosti i njenom *nestabilnom karakteru* datom interpretacijom. Pravim razliku, zato, između estetskog i umetničkog vrednovanja u odnosu na složenost kulturalnih i društvenih vrednosti. Kao da se radi o uramljivanju uramljenog.

Nestabilnost vrednosti umetnosti, možda je, uzrokovana njenom fragmentiranošću, dalje, singularnošću u odnosu na velike diskurse prirodnih nauka, humanistike, filozofije, estetičkih teorija, te političkih i etičkih horizonata očekivanja.

model 1 pre	model 2 sada	model 3 posle
biti pripremljen da vrednuješ na određen način ... doneti sud unapred o estetskom događaju... ”Modernizam nije samo vodič u pravljenju umetnosti. On je skup uverenja o praksi umetnosti, kritici i istoriji, ali i o slikama, vrednostima i tehnikama prikazivanja. Kao ideologija, on služi pojedinačnim klasnim interesima, a kao nužni aspekt te funkcije pogrešno prikazuje aktuelne snage i relacije produkcije i društvene egzistencije. Kao dominantna ideologija produkcije umetnosti u kasnom kapitalizmu, a posebno u poslednjem stupnju imperijalizma, on je konstitutivni deo ideologije vladajuće klase.”*	vrednovati u trenutku čulnog događaja ... suđenje u trenutku estetskog događaja ... ”da je umetnost striktno stvar iskustva, a ne principa”**	retrospektivno izvesti čin vrednovanja na osnovu stečenog iskustva, analiziranog doživljaja i posedovanog znanja ... suđenje posle estetskog događaja... ”zadatak je da se pokaže da praksa, istorija i kritika umetnosti moraju da budu otvorene razgovoru, da moraju da imaju diskurzivni, pre nego liturgijski aspekt u relaciji sa drugim aspektima, i da moraju da poštuju od uma nezavisni svet, da imaju istoriju a ne da egzistiraju kao anegdota ili kao funkcija istoricizma”***
biti uhvaćen u zamku klišea	verovati u direktni sud	raditi sa procesuiranim sintetičkim i analitičkim znanjem o memorisanim podacima
kulturalna determinacija estetskog vrednovanja	aktuelni oblik života kao horizont estetskog vrednovanja	kulturalna memorija ili kulturalne episteme o vrednosnim aktima

* Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982, 5.

** Clement Greenberg, “Abstract, Representational and so forth” (1954), iz: Francis Francina, Charles Harrison (eds.), *Modernism * Criticism * Realism / Alternative Context for Art*, Harper and Row, London, 1984, xv.

*** Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden, “Art History, Art Criticism and Explanatian”, iz: Francis Francina (ed), *Pollock and After — The Critical Debate*, Harper and Row, London, 1985, 191.

Na primer, Čarls Herison¹ (Charles Harrison) je o umetnosti govorio kao o specifičnom i kontigentnom "društvenom sektoru" - jednom identitetu u klasnom društvu. Herisonova teza se može dovesti do estetičkog modela političkog naturalizacijom estetskog doživljaja. Politička naturalizacija se može zasnovati na dva koraka: (1) epohalnoj identifikaciji, i (2) individualizaciji epohalne identifikacije. Epohalna identifikacija, na primer, po Valteru Benjaminu (Walter Benjamin) može da glasi:

U okviru velikih istorijskih perioda menja se, sa celokupnim načinom života ljudskih kolektiva, i način njihovog čulnog opažanja. Način na koji se ljudsko čulno opažanje organizuje - medijum u kome se ostvaruje - nije uslovljen samo prirodom već i istorijom.²

To znači da se celokupni način života ljudskog kolektiva sa bitnom i aktuelnom tehnologijom posredovanja (mediji) - integriše u uslov estetskog suda o umetničkom delu. Reč je o vidljivosti na određeni način sa određenim praktičnim ili nepraktičnim svrhama.

Individualizacija epohalne identifikacije, na primer, po Žaku Ranisijeru (Jacques Rancière) može da se opiše odnosom individualnog i kolektivnog saučesništva:

Čineći tako, oni određuju načine na koje subjekti zauzimaju ovaj zajednički svet, u smislu koegzistencije ili isključenja, a i sposobnosti ovih subjekata da opaze to, razumeju to i transformišu to. Predložio sam naziv «distribucija čulnog» za ovaj skup odnosa između načina bivanja, viđenja, mišljenja i činjenja koje određuje u celini zajednički svet i način na koji ovi ili oni subjekti uzimaju udela u njemu.³

Individualna identifikacija je, zato, artikulacija suodnosa između potencijalnosti, mogućnosti i sposobnosti koja čini jezgro svake distribucije čulnog/osećajnog u odnosu na umetničko delo, umetničku praksu ili okružujuće promenljive i procesuirane svetove umetnosti.

¹ Charles Harrison, "Modernism in two voices", iz *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford UK, 1991, 6.

² Walter Benjamin, "Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", iz *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, 120.

³ Jacques Rancière, "Time, Narration, Politics", iz *Modern Times*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2017, 12.

Drugim rečima, Herisonov "društveni sektor" specifikuje Benjamonovu epohalnu tehnologiju (mediji) i Ransijerovu čulnu distribuciju, te time otvara scenu za vrednovanje umetnosti u referentnom poretku (društveno i kulturalno motivisanom kontekstu).

Estetsko/estetičko gledište i stav

Pokušavam da zamislim i time pretpostavim hipotetički odnos između "estetskog/estetičkog gledišta"⁴, "estetskog/estetičkog stava"⁵, "estetskog doživljaja i estetičkog suda o estetskom doživljaju"⁶ tj. umetničkom delu, i "ekonomske procene umetnosti"⁷, ali i odnos prema "etičkim uverenjima" koja su na složen, povremeno i protivurečan, način povezana sa mojim gledištima o životu ili uređenju ljudskih života, odnosno, o praktičnom delanju i, u opštem smislu, politici. Pri tome, *interpelacija* umetničke, kulturalne ili društvene funkcije ili "očekivanja od funkcije" ne može se isključiti iz *događaja vrednovanja* koji time postaje *praksa vrednovanja* unutar društvenosti. Vraćajući se na Ransijera može se reći da

Umetnost jedino postoji unutar specifičnog režima identifikacije, koji dozvoljava objektima ili izvođenjima koja su ostvarena različitim tehnikama za veoma različite destinacije, da se opažaju kako da pripadaju jedinstvenom obliku iskustva. To nije puko pitanje o recepciji umetničkih dela, to je pitanje o proizvodnji iskustva unutar koga su dela produkovana.⁸

Svakako, ovako usmerena diskusija se zasniva na polazištu da umetnost ne postoji po sebi i za sebe. Već da je "delatna pojavnost" (*agency*) unutar složenih kontradikcija modaliteta života u istorijskim ili aktuelnim svetovima umetnosti.

⁴ Monroe C. Beardsley, "The Aesthetic Point of View", iz Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts - Contemporary Readings in Aesthetics* (treće, izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987, 10-28.

⁵ George Dickie, "The Myth of the Aesthetic Attitude", iz Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts - Contemporary Readings in Aesthetics* (treće, izdanje), 100-116.

⁶ Roman Ingarden, "Estetski doživljaj", iz *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Nolit, Beograd, 1975, 11-16.

⁷ Ann Z. Li, "The Political Economy of Art and Culture: Virtual Capital in the Postmodern Period", iz Julie F. Codell (ed.), *The Political Economy of Art. Making the Nation of Culture*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2010, 40-49.

⁸ Jacques Rancière, "Modernity Revisited", iz *Modern Times*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2017, 58.

Zato, na neki način moj pokušaj istraživanja i, zatim, ekspliciranja govora o "vrednosti/vrednostima umetnosti" je kolažni spoj estetskog, umetničkog, ekonomskog i etičko-političkog u odnosu na neizvesne vremenske intervale koje nazivamo segmentima istorije moderne i/ili savremene umetnosti. Zanima me da pronađem odgovor na pitanje o "autoritetu"⁹ tj. o statusu subjekta, institucije ili, u apstraktnom smislu, kriterijuma te kanona postavljanja i izvođenja opšte delatnosti vrednovanja umetničkog dela ili cilja ka kome delo treba da teži da bi bilo prosuđeno kao pravo, istinito, vredno, značajno, naše itd. Umetničko delo, u smislu metafizičkih spekulacija o "vrednosti dela" biva predloženo izvan teorijskog odnosa ili biva predloženo kao "vrednost neteorijskog odnosa"¹⁰, čime se autoritet kanona skriva i pokazuje neupitnom prirodom, a ne voljnom ili teorijskom odlukom, odnosno, verifikovanim estetskim (čulnim/osećajnim) ili telesnim užitkom.

Drugim rečima, rizikujući da upadnem u žargon istorijskog materijalizma, parafraziraću i modifikovaću Čarlsa Herisona¹¹ - praksa umetnosti nije načinjena samo od stvaranja, tehničkog umeća, odbijanja tehničkog umeća, prikazivanja, izražavanja, teorijskih atmosfera, kulturalno-umetničkih kompetencija i kritičkih učinaka, već i od loše savesti, prljavih ruku i gubitaka u "stvarnom svetu".

Kanon se, zato, da videti kao ponuđena izvesnost unutar društvenih, kulturalnih i umetničkih kontigencija. Kanon¹², tada, označava ono što određena obrazovna, kulturalna ili umetnička institucija smatra najvrednijim i najvažnijim tekstovima ili delima u književnosti, istoriji umetnosti ili muzici, odnosno, kulturi. Kanonom se, uspostavljanjem transistorijskih i transgeografskih estetskih vrednosti, bira iz različitih kulturalnih praksi *ono* što je neupitno izuzetno, vredno, važno i reprezentativno. Kanon, po Dominiku LaKapri (Dominick Lacapra), nastaje vođenjem, tj. usmeravanjem i edukovanjem, opšte i masovne kulture u ime obrazovanih elita.¹³ Teoretičar književnosti Harold Blum¹⁴ (Harold Bloom) je moderni kanon video kao izraz straha od uticaja avangardne

⁹ Charles Harrison, "Critical resources", iz *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford UK, 1991, 19.

¹⁰ Martin Heidegger, "Pogovor", u "Izvor umjetničkog djela", iz *O biti umjetnosti. Izvor umjetničkog djela i Čemu pjesnici?*, IKP Mladost, Zagreb, 1959, 79.

¹¹ Charles Harrison, "Means of survival", iz *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford UK, 1991, 128.

¹² Miško Šuvaković, "Kanon, tradicija i drugo", iz *Diskurzivna analiza*, Orion_Art, Beograd, 2010, 132-136.

¹³ Dominick Lacapra, "Canons, Texts and Contexts", iz *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca, 1994, str. 19.

¹⁴ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford, 1973; i *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*, Harcourt Brace, New York, 1994.

igre sa referencijalnošću, dereferencijalnošću i izvođenjima razlika. A, istoričarka umetnosti Griselda Polok (Griselda Pollock) kanon interpretira uvodeći kritički orijentisane kriterijume rodne politike razlika:

Kanon ne definišem kao zbirku vrednih objekata/tekstova ili listu poštovanih majstora, već kao diskurzivnu formaciju koja konstituiše objekte/tekstove tako što ih izabira kao produkte umetničkog majstorstva i, zbog toga, kao priloge kojima se potvrđuje i identifikuje izuzetnost belog muškarca kao nosioca stvaralaštva i kulture. Spoznati umetnost posredstvom kanonskog diskursa, znači razumeti muškost kao moć i značenje, i zatim je identifikovati sa istinom i lepotom.¹⁵

Kanon se pojavljuje u mnogim oblicima kao platforma i protokol izvođenja horizonta očekivanja, stvaranja, recepcije, razumevanja i klasifikovanja umetničkih dela, umetnosti i umetnika. Kanon se pojavljuje u specifičnim društvima i omogućava da se lokalna pojavnost svakog umetničkog dela razume i doživi kao transistorijska i transgeografska. Kanon jednu specifičnost (estetsku, rodnu, rasnu, klasnu, etničku, političku) dovodi do opštosti koja je izraz odgovarajućih moći i dominacija u mikro- ili makro-društvenim odnosima. Kanon je u biti hegemoni dispozitiv unutar umetnosti i kulture situiran u odnosu na samopotvrđujuće društvene moći. Jedna od funkcija kanona - kao postignutog konsenzusa¹⁶ izvan vremena i prostora, odnosno, kao javnog ili privatnog, izrečenog ili prećutnog, kriterijuma vrednovanja jeste da pruži legitimnost suđenju koje treba da izgleda kao objektivno prosuđivanje umetničkog dela, umetničke prakse, umetničke i estetske recepcije.

I, zato, svaka kritika kanona, čak i ako je traganje za drugim i drugačijim kanonom, odnosno, prevrednovanje svih vrednosti¹⁷, što je u modernizmu bio čest slučaj, dovodi u pitanje *ideologiju* objektivnosti. Kritika kanona nas suočava sa nedoslovnošću i neprirodnošću vrednosti uvodeći u igru teorijsku osnovu kanona, individualne preferencije, ali i sasvim singularno izvedene efekte ili odzive na prijatnost¹⁸ (*plaisir*) ili ekstatičko uživanje (*jouissance*).

¹⁵ Griselda Pollock, "What is the Canon – Structurally?", u "About Canons and Cultural Wars", iz *Differencing The Canon – Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, 1999, 9.

¹⁶ Charles Harrison, "Introduction: The Judgment of Art", iz Clement Greenberg, *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, Oxford, 1999, xvii.

¹⁷ Miladin Životić, "Nietzscheov zahtev za prevrednovanjem vrednosti", iz *Aksiologija*, Naprijed, Zagreb, 1986,

¹⁸ Roland Barthes, "Opposition pleasure/jouissance", u "Vocabulary", iz "Polysexuality", *Semiotext(e)* #10, New York, 1995, 205-206.

Pokazuje se kako jedna sasvim pojedinačna procena vrednosti nekog dela ili niza umetničkih učinaka može postati "opšti horizont očekivanja" u jednom vremenu ili jednoj kulturi sa ambicijom da se tumači kao horizont očekivanja za svako vreme i svaku kulturu.

Jedini pojam u govoru o vrednosti/vrednostima koji mi se ukazuje kao izvestan jeste *odnos*. Odnos kao *aparatus* svake estetike i teorije umetnosti koja uzima u obzir *da postoji nešto između* različitih umetničkih dela ili učinaka. Umetničke vrednosti, zato, možda, imaju nešto zajedničko sa složenom vrstom prepoznatih i imenovanih *odnosa* koji se uspostavljaju između *sveta umetnosti* koji okružuje stvaranje umetničkog dela, samo delo, umetnike, te prakse razmene, recepcije i potrošnje umetničkih dela. Reč je o okružujućim dinamičnim kulturama u kojima se *to sve* međusobno suodnošava, ali reč je i o neiscrpnim složenostima društva sa čijim se antagonizmima i kontradikcijama suočava svako vrednovanje kao izraz ljudskog delanja u stvarnom životu. Pri tome, mora se voditi računa da se estetske reference menjaju¹⁹ - mikroskopički povezano sa konceptom konkretnog dela (slike, skulpture, fotografije, performansa ili digitalnog protoka na internetu) i makroskopički sa promenom koncepta umetnosti koji se transformiše u vremenu (istorijski preobražaji) i prostoru (geografsko-kulturalna situiranja/desituiranja ili premeštanja). Razlikovanje estetskih/estetičkih referenci se kreće od ne-estetskog do estetskog od neumetničkog do umetničkog i, svakako, obratno, u zavisnosti od složenih mikro i makroulova u kojima se suočavaju individualno fragmentirani odnosi nagona ili nesvesnog umetnika/gledaoca, sa društvenim horizontom koji se strukturira i, zatim iznova, restrukturira unutar uslova proizvodnje i upliva klasnih borbi na društvenu bazu i nadgradnju, pa i na same kanone unutar imanencija sveta umetnosti.²⁰

Transformacije vrednosti u praksama umetničkih škola, grupa ili tendencija

Teza koju ću istorizovati i teoretizovati u sledećim koracima je da se pojam vrednosti i to: vrednosti umetničke prakse, proizvodjenja tipa iskustva, stvaranja ili postojanja umetničkog dela i *njegove* recepcije, odnosno, interpretacije umetničkog dela i umetnosti menjao u vremenu tokom modernih i

¹⁹ Charles Harrison, "The orders of discourse", iz *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991, 149.

²⁰ "Umetnost, družba/tekst", Razprave Problemi št. 3-5 (147-149), Ljubljana, 1975, str. 1-10.

savremenih restrukturacija svetova umetnosti²¹ u odnosu na promene kulturalnih i društvenih odnosa baze i nadgradnje.

Pokazaću da se pojam vrednosti izvodio na bitno različite načine sa različitim funkcijama i kriterijumima na umetničkim školama, u kontekstima umetničkih grupa i umetničkih, te kulturalnih tendencija u dugom vremenu od moderne do savremenosti. Reč je o kulturalnim pozicioniranjima od francuske moderne devetnaestog i ranog dvadesetog veka, preko američkog modernizma druge polovine dvadesetog veka do savremenih globalnih diseminacija. Ponuđena pregledno-problemska tablica ukazuje na tri vektora: (1) format kao usmerenje unutar opšteg konteksta, (2) aspekt kao ono što *nešto* poseduje na specifičan način da bi bilo identifikovano kao to ili to, i (3) tendenciju kao izvršenje formata u specifičnom svetu umetnosti i njegovim institucijama, odnosno, formalnim i neformalnim odnosima.

format	aspekti	tendencije
klasični stil	jedinstvo forme i sadržaja	neoklasična umetnost XVIII veka <i>Apolon belvederski (Apollo Belvedere)</i> , klasična antika, otkriveno u 15 veku.
prosvetiteljstvo	kritika moći suđenja	kantovski pojam nepragmatičnog suđenja čulnog opažaja Žak Luj David (Jacques-Louis David): <i>Antoan Lavoazie i njegova supruga</i> , 1788.

²¹ Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison (eds), *Modernism in Dispute - Art since the Forties*, Yale University Press New Haven, London, 1993; Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge MA, 2000; Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painter and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago University Press, Chicago, 1980; T.J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 1999; Rosalind Krauss, Hal Foster, Yves-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London, 2005; Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois (eds), *Formless - A User's Guide*, Zoone Books, New York, 1997; David Joselit, *After Art*, Princeton University Press, Princeton, 2013; Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds), *Antinomies of Art and Culture - Modernity, Postmodernity, contemporaneity*, Duke University Press, Durham, 2008; Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003; Aleš Erjavec, *Aesthetic Revolutions*, Duke University Press, Durham, 2015.

lepo i sublimno	lepo i sublimno ljudsko i nadljudsko kultura i priroda kritika moći razuma	umetnost romantizma Kaspar David Fridrih (Caspar David Friedrich): <i>Kaluđer na moru</i> , 1808-1810.
lepo i politička sloboda	društvo kao nova priroda kapitalizam kao moderna priroda	revolucionarna umetnost romantizma Ežen Delakroa (Eugène Delacroix): <i>Sloboda predvodi narod</i> , 1830.
lepo i umetničko	od estetski lepog ka umetnički posebnom i, zatim, umetnost kao reprezentacija političkog	realizam Gistav Kurbe (Gustave Courbet): <i>Slikarev atelje</i> ili <i>Realna alegorija kojom je sumirano sedam godina mog umetničkog života</i> , 1855.
od umetničkog ka slikarskom	autonomija umetnosti/ slikarstva kao vrednost	impresionizam Eduard Mane (Édouard Manet): <i>Mone u njegovom ateljeu na brodu</i> , 1874.
odbacivanje zanata	vrednost individualnog izraza	neimpresionizam, postimpresionizam, fovizam Pol Gogen (Paul Gauguin): <i>Žuti Hrist</i> , 1889.
ružno i ekspresivno	izraz kao dokument ljudske antagonističke situacije	ekspresionizam Ernest Ludvig Kirhner (Ernst Ludwig Kirchner): <i>Autoportret kao vojnika</i> , 1915.
blasfemično	ne-vrednost umetnost naspram kanonskih pretpostavki građanskog morala	nadrealizam Men Rej (Man Ray): <i>Monument D.A.F. de Sadu</i> 1933.
lepo erotsko abjektivno	estetsko umetnička vrednost postaje erotska vrednost	nadrealizam Meret Openhajm (Méret Oppenheim): <i>Objekt</i> , 1936.

lepo i totalitarno	rekonstrukcija forme i sadržaja kao simboličnog ili narativnog nosioca političke vrednosti	umetnost totalitarnih režima: umetnost fašizma, umetnost boljševizma, umetnost nacizma Renato Berteli (Renato Bertelli): <i>Musolini</i> , 1933. Aleksandar Gerasimov: <i>Zakletva</i> , 1930e. Arno Breker (Arno Breker): <i>Spremnost</i> , 1939.
lepo, ružno, kič	odnos vrednosti u antagonističkim odnosima popularne i visoke kulture	povratak redu, nova objektivnost Fransis Pikabia (Francis Picabia): <i>Printemps</i> , 1942-1943.
ružno i besformno	granice umetničkog predmeta	enformel Ivo Gatin (Ivo Gattin): <i>Rasporena površina</i> , 1961.
egzistencijalno	izvan podele na lepo i ružno svedočanstvo ljudskog čina	apstraktni ekspresionizam akciono slikarstvo Džekson Polok (Jackson Pollock): <i>Broj 1A</i> , 1948.
egzistencijalno ružno	kriza subjekta	egzistencijalistička figuracija Frensis Bejkn (Francis Bacon): <i>Studija za tri glave</i> , 1962.
lepo, funkcionalno, tehno	rekonstrukcija lepog u tehnokulturi tehničko ili medijsko lepo	neokonstruktivizam tehnologija i umetnost novе tendencije Ivan Picelj: <i>Oeuvre Programmée No. 1</i> , 1966. Hulio Le Park (Julio Le Parc): <i>Kontinualni svetlosni cilindri</i> , 1962.

antiestetsko antiumetničko	liminalne vrednosti	<p>dada neodada fluksus</p> <p>Raul Hausman (Raoul Hausmann): <i>ABCD (autoportret)</i>, 1923-24.</p> <p>Robert Raušenberg (Robert Rauschenberg): <i>Monogram</i>, 1955-59.</p> <p>Joko Ono (Yoko Ono): <i>Komad sa sečenjem</i>, 1965.</p>
antiumetničko estetska neutralnost	čulna anestezija redukcija estetskog primat konceptualnog	<p>dada redimejd neodada asamblaž. ambijent</p> <p>Marsel Dišan (Marcel Duchamp): <i>Fontana</i>, 1917.</p> <p>Džasper Džons (Jasper Johns): <i>Slikana bronza</i>, 1960.</p>
antislika i apsurd	apsurd/monotonost kao vrednost umetnosti	<p>umetnost posle enformela</p> <p>Pjero Manconi (Piero Manzoni): <i>Ahromija</i>, 1961.</p> <p>Julije Knifer: <i>Meandar u kutu</i>, 1961.</p>
subverzija vrednosti	ponišćavanje estetske, etičke i društvene norme	<p>umetnost posle enformela novi realizam</p> <p>Pjero Manconi: <i>Merda d'artista</i>, 1961.</p> <p>Iv Klajn (Yves Klein): <i>Transfer zone imaterijalnog pikturalnog senzibiliteta Dinu Bucatiju</i>, 1962.</p>
spektakl kao umetnička ili kulturalna atrakcija i afekt	akumulacija društvenog, simboličkog i ekonomskog kapitala	<p>novi realizam bečki akcionizam</p> <p>Iv Klajn: <i>The Monotone Symphony</i>, 1980.</p> <p>Vali Eksport (Valie Export): <i>Genitalna panika</i>, 1969.</p>

doslovnost	oduzimanje transponovane tj. nedoslovne vrednosti ili poništavanje čulnog/ estetskog	minimalna i postminimalna umetnost So LeVit (Sol LeWitt): <i>Modularna kocka iz devet delova</i> , 1977.
izvan estetsko	konceptualno znanje naspram doživljaja	konceptualna umetnost postkonceptualna umetnost Džozef Košut (Joseph Kosuth): <i>Naslovljeno (Umetnost kao ideja kao ideja)</i> , 1969. Viktor Burgin (Victor Burgin): <i>Kancelarija noću</i> , 1985.
sve prolazi	aksiološki antiesencijalizam taktička arbitrarnost	postmodernizam: transavangarda nekonceptualna umetnost Frančesko Klemente (Francesco Clemente): <i>Semen</i> , 1983-1984. Dženi Holcer (Jenny Holzer): <i>Truizmi</i> , 1979.
logika potrošnje ukus masovnog potrošača kliše potrošnje	od vertikalne do horizontalne aksiologije	postmodernizam: umetnost u doba kulture Džef Kuns (Jeff Koons): <i>Majkl Džekson i mehuri</i> , 1988.
identitetska vrednost	taktička aksiologija	postmodernizam kao umetnost politike : feministička umetnost, lgbt umetnost, queer umetnost, postkolonijalna umetnost The Guerrilla Girls: <i>Do women have to be naked to get into the Met. Museum?</i> , 1989.
umetnost kao kritička praksa	kritičko kao vrednost umetničkog rada	politička umetnost 1990ih i 2000ih godina Alfredo Žar (Alfredo Jaar): <i>Bez naziva (Newsweek)</i> , 1994.

subverzivna umetnost	subverzija kao vrednost	sotsart retroavangarda pank umetnost postsocijalizma umetnost tranzicije NK (Novi kolektivizam - NSK): <i>Dan mladosti</i> , 1987.
naučna vrednost kao umetnička vrednost	nova vrednost univerzalnog znanja	umetnost i nauka umetnost i tehnologija novomedijska umetnost istraživačka umetnost Nataša Teofilović: <i>o.n.a.</i> , 2006. Polona Tratnik: <i>Kosa in vitro</i> , 2010-11.
korporacijska vrednost	vrednost vidljivosti ekonomske moći	korporacijska umetnost umetnost globalnog neoliberalizma Aniš Kapur (Anish Kapoor): <i>ArcelorMittal Orbit</i> , 2012.
kritika političke ekonomije umetnosti	kritika viška vrednosti kritika aproprijacije vrednosti	savremena biopolitički orijentisana umetnost Zoran Todorović: <i>Warmth</i> , 2009.
aktivistički učinak kao vrednost	aksiologija učinka na svakodnevicu	aktivistička umetnost artvizam Critical Art Ensemble: <i>Kult badnjevečeri</i> , 1999-2000.
vrednost kao predmet umetničkog rada	umetnost kao kritika političke ekonomije	savremena umetnost u vremenu krize Ai Veivei (Ai WeiWei): <i>Seme suncokreta</i> , 2010. Kudzanai Čiruai (Kudzanai Chiurai): <i>Šoping za demokratiju</i> , 2009.

Gornja tablica ukazuje na "permanentnu tranziciju" modaliteta koncepta vrednosti tj. metodologije vrednovanja. Moja teza je, zato, jednostavna: pitanja o vrednosti i vrednovanju su sinhronijski i dijahronijski određena.

Na primer, umetnička dela neoklasicizma, romantizma i realizma podležu kantovskoj zamisli prosuđivanja dela na poseban tj. estetski način kao lepog dela (jedinstvo forme i sadržaja), da bi se zatim od Edmunda Burkea²² (Edmund Burke) i Imanuela Kanta²³ (Immanuel Kant) ka romantizmu pojam lepog redefinisao razlikovanjem samog lepo i sublimnog. Time čin vrednovanja nije više bio određen jedinstvenim ili centriranim sudom, već je vodio razlikovanju - to razlikovanje će uvesti ubrzo kao kategorije sublimno (strašno, uzvišeno) i ružno (grozno) u romantizmu, zatim, istinito, političko i progresivno u realizmu.

Dok je bio zadat pojam "lepo" postojala je nekakva, prećutna, izjednačenost između pojma lepo ili estetski vredno sa umetnički vrednim, odnosno, govoriti o umetnosti značilo je govoriti o lepom, na primer, lepim predmetima. Razlikovanjem lepog i sublimnog, kasnije, lepog, sublimnog i ružnog - estetski sud više nije bio imanentna odrednica identiteta dela kao umetničkog dela. Umetničko delo je bilo potencijalnost koja je mogla da se prosuđuje na različite načine u zavisnosti od karaktera predstave: lepo pravilna forma, sublimno sugerisano odnosom forme i sadržaja prema uzoru nedokučive "velike prirode", ružno sugerisano deformisanjem forme u odnosu na sadržaj itd.

U realizmu²⁴ se, na primer, istinito određivalo dvostruko (1) u odnosu na istinitost kao vernost prikaza referentu (slika verno prikazuje ljudsko telo, pejzaž ili figure u enterijeru ili eksterijeru), i (2) u odnosu na istinitost kao ostvarljivost političkog stava, ideala ili projekta. To znači da prosuđivanje dela više nije bilo stvar samog dela ili čulnog odziva subjekta na samo delo, već je prosuđivanje postalo izvesna interpretativna delatnost kojom se povezuje delo sa diskursima istine i, time, raslojavanjima diskursa istine u čulno-empirijskom smislu (videti u slici predstavu realnosti u čulnom smislu) i čulno-političkom smislu (videti u slici predstavu političkog potencijala). Time će pitanja o političkoj istinitosti slike ili, uopšteno govoreći umetnosti, biti bitna pitanja umetnosti socijalnih-usmerenja (socijalni realizam) i, svakako, totalitarnih režima (umetnosti političkih totalitarizama). Istinitost, na primer, socijalističkog

²² Edmund Burke, "from *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*", iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory 1648-1815 - An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford UK, 2000, 516-526.

²³ Immanuel Kant, "Razmišljanja o čustvu lepega in vzvišenega", *Mars* letnik III številka 4 - letnik IV številka 1, Ljubljana, 1991-1992, 24-25.

²⁴ Braco Rotar, "Igre realnosti", *Gledišta* br. 11-12, Beograd, 1985, 54.

realizma je u ostvarenoj potencijalnoj ili optimalnoj projekciji izvođenja i uspostavljanja besklasnog socijalističkog društva i *novog čoveka*²⁵ saglasno programu revolucionarne partije kao avangarde radničke klase.

Od impresionizma preko neoimpresionizma i postimpresionizma do fovizma i ekspresionizma slika slikarstva zadobija novi status *slike* unutar slikarstva kao umetnosti. Time se pažnja pomera sa estetskog suđenja (lepog, sublimnog, ružnog ili istinitog) na umetničko, odnosno, slikarsko ili pikturalno po sebi i za sebe. Postavljanjem kriterijuma za definisanje i realizaciju autonomije umetnosti, uže: kriterijuma za autonomiju slikarstva, postavlja se novi tip vrednosti, a to je umetničko ili slikarsko kao vrednost. Više se ne pitamo da li je slika "lepa", "uzvišena" ili "ružna", odnosno, "istinita", već prosuđujemo da li slika pokazuje svoja imanentna svojstva slikarstva kao umetnosti. Istina slikarstva je istina o njenoj postignutoj autonomiji i kompetentnosti slikara da pokaže imanenciju slikarstva naspram beskrajnog mnoštva estetskih vrednosti izvan slike i, time, slikarstva. Klement Grinberg (Clement Greenberg) je u tekstu "Modernističko slikarstvo" postavio kanonski koncept autonomije umetnosti ili autonomije slikarstva u odnosu na slikarske evolucije od impresionizma preko kubizma do apstraktnog ekspresionizma i postslikarske apstrakcije :

Sušтина modernizma leži, kako to ja vidim, u upotrebi karakterističnih metoda jedne discipline da se kritikuje sama ta disciplina - ne da bi se subvertirala, već da bi se učvrstila u oblasti svoje kompetencije.²⁶

Učvršćivanje "disciplinarne kompetencije", na primer, "slikarske kompetencije" bitno se fokusira na "umetničko" ili "slikarsko" kao vrednost naspram estetskih ili političkih vrednosti koje mogu biti date kao kriterijumi za prosuđivanje umetnosti.

U kanonskom modernizmu je estetska vrednost zamenjena umetničkom vrednošću - estetski sud biva zamenjeno umetničkim sudom. Finu razliku između estetskog i umetničkog je napravio Džordž Diki (George Dickie). Diki je u raspravama o "institucionalnoj teoriji"²⁷ načinio nekoliko bitnih problemski zahvata. Postavio je tezu o razdvajanju estetskog i umetničkog u odnosu na bilo koju pojavu sveta. Drugim rečima, svaki predmet na ovom svetu potpada

²⁵ Lav Trocki, "Umjetnost revolucije i socijalistička umetnost", iz *Književnost i revolucija*, Otkar Keršovani, Rijeka, 1971, 165-185.

²⁶ Clement Greenberg, "Modernist Painting", iz Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 - An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford UK, 2002, 774.

²⁷ Dickie, George: "What is Art?: An Institutional Analysis", iz W.E. Kennick (ed), *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1979, 82-94.

pod estetsko: može se čulima percipirati, ima čulna svojstva, pokaznost i vrednost. S druge strane, svi predmeti ovog sveta nisu umetnička dela - nemaju status umetničkog dela. Da bi nešto bilo priznato za umetničko delo, to priznanje mora doneti grupa kompetentnih stručnjaka, oni moraju da donese odluku o statusu predmeta kao umetnosti ili ne-umetnosti. Diki, zato, naglašava da izjava izrečena sa pozicije institucionalne teorije glasi: "umetničko delo je predmet za koji neko izgovara *Nazivam ovaj predmet umetničkim delom*"²⁸.

Nasuprot, "fetišizaciji umetničkog" u modernizmu, dolazi do preispitivanja i prevladavanja granica modernosti tj. "imanencije umetničkog kao vrednosti" u brojnim avangardnim, neoavangardnim i savremenim umetničkim pojavama. To znači da se istražuju različiti oblici proizvodnje iskustva nesvesnog (nadrealizam), iskustva ne- ili anti-umetničkog (dada, neodada), znanja o konceptima naspram čulnog iskustva umetnosti (konceptualna umetnost), iskustva urbanog, potrošačkog i kulturalnog u smislu organizacije svakodnevnog života (pop art, neokonceptualna umetnost, umetnost u doba kulture), iskustva razlike (feministička, rasna ili *queer* umetnost), iskustva i znanja o političkom (politička, biopolitička umetnost) itd. Istraživanja granica modernosti je pomerilo pažnju sa kritičke autorefleksije disciplinarne imanencije umetničkog medija i rada na istraživanje postmedijskih praksi zasnovanih na hibridizaciji umetničkih praksi (novi mediji, postmediji, instalacije, performans umetnost), ali i ka preuzimanju aktuelnih *formata* stvarnog društva i kulture kao postmedija ili hibridizovanih *dispozitiva* umetničkog rada:

Ono što želim da iznesem sa tim terminom je, prvo, potpuno heterogeni skup koga čine diskurs, institucije, arhitektonski oblici, regulacione odluke, zakoni, administrativne mere, naučni iskazi, filozofske, moralne i filantropske propozicije - ukratko sve ono što je rečeno i nerečeno. Ovo su elementi dispozitiva. Dispozitiv je sistem odnosa koji može biti uspostavljen između ovih elemenata. Drugo, ono što pokušavam da identifikujem u ovom dispozitivu je upravo veza koja može postojati između ovih heterogenih elemenata. Tako, pojedinačni dispozitiv može figurisati jednom kao program institucije, a drugi put može funkcionisati kao sredstvo prosuđivanja ili maskiranja prakse koja sama ostaje tiha, ili kao sekundarna reinterpretracija ove prakse, otvorena za novo polje racionalnosti. Ukratko, između ovih elemenata, bilo diskurzivnih ili nediskurzivnih, postoji nekakva međuigra pomeranja pozicija i modifikovanja funkcija koje mogu veoma mnogo varirati. Treće, ja razumem pod terminom *dispozitiv* vrstu, reći ćemo, formacije koja ima glavnu funkciju u datom

²⁸ Dickie, George: "What is Art?: An Institutional Analysis", 93.

istorijskom trenutku da odgovori na jednu *hitnu potrebu*. Dispozitiv ima dominantnu stratešku funkciju.²⁹

Ako je to postala "nova priroda umetnosti" na kraju 20. i početkom 21. veka, tada više pitanje vrednosti nije povezano za estetsko ili umetničko suđenje umetničkog dela ili umetničke prakse, već za mnogostrukie funkcionalne relacije umetnosti i onoga izvan umetnosti. Nije bez razloga Nikola Burio (Nicolas Bourriaud) uveo pojam "relacione estetike"³⁰ za mnogostrukost i umnoženost odnosa unutar umetničke prakse, i - zatim - prešao na pojam "eksforme"³¹ gde umetničko delo biva zamenjeno društvenim odnosom, ljudskom situacijom, političkim konfliktom, aproprijacijskom tehnikom/tehnologijom, participatornom delatnošću, odnosno, istorijskim i geografskim antagonizmom. Ali, tada vrednost nije *efekat evaluacije*, već taktičkog zauzimanja pozicije u polju svakodnevice, kulturalnih ratova, političkih procesa itd.

Moja zaključna teza je da **pojam vrednosti i pojam vrednovanja** pripada polju složenih i diferenciranih društvenih taktika koje su u odnosu na spoljašnje/unutrašnje uslove i okolnosti izabrane ili, tek slučajno, prisvojene za ostvarivanje individualnih i kolektivnih teleoloških ili neteleoloških subjektivizacija, tj. za aktuelizaciju oblika života koji prelaze iz potencijalnosti u trenutnu prolaznu savremenost građana, izbeglica, elita, posrednika, uslužnih delatnika, proizvođača, alternativnih zajednica ili masovnih potrošačkih/komunikacijskih saučesnika, ali i drugih, drugih...

Literatura:

Carlo G. Argan, *Progetto e destino*, Il saggiatore, Milan, 1965.

Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford, 1973.

Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*, Harcourt Brace, New York, 1994.

Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika / Postprodukcija*, MSU, Zagreb, 2013.

Nicolas Bourriaud, *The Exform*, Verso, London, 2015.

²⁹ Michel Foucault u razgovoru sa Alain Grosrichardom, Gerard Wajemanom, Jacques-Alain Millerom, Guy Le Gaufeyom, Dominique Celasom, Gerardom Millerom, Catherine Millot, Joyce Livi, Judith Miller: "The Confession of the Flesh", iz *Power Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972-1977*, New York: Pantheon Books, 1980, 194-196.

³⁰ Nicolas Bourriaud, "Relacijska estetika i aleatorni materijalizam", iz *Relacijska estetika / Postprodukcija*, MSU, Zagreb, 2013, 23-26.

³¹ Nicolas Bourriaud, *The Exform*, Verso, London, 2015,

- Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge MA, 2000.
- T.J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 1999
- Julie F. Codell (ed.), *The Political Economy of Art. Making the Nation of Culture*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2010.
- Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.
- Aleš Erjavec, *Aesthetic Revolutions*, Duke University Press, Durham, 2015.
- Francis Francina, Charles Harrison (eds.), *Modernism * Criticism * Realism / Alternative Context for Art*, Harper and Row, London, 1984.
- Francis Francina (ed), *Pollock and After — The Critical Debate*, Harper and Row, London, 1985.
- Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painter and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago University Press, Chicago, 1980.
- Colin Gordon (ed.), *Power Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972-1977*, New York: Pantheon Books, 1980.
- Clement Greenberg, *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, Oxford, 1999.
- Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982.
- Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford UK, 1991.
- Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (eds.), *Art in Theory 1648-1815 - An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford UK, 2000.
- Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000 - An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford UK, 2002.
- Martin Heidegger, *O biti umjetnosti. Izvor umjetničkog djela i Čemu pjesnici?*, IKP Mladost, Zagreb, 1959.
- Roman Ingarden, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Nolit, Beograd, 1975.
- David Joselit, *After Art*, Princeton University Press, Princeton, 2013.
- Immanuel Kant, "Razmišljanja o čustvu lepega in vzvišenega", *Mars letnik III številka 4 - letnik IV številka 1*, Ljubljana, 1991-1992, 24-25.
- W.E. Kennick (ed), *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1979.
- Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois (eds), *Formless – A User's Guide*, Zoone Books, New York, 1997.
- Rosalind Krauss, Hal Foster, Yves-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London, 2005.
- Dominick Lacapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca, 1994.
- Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts - Contemporary Readings in Aesthetics* (treće, izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987.
- Griselda Pollock, *Differencing The Canon – Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, 1999.
- "Polysexuality", *Semiotext(e)* #10, New York, 1995.

- Jacques Rancière, *Modern Times*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2017.
- Braco Rotar, *Likovna govorica*, DSZ Ljubljana, Založba Obzorja Maribor, 1972.
- Braco Rotar, "Igre realnosti", *Gledišta* br. 11-12, Beograd, 1985, 48-81.
- Nigel Saint, Andy Stafford (eds.), *Modern French visual theory. A critical reader*, Manchester University Press, Manchester, 2013.
- Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, contemporaneity*, Duke University Press, Durham, 2008.
- Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Orion_Art, Beograd, 2010.
- Lav Trocki, *Književnost i revolucija*, Otokar Keršovani, Rijeka, 1971.
- "Umetnost, družba/tekst", *Razprave Problemi* št. 3-5 (147-149), Ljubljana, 1975, str. 1-10.
- Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison (eds.), *Modernism in Dispute - Art since the Forties*, Yale University Press New Haven, London, 1993
- Miladin Životić, *Aksiologija*, Naprijed, Zagreb, 1986.



Nikola Dedić

Od estetske vrednosti ka transgresiji Majkl Frid i aksiologija savremene umetnosti^{1*}

Umetnost i predmetnost

Ove 2017. godine navršava se tačno pedeset godina od kada je objavljen jedan od najcitiranijih eseja o umetnosti ne samo šezdesetih godina već i čitave druge polovine 20. veka – reč je o tekstu Majkla Frida (Michael Fried) koji je pod nazivom “Art and Objecthood” objavljen 1967. godine. Tekst je nastao kao kritika novog umetničkog fenomena koji je te sedme decenije doživljavao svoj uspon, naročito u Sjedinjenim Američkim Državama – minimalizma, i kao takav pojavio se u trenutku kada se na američkoj sceni odvijala važna debata koja je nagoveštavala promenu paradigme unutar globalnog art sistema. Reč je o rascepu između visokomodernističke paradigme koju je još od četrdesetih godina kroz svoju teoretizaciju apstraktnog ekspresionizma oličavao Klement Grinberg (Clement Greenberg), sa jedne strane i nove neoavangardne paradigme, sa druge a čiji su eksponenti bili zagovornici mnoštva umetničkih fenomena koji su nastajali na kritici i doslednom odbacivanju grinbergovskog modernizma – reč je o pojavama kao što su već pomenuti minimalizam ali i konceptualna umetnost, pop art, hepening, performans, procesualna umetnost, land art, isl. Fridov tekst se u tom trenutku pojavio kao odbrana grinbergovskog modernizma i kao takav se mnogima činio kao relikv jednog narativa, čak umetničke ideologije koja je bila na svom zalasku – reč je o narativu autonomije umetnosti, estetske vrednosti, ‘čiste’ forme, vizuelnosti i navodno bezinteresnog, kantovskog suda ukusa. Međutim, i pored toga što je iz pozicije

^{1*} Ovaj tekst je deo šireg istraživanja koje je u formi knjige pod naslovom *Između dela i predmeta: Majkl Frid i Stenli Kavel između moderne i savremene umetnosti* trenutno u pripremi za štampu.

savremenika ovaj tekst oličavao konzervativne, pro-grinbergovske pozicije, esej je ipak postao jedno od centralnih i nezaobilaznih mesta po pitanju tumačenja i razumevanja čitave savremene umetnosti, te kao takav i danas izaziva minijaturnu industriju tumačenja, kritika, osporavanja i retrospektivnih interpretacija.

Ipak, da bi se razumeo značaj ovog teksta kao i kasnije kritike istog neophodno je ukazati na istorijski kontekst u kome Fridov esej nastaje; naime, esej je objavljen u časopisu *Artforum* koji je bio jedan od najznačajnijih i najuticajnijih časopisa posvećenih modernoj umetnosti u to vreme; za razliku od drugih američkih časopisa iz tog perioda koji su uglavnom bili posvećeni umetnosti prošlosti (kao što su bili *Artnews* koji se nikada nije odvojio od kanona apstraktnog ekspresionizma ili pak *Art in America*), *Artforum* je bio otvoren za praćenje i promovisanje tada aktuelne i nastajuće umetnosti. Časopis je pokrenut od strane Filipa Lidera (Philip Leider) i Džona Koplansa (John Colpans) 1962. u Kaliforniji (u San Francisku a potom je sedište na kratko prebačeno u Los Anđeles), da bi ubrzo bila formirana redakcija u Njujorku koju su pod Liderovim uredništvom činili Majkl Frid, Maks Kozlof (Max Kozloff), Anet Majklson (Anette Michelson), Džeјms Monti (James Monte), Robert Pinkus-Viten (Robert Pincus-Witten), Barbara Rouz (Barbara Rose), Sidni Tilim (Sidney Tillim) i Rosalind Kraus (Rosalind Krauss). Tokom šezdesetih je došlo do dubokih podela unutar redakcije: sa jedne strane Frid će uspostaviti bliske odnose sa Liderom i zahvaljujući ovom prijateljstvu časopis će biti otvoren za Grinbergove stavove kao i za promociju novog apstraktnog slikarstva koje je tada označavano terminom 'postslikarska apstrakcija' (Olicki /Jules Olitski/, Noland / Kenneth Noland/, Luis / Morris Louis/, Stela /Frank Stella/); sa druge, u časopisu su objavljivani i tekstovi tada mladih minimalističkih i kasnije konceptualnih umetnika (Džad /Donlad Judd/, Moris /Robert Morris/, Smitson /Robert Smithson/, LeVit /Sol LeWitt/, idr.). Lider je napustio uredništvo 1971. godine i redakcija je ostala podeljena između politički angažovanih, levičarskih pisaca (Maks Kozlof i Lorens Alovej / Lawrence Allowey/) i 'apolitičnih' pisaca kao što su Frid, Majklson i Kraus. Do sredine sedamdesetih udaljavanje Frida sa jedne i Majklson i Kraus, sa druge strane će biti još evidentnije da bi na kraju Majklson i Kraus 1976. pokrenule novi časopis *October* koji će postati centralni list za teoretizaciju američke neoavangarde ali i recepciju kontinentalne teorije (semiologija, dekonstrukcija, psihoanaliza, postmarksizam), dok će se Frid u potpunosti povući iz savremene umetnosti i delovati isključivo u akademskom kontekstu.

Broj 5 iz juna 1967. godine u kome je objavljen Fridov esej nastaje u vreme uspona onoga što će kasnije biti označavano, delom i pod njegovim uticajem kao 'minimalizam'. Do tada je figuriralo više naziva za pojavu nove umetnosti:

prethodne, 1966. godine je u Jewish Museum-u u Njujorku bila održana izložba *Primary Structures* (tada su predstavljeni umetnici Andre /Carl Andre/, Karo /Anthony Caro/, De Maria /Walter De Maria/, Flevin /Dan Flavin/, Grosvenor /Robert Grosvenor/, Keli /Ellsworth Kelly/, LeVit, Skot /Tim Scott/, Smit /Tony Smith/, Smitson, Truit /Anne Truitt/ i Taker /William Tucker/) a za ovom su sledile *The Art of the Real* u MoMA-i i *Sistematic Painting* u Gugenhajmu. Na stranicama *Artforuma* je pre toga već neko vreme promovisana nova umetnost – Barbara Rouz je 1965. godine iskoristila termin A.B.C. umetnost, da bi posle broja iz 1967. ustaljeni naziv ostao ipak minimalizam. (Foster, et al. 2007, 492-495) Fridov tekst je dakle nastao kao kritika ove nove umetnosti i on reflektuje podelu koje su već u to vreme bile evidentne unutar politike samog časopisa a koje su se kretale na liniji neoavangarda vs. visoki modernizam, odnosno politizacija jezika umetnosti vs. apolitični, grinbergovski pristup. U centru ovih razdvajanja se nalazila i interpretacija postslikarske apstrakcije – Luisa, Nolanda, Olickog i posebno Frenka Stele koji su bili značajni kako pro-minimalističkoj, tako i grinbergovskoj struji (samom Grinbergu koji je i skovao termin 'postslikarska apstrakcija' u istoimenom eseju iz 1964., a pre svega Fridu kao njegovom sledbeniku). Fridov tekst nastaje, iako se ovi autori ne pominju eksplicitno, kao pokušaj 'izvlačenja' umetnika postslikarske apstrakcije iz konteksta minimalizma i pro-minimalističkih tumačenja, a posredno i kao pokušaj uspostavljanja 'hegemone' interpretacije u tumačenju čitave njujorške scene šezdesetih godina a koju Frid pokušava da uspostavi preko radikalne kritike nove, minimalističke umetnosti.

Minimalna umetnost, dakle tih šezdesetih nastaje kao praksa kritike i odbacivanja grinbergovskog visokog modernizma i kao takva počiva na afirmaciji postupaka dišanovskog *ready made*-a, zatim na korišćenju industrijskih materijala i na primeni matematičko-analitičkih procedura u kreiranju vizuelnih struktura, odnosno trodimenzionalnih geštalt formi. Na taj način, minimalistički rad jeste ni-slika-ni-skulptura, tj. konceptualno determinisana i prostorno organizovana instalacija koja se sastoji od serije onoga što Donald Džad naziva 'specifični objekat'. (Judd 2005) Minimalizam traga za primarnim geometrijskim oblicima (vizuelna redukcija), odbacuje gestualnost nekadašnjeg apstraktnog ekspresionizma (značenjska redukcija) i na mesto nekadašnjeg modernističkog *stvaranja* dela smešta načelo *konstruisanja* prostornog objekta ili niza objekata (instalacija). Kroz korišćenje proteorijskih, promatematičkih modela u građenju vizuelnih struktura, kroz izbegavanje hijerarhije i centriranosti rada, minimalizam odbacuje bilo kakav metaforički sadržaj slike/skulpture koji se u modernizmu najčešće manifestovao kroz izražavanje umetnikovog unutrašnjeg, subjektivnog psihološkog života:

Kao u slučaju readymade-a, posmatrač više nije suočen sa izdavanjem psihološkog subjekta ispod fiziognomičke površine. Ali, ukoliko značenje nije u radu, gde je? Prateći principe semiotike, Kraus dokazuje da značenja nisu inherentna rečima ili objektima, već da su produkovana kroz njihove odnose sa drugim rečima i objektima. Drugim rečima, značenje je produkovano *eksterno*, pre u javnoj nego u privatnoj sferi; ono će uvek pre biti relativno nego apsolutno, pre zavisno u nekom širokom smislu od konteksta nego što će biti preformirano i fiksno. (Batchelor 1997, 14)

Minimalna umetnost, dakle predstavlja zaokret u odnosu na grinbergovsku koncepciju visokog modernizma pošto markira prelaz od ekspresivnog i formalno-optičkog ka misaono-konceptualnom, proteorijskom zasnivanju umetničkog rada. Zbog toga je minimalna umetnost direktna preteča potonjeg konceptualizma (sam termin 'konceptualna umetnost' prvi će upotrebiti jedan od glavnih protagonista minimalizma – Sol LeWitt, koji će ovim terminom sumirati svoja dotadašnja istraživanja u domenu primarnih, geometrijskih struktura, s tim što će sada proizvodnju konkretnih vizuelnih objekata u potpunosti zameniti teorijsko-misaonom produkcijom). (LeWitt 2000)

Fridova argumentacija u kritici ovakvih postavki minimalne umetnosti (koju inače označava kao *literalist art*; *literal* je u ovom kontekstu moguće prevesti kao 'bukvalan', tj. kao postupak stvaranja objekata lišenih 'auratičnosti', odnosno vrednosti modernističkog dela) je otprilike sledeća: minimalizam jeste umetnički pokret koji na radikalna način pokušava da dekonstruiše i odbaci kao prevaziđen medij modernističkog slikarstva i skulpture, odnosno modernističko shvatanje umetničkog dela kao jedinstvenog i neponovljivog. Cilj minimalističkih autora jeste eliminisati tretiranje dela kao ljudskog gesta, samo-ekspresije uvodeći model apersonalnog, industrijalizovanog geštalta. Na taj način, modernizam i minimalizam su u radikalnoj opoziciji: modernističko slikarstvo, odnosno skulptura insistiraju na doslednoj distinkciji između umetničkog dela i običnih predmeta, stvari; imperativ modernističkog slikarstva jeste prevladati predmetnost (*objecthood*) i stvoriti delo bazično drugačije od svih drugih predmeta i objekata iz sveta. Minimalizam, suprotno ovome izjednačava umetničko delo i obični predmet – minimalizam ne teži da prevlada ili suspenduje predmetnost već da otkrije i projektuje sopstveni predmetni karakter; drugim rečima, minimalistički autori brišu granicu između umetnosti i ne-umetnosti. Ovo insistiranje minimalista na predmetnosti vodi umetnost u novi oblik teatralnosti: umesto da delo bude mesto produkovanja vrednosti, odnosno onoga što možemo odrediti kao 'autentičnost' umetničkog

dela i ljudskog gesta koji čitamo na njemu i iz njega, minimalist se zadovoljavaju da, kako to kaže Donald Džad delo bude 'zanimljivo'. Samim tim, bilo koji i bilo kakav predmet može biti umetnost – od minimalističkog geštalta do svakodnevnih predmeta potrošačke kulture; umetnost se time transformiše u konstruisanje artificijelnog setinga, situacije, odnosno onoga što Frid označava kao teatar, odnosno teatralnost. Modernizam jeste praksa pokušaja prevladavanja teatralnosti; minimalizam, sa druge strane napušta ovu problematiku i prepušta se teatru usled čega minimalistički rad 'čitamo' kao obični predmet. Za razliku od minimalističke instalacije koju percipiramo prostorno (integracija tela posmatrača u prostor instalacije) i vremenski (kruženje oko instalacije, sagledavanje geštalta iz različitih uglova), modernističko delo je u potpunosti vidljivo, prisutno i njegova recepcija podrazumeva trenutačnost gledanja.

Kao primer ove redukcije modernističkog umetničkog dela na minimalistički artificijelni seting, Frid izdvaja minimalističkog umetnika Tonija Smita koji u jednom od pratećih tekstova za svoj rad opisuje svoje iskustvo vožnje automobilom autoputem u Nju Džersiju. Smit pravi paralelu između praznog, u potpunosti artificijelnog pejzaža ispunjenog neonskim svetlima, saobraćajnim znacima i reklamnim panoima i iskustva pred na sličan način artificijelnim radom, objektom, odnosno situacijom minimalističke instalacije. On svoje 'estetsko' iskustvo proživljava u tišini, izolaciji, unutar ambijenta izdvojenog od svih oblika intersocijalne komunikacije; ono što Smit opisuje jeste transformacija i zamena estetskog i kontemplativnog za spektakularno i u potpunosti artificijelno. Rečima Frida,

U svakom od gore navedenih slučajeva objekat je, da tako kažemo, *zamenjen* nečim: na primer, na autoputu konstantnim naletima, simultanim smenjivanjima novih segmenata mračnog pločnika koji biva osvetljen nadirućim svetlima, što stvara osećaj autoputa kao nečega velikog, napuštenog, odbačenog što postoji samo za Smita i one koji su u kolima sa njim... Ova poslednja tačka je važna. Sa jedne strane, autoput, trake i rupe ne pripadaju nikome; sa druge strane, situaciju koju uspostavlja svojim prisustvom, Smit u svakom slučaju oseća kao da je *njegova*. (Fried 1998, 159)

Drugim rečima, Smit je praktično sam u automobilu, nije mu potreban niko u njegovom doživljaju spektakla koji se odvija pred njegovim očima; iza ovog spektakla ne stoji ništa što bismo identifikovali kao 'specifično ljudsko': slike pred njegovim očima nisu gestovi već artificijelni seting. Slično je sa minimalističkim instalacijama: minimalistička konstrukcija navodno uvlači

posmatrača u svoj prostor ali za posledicu ima upravo suprotni efekat – njegovo distanciranje, i to “ne samo fizički, već i psihološki”. Posmatrač se time transformiše od subjekta gledanja u puki objekat – doživljaj minimalističkog rada je analogan doživljaju autoputa iz automobila: reč je o doživljaju, iskustvu koje ostaje zatvoreno u privatnosti, koje ne uspeva da dostigne javni karakter i to zato jer ‘iza’ minimalističkog predmeta više ne uspevamo da prepoznamo, priznamo (*acknowledge*) drugog, drugu osobu od krvi i mesa, sličnu nama samima.

“Presentness is grace”

Majkl Frid, dakle u svom eseju pravi jednu bitnu binarnu opoziciju: reč je o razlici između pojmova *prisustva* (*presence*) i *prezentnosti* (*presentness*). Ova distinkcija oblikuje ne samo argumentaciju eseja već i čitav njegov kasniji kritičarski i istorijskoumetnički rad a tiče se teoretizacije suštinski drugačijeg načina na koji (barem u okviru makrokulturološkog narativa modernizma) doživljavamo obične predmete, sa jedne strane i umetnička dela, sa druge. Svakodnevni predmeti, stvari su prisutni – zauzimaju ili definišu određeni prostor, otvoreni su ili zatvoreni našoj percepciji na određeni način; mi ih registrujemo, gledamo, dodirujemo, prolazimo pored ili oko njih. Sa druge strane, pak umetnička dela su jedinstvena i neponovljiva – ona nam znače, za njih se interesujemo na sasvim specifičan način i pridajemo im vrednost koju inače ne pridajemo običnim stvarima. Ova distinkcija je povezana sa modalitetima naše percepcije. Naša percepcija minimalističke instalacije, kao i običnih predmeta je bazično temporalna: minimalistički predmet, slično bilo kom drugom predmetu posmatramo iz različitih uglova, kružimo oko njega, ulazimo u prostor koji artikuliše, zauzima. Naime, iz iskustva znamo da predmete nikada ne percipiramo u njihovoj celosti, u njihovoj apsolutnoj datosti: vidimo dve ili tri strane stola ili stolice, ali jedna strana predmeta uvek ostaje zaklonjena našem vidnom polju. Ovo je teza koju Frid dobrim delom artikuliše na tragu Morisa Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty) koji u svojoj *Fenomenologiji percepcije* ističe da “mi vanjski objekti uvijek pokazuju samo jednu od svojih strana sakrivajući mi ostale, ali ja bar mogu, po svom nahođenju, izabrati stranu koju će mi oni pokazati. Oni mi se mogu ukazati samo u perspektivi, ali posebna perspektiva koju od njih u svakom času dobivam rezultira samo iz fizičke nužnosti(...)” (Merleau-Ponty 1978, 105) Percepcija predmeta time podrazumeva vremensku dimenziju. Slično je sa minimalističkim predmetom – ovaj objekat, zahvaljujući tome što integriše posmatrača u prostor koji organizuje,

izgleda drugačije iz različitih uglova posmatranja i podrazumeva percepciju potencijalno *ad infinitum*. Sa druge strane, modernističko umetničko delo je u potpunosti vidljivo, otvoreno, svaki deo tog dela je momentalno dat našem čulu vida, njegova recepcija podrazumeva trenutačnost gledanja, odnosno – delo nije jednostavno prisutno, ono je *prezentno*. Modernistička slika, kao jedinstveni i neponovljivi objekat smešta posmatrača pred sebe i zadržava ga u nekoj vrsti “virtualnog transa”. Rečima Frida:

Kao da nečije iskustvo *nema* trajanje – ne zato što neko doživljava sliku Nolanda ili Olickog ili skulpturu Dejvida Smita ili Karoa bez ikakvog protoka vremena već zato što je *u svakom trenutku rad kao takav u potpunosti vidljiv(...)* Ova kontinuirana i potpuna *prezentnost* koja dostiže perpetualnu kreaciju same sebe jeste ono što se doživljava kao *trenutačnost*, kao da bi samo jedan beskrajno silovit, beskrajno kratak trenutak bio dovoljan da sve vidimo, da iskusimo delo u svoj svojoj dubini i punoći, da zauvek budemo ubeđeni u njega. (Ovde vredi napomenuti da koncept zainteresovanosti podrazumeva temporalnost u smislu kontinuirane pažnje koja je usmerena na objekat dok to nije slučaj sa konceptom ubeđenja.) (Fried 1998, 167)

Videli smo već da je Fridova teza nastala u specifičnom kontekstu institucionalnog prestrojavanja na njujorškoj sceni šezdesetih godina, pa čak i unutar redakcije *Artforum*a, a koja se između ostalog ticala interpretacije čak ne ni minimalizma koji je predmet Fridovog bavljenja u eseju već autora postslikarske apstrakcije čija je pozicija, za razliku od minimalista u odnosu na nasleđe visokog modernizma bila mnogo ambivalentnija. Ovo se posebno odnosi na rad Frenka Stele koji je izazvao potpuno oprečna, čak kontradiktorna tumačenja: za minimaliste, Stela je preteča minimalizma; za Frida, Stela je radikalna negacija minimalizma. Ovaj sukob, ili kontardikcija je posebno evidentna kada su u pitanju tumačenja Stelinog rada koja je ponudio minimalistički umetnik Karl Andre (“Karl Andre i ja smo ratovali za njegovu dušu” kako će Frid retrospektivno prokomentarisati). Andre će pisati o Steli još od njegovih ‘stripe paintings’ s kraja pedesetih i prvo značajnije tumačenje ovih radova će ponuditi već u katalogu izložbe *Sixteen Americans* u MoMA-i 1959. godine a kasnije će njegov rad sagledavati u kontekstu sopstvenih distanciranja od Grinbergovih postavki u duhu minimalizma. Za Andrea:

Frenk Stela je Konstruktivista. On pravi slike kombinujući identične, diskretne jedinice. Ove jedinice nisu trake već potezi četkom. Oboje smo gledali kako Frenk Stela slika sliku. Popunjava patern uniformnim elementima. Njegov dizajn traka je rezultat

oblika i ograničenja njegove primarne jedinice... Moj Konstruktivizam je proizvod sveobuhvatnog dizajna multiplikacijom svojstava individualnih konstitutivnih elemenata. (citirano iz: (Foster, et al. 2007, 471))

Andre, dakle implicira da Stela prvi otkriva noseće elemente minimalizma: diskretne jedinice od kojih se sastoji geštalt struktura (Džad će ovo nazivati 'specifični objekat'), serijalnost, apersonalnost, uspostavljanje veze sa istorijskim avangardama (u ovom slučaju konstruktivizmom, na način sličan Sol LeVitu i naročito Denu Flevinu) i prelaz od slike ka objektu, tj. od dela ka predmetu.

Frid pak u Stelinom radu vidi potpuno suprotne kvalitete. Frid je inače bio u bliskim, u pravom smislu reči prijateljskim odnosima sa Stelom još od studentskih dana na Prinstonu krajem pedesetih i od tada će često o njemu pisati. Za potrebe razumevanja argumenata u "Art and Objecthood" posebno su važna dva eseja koja mu prethode: najpre, predgovor za katalog izložbe *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella* koja je 1965. godine održana u Fogg Art Museum u Kembridžu a potom i u Pasadeni, Kalifornija i posebno esej "Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons" koji je 1966. objavljen u *Artforumu* (oba preštampana u (Fried 1998)). Fridova teza je otprilike sledeća: slično ostalim slikarima postslikarske apstrakcije, Stela na nekadašnji problem plošnosti (koji je bio centralan za umetnike Polokove generacije) dodaje jedan novi problem – onaj oblika. To zapravo znači da slika zahteva da bude viđena kao derivat sopstvenog pravougaonog ili poligonalnog (kao u Stelinom slikarstvu) okvira; samim tim, okvir se ne ignoriše već se doslovno shvata, slika se gradi iz bukvalne materijalnosti, tj. oblika okvira. Strukturu apstraktne slike samim tim možemo raščlaniti na dva entiteta: bukvalni oblik (tj. oblik slikarskog platna koji je obično pravougaoni, u slikarstvu tvrdih ivica kao i kod Stele jeste poligonalan) i naslikani oblik; u ranijim fazama razvoja apstrakcije (npr. u slikarstvu apstraktnog ekspresionizma) bukvalni i naslikani oblik su u raskoraku, slikar negira bukvalni oblik ili ga jednostavno ne tretira kao problem po sebi; u umetnosti Frenka Stele i ostalih autora postslikarske apstrakcije, bukvalni i naslikani oblik se preklapaju, koincidiraju, odnosno naslikani oblik proizilazi iz bukvalnog oblika. Steline vertikale, dijagonale i horizontale ('trake', odnosno *stripes*) kao naslikani oblici prate i ponavljaju bukvalni oblik slikarskog platna. U svom tumačenju Frid, pritom koristi pojam priznanja (*acknowledgment*): doživljaj slike kao slike slikarstva se postiže prihvatanjem, tj. priznanjem (*acknowledgment*) oblika podloge, tj. pravougaonog (ili poligonalnog) oblika slikarskog platna. Drugim

rečima, slikarstvo je moguće kao *priznanje* onih elemenata koji određeni materijal (oblik podloge i naslikani oblik na toj podlozi) u karakterističnoj upotrebi čine slikom slikarstva. Minimalizam za razliku od Stele, potpuno napušta ovu problematiku: priznanje, tj. pitanje uslova šta jedan objekat čini slikom u konkretnim istorijskim okolnostima, jednostavno više nije predmet bavljenja minimalizma. Upravo zbog toga, Stelino slikarstvo jeste, kako piše Frid – terapeutsko: “Stelin poduhvat na ovim slikama jeste terapijski: obnoviti oblik do ozdravljenja(...)” (Fried 1998, 77) Čini nam se da nećemo mnogo pogrešiti ako ove reči interpretiramo na sledeći način: Stelin cilj je, kroz pronalaženje onih konvencija (kriterijuma) koje u datom istorijskom trenutku njegovim slikama obezbeđuju netrivijski karakter, rekonstruisati slikarstvo i to u uslovima radikalnog skepticizma po pitanju mogućnosti slikarstva kao takvog koje je doneo minimalizam. Samim tim, ono sa čim radi modernistički autor jeste prevazilaženje skepticizma, u Stelinom slučaju – skepticizma prema mogućnosti slikarstva kao takvog. Stelin rad je time negacija minimalizma koji u odnosu na mogućnost slikarstva zauzima radikalno skeptički stav.

Iz gore iznetih Fridovih tumačenja Stele i postslikarske apstrakcije javlja se teza o prezentnosti u eseju “Art and Objecthood”: prezentnost jeste priznanje (*acknowledgment*) materijalnih uslova koji sliku čine slikom slikarstva a ne predmetom. Rečima Frida:

‘Najambicioznija umetnost slikarstva proteklih nekoliko godina, napisao sam, ‘se našla primoranom da obznani svoj identitet kao slikarstvo... kontinuiranim priznanjem (*acknowledgment*)... da se slike sastoje ili da su ograničene svojim površinama i to na način da ih ovo odvaja, po svemu sudeći apsolutno, od svih drugih objekata u svetu. To je način na koji razumem ono što mi se čini kao prioritet ambicioznog recentnog slikarstva da potvrdi da je čitava površina, što znači *svaki* njen deo iznet pred posmatrača – da se svako zrnice ili delić ili atom površine *takmiči za prezentnost* sa svakim drugim.’ (Fried 1998, 27)

Ovo priznanje vodi ka onom specifičnom ‘kvalitetu’ (nazovimo ga estetskim) koji imaju (modernistička) dela a nikada predmeti, odnosno iskustvu koje imamo pred umetničkim delima a skoro nikada (ili sasvim retko) u običnom, svakodnevnom životu. Upravo zbog toga Frid svoj esej završava čuvenom rečenicom mističnog, skoro religijskog prizvuka: “Mi smo bukvalisti većim delom ili čitavog života. Prezentnost je milost”. (*We are all literalists most or all of our lives. Presentness is grace.*)

Između moderne i savremene umetnosti

Na stranicama koje slede zadržaćemo se na istorijskom trenutku u kome esej “Art and Objecthood” nastaje, odnosno probaćemo da još više produbimo kontekstualno čitanje ovog teksta. Već smo istakli da u istoriji umetnosti druge polovine 20. veka ovaj esej ima paradoksalni status kao najcitiraniji ali i najosporavaniji tekst na temu minimalizma, ali i umetnosti šezdesetih godina. Nesumnjivo, veština interpretacije umetnosti njegovog autora ima uдела u tome, ali naša teza je da ovaj tekst nastaje u istorijskom trenutku radikalne, makrokulturološke, dakle epohalne u pravom smislu reči promene paradigme unutar razvoja globalnog sistema umetnosti i da kao takav implicitno prepoznaje, ili barem reflektuje, odražava ovu promenu. Najkraće rečeno, ova promena se ogleda u transformaciji moderne umetnosti u ono što se danas naziva savremenom umetnošću; rečnikom francuskog filozofa Žaka Ransijera (Jacques Rancière) reč je o prelazu sa estetskog na etički režim umetnosti.

Pod pojmom umetničkog režima, Ransijer inače podrazumeva mrežu odnosa koja određuje na koji način neki objekat, gest ili postupak biva shvaćen kao umetnost. U tom smislu, određeni režim umetnosti određuje šta je to umetnost, ko ima prava da je stvara, određuje načine na koje se ta umetnost stvara i načine na koje se razume. Takođe, umetnički režim determiniše mesto koje umetničko delo, ili još preciznije – umetničko izražavanje zauzima unutar društva i određuje odnos tog dela i drugih društvenih praksi. (Ranciere 2013, xi) Estetski režim se postepeno formirao još od prelaza 18. u 19. vek i nastao je na ruševinama onoga što Ransijer označava kao ‘mimetički režim umetnosti’ a koji je počivao na striktnom sistemu pravila prikazivanja ljudskih akcija, na hijerarhijskom odnosu žanrova, kao i striktnoj vezi vizuelnih umetnosti i književnosti (načelo *ut pictura poesis* koje je podrazumevalo odvojenost forme od sadržine dela). Estetski režim umetnosti je, unutar konteksta postepenog formiranja nacionalnih država i građansko-buržoaskog koncepta autonomne kulture, pak podrazumevao kolaps hijerarhije žanrova, privilegovanje stila nad reprezentovanom temom i načelo umetničke samoekspresije – ovo je imalo za posledicu stvaranje objekata koji više ne pripadaju ni religijskom ni građanskom ritualu već sferi autonomnih dela radikalno drugačijih od svega postojećeg u svetu, drugačijih od *stvari*. Ovaj režim doživljava svoju diseminaciju upravo šezdesetih godina: delo je završeni komad (slika, skulptura) koji nastaje stvaranjem (načelo samoekspresije); minimalistički geštalt je pak niz predmeta organizovanih principom selekcije: reč je o načelu proglašavanja a ne stvaranja koje upućuje na konceptualne, institucionalne, političke, identitetske, ekonomske, itd. determinante umetnosti kao kulturalne prakse – odnosno ne

na delo kao takvo, već na kontekst proizvodnje tog dela. Ransijerovim rečnikom, ovaj zaokret je etički ne zato što cilja na moralne norme, kodove i vrlinu već zato što eksplicitno upućuje na 'etos' u smislu običaja i praksi života; noseći medij ovog režima nije slika ili skulptura već instalacija i kao takva ona upućuje na materijalnu *nespecifičnost* umetnosti. Materijal umetničkog rada

se često ne može razlikovati od zbirke predmeta za svakodnevnu upotrebu ili od nizanja formi proizvođenja slika(...) Umetnost instalacije na taj način uvodi u igru metamorfnu, nepostojanu prirodu slika. One kruže između sveta umetnosti i sveta proizvodnje slika. Prekinula ih je, fragmentirala, presložila poetika dosetki koja pokušava da između tih nepostojanih elemenata uspostavi nove razlike u potencijalu. (Ransijer 2013, 31-32)

Ovaj prelaz sa modernog na režim savremene umetnosti podrazumeva potpuno drugačije mehanizme medijacije umetnosti: unutar modernizma, tj. estetskog režima umetnosti 'inicijacija' umetničkog dela u sistem umetnosti je išla preko institucija nacionalnih država i koncepta nacionalnih građanskih kultura koji posreduju u uvođenju dela u univerzalni jezik modernizma. S tim u vezi, još jedan Fridov tekst iz ovog perioda se retrospektivno ukazuje kao značajan: reč je o njegovoj doktorskoj disertaciji koja je pod naslovom "Manet's Sources: Aspects of His Art, 1859-1865" objavljena u specijalnom broju *Artforum* (u ovom 7. broju časopisa iz 1969. ovo je bio jedini prilog što je u najmanju ruku neuobičajen postupak a koji svedoči o bliskom odnosu Frida i glavnog urednika časopisa Filipa Lidera). Jedan od značajnijih aspekata Fridove studije jeste rasprava o značaju slikarske tradicije za francuske umetnike i kritičare šezdesetih godina 19. veka – jedna od preokupacija ove 'generacije 1863.' jeste konstituisati autentični *francuski* umetnički kanon; ipak, ovo insistiranje na autentično nacionalnom u to vreme je bilo u vezi sa idejama o univerzalnosti tada nastajuće moderne umetnosti. Mane referira na Šardena (Jean-Baptiste-Siméon Chardin), Vatoa (Antoine Watteau), braću Le Nen (Le Nain) kao 'autentično' francuske autore i inkorporira njihov jezik u sopstveno slikarstvo, te zatim, preko ovog francuskog kanona referira dalje i na stare majstore kao što su Velasquez (Diego Velázquez), Rubens (Peter Paul Rubens) ili Rafael (Raffaello Sanzio da Urbino):

Mislim da je ovaj aspekt Maneove umetnosti promišljen pokušaj da se uspostavi univerzalnost *njegovog sopstvenog slikarstva*(...) Ipak, to takođe znači da Maneova evidentna rešenost da obezbedi pristup glavnim školama slikarstva nije motivisana njegovim naglašenim interesom za svaku od ovih škola ponaosob,

već takođe i – fundamentalnim – usmerenjem da se obezbedi pristup slikarstvu *u celini*, da tako kažemo(...) time Maneovo eksplicitno bavljenje francuskim karakterom francuskog slikarstva jeste odraz njegove potpune posvećenosti umetnosti slikarstva *kao takvoj*. (Fried 1996, 126)

Ovo pokazuje da u uslovima modernosti jedini način za valorizovanje slikarstva kao univerzalnog, što će reći – vrednog, uspelog, relevantnog jeste kroz poređenje sa umetnošću prošlosti, odnosno kroz kanon visoke kulture koja vodi ka velikom metanarativu univerzalnog modernizma; samim tim, unutar estetskog režima, nacionalne institucije jesu medijator za ulazak dela u internacionalni sistem umetnosti.

Od šezdesetih godina pak ovaj model nacionalnih kultura doživljava svoju postepenu dezintegraciju i to stvaranjem nadnacionalnog umetničkog tržišta, odnosno globalnog, umreženog art sistema. Medijatori umetničke socijalizacije time više nisu nacionalna kultura sa svojim institucijama estetskog posredovanja (uključivanje dela u kanon 'visoke' nacionalne, a potom i univerzalne kulture) već – nadnacionalni kustoski sistem koji se upravo šezdesetih godina, sa pojavom minimalizma, konceptualizma i neoavangarde postepeno formira. Kao takva, savremena umetnost počiva (1) najpre na principu selekcije a ne stvaranja: modernizam je polazio od pretpostavke o umetniku kao potpuno nezavisnom autoru koji delo tretira kao sredstvo individualne samoekspresije, dok je kritičar doživljavao pre svega kao medijator između umetničkog dela, autora (privatno) i publike (javno); međutim, za razliku od ovakvog modernističkog shvatanja, u savremenoj umetnosti dolazi do poistovećivanja procesa stvaranja i procesa selekcije: zahvaljujući praksama *ready made*-a ali i činjenici da se umetnost sve manje bavi pitanjem umetničkog predmeta a sve više procesima i odnosima, relacijama između umetničkog i ne-umetničkog prostora, kreativni čin je poistovećen sa činom odabiranja, odnosno savremeni umetnik nije onaj koji proizvodi umetničke predmete već onaj koji selektuje, *autorizuje*. Ovo naročito dolazi do izražaja posle uvođenja minimalističke instalacije – umetnik na sličan način kao i kustos bira, kombinuje predmete koji se po svojim materijalnim svojstvima često ne razlikuju od svakodnevnih pri čemu uloga autora i kustosa postaje identična. Umetnički rad od minimalizma pa nadalje nije suma konkretnih dela već topologija simboličkih prostora u koji su integrisani kako tradicionalni umetnički predmeti (slika, skulptura, objekat, video, tekst) tako i simboli konkretnog socijalnog konteksta, kulture, odnosno predmeti preuzeti iz svakodnevice. (Groys 2005) (2) Kriterijumi ove selekcije ne počivaju na univerzalnosti estetskog suda koji su unutar modernizma artikulisale umetnička kritika, istorija umetnosti ili estetika kao autonomne

discipline estetske valorizacije već na onome što se unutar svetova savremene umetnosti označava kao *teorija*: teorijom se označavaju hibridni žanrovi ili polijanrovi koji su se od šezdesetih godina razvijali u umetničkim, aktivističkim i akademskim krugovima kritikom autonomnih, kanonskih modela filozofskog i posebno umetničkog rada; teorija je time predložena kao tekstualno ali i institucionalno izvođenje umetničkog diskursa a ne kao estetska valorizacija već gotovog, završenog umetničkog rada. Ovaj teorijski zaokret je možda najdirektnije artikulirao američki estetičar Artur Danto (Arthur Danto) svojom tezom o 'svetu umetnosti': umetnost ne čine isključivo umetnički predmeti, odnosno materijalni uslovi njihove fizičke pojavnosti – slika nije samo boja na platnu već i teorijsko-diskurzivna atmosfera u kojoj boja na platnu biva prepoznata kao umetničko delo. Umetnost, dakle nastaje unutar atmosfere umetničke teorije koja determiniše status umetnosti. (Danto 1987) I najzad, (3) unutar diskursa savremene umetnosti pojam kulture gubi svoje normativno vrednosno određenje: dok je estetski režim umetnosti podrazumevao stvaranje dela kao vrednosti koje ima "stalni odnos prema *univerzalnom ljudskom uslovu*", nakon minimalizma,

sve manje upućujemo na umetnost, a sve više na kulturu. Ili preciznije: sve vreme *govorimo* o umetnosti, ali u stvari *upućujemo* na kulturu, jer je kultura lišena normativnih kriterijuma, dok umetnost nije. Danas umetnost *jeste* sve što se tim imenom odredi, a ne nešto što je steklo svoj umetnički značaj na osnovu ove ili one estetske vrednosti. Ako je umetnost do te mere lišena tih kriterijuma, onda se ona u osnovi ne razlikuje od kulture. (Erjavec 2009, 11-20)

Dakle, sa transformacijom modernističkog u model globalne savremenosti, epoha slikarstva kao autonomne ekspresivne prakse dolazi do svog kraja. U tom kontekstu minimalistički prelaz od dela ka predmetu koji opisuje Frid je ključan: sa njim sadržaj umetnosti prestaje da bude estetski i postaje *društveni* (tj. Ransijerovim rečnikom – etički). U tom smislu, slikari postslikarske apstrakcije koji artikuliraju svoj rad šezdesetih godina poput Stele, Noland, Olickog, Luisa rade pod specifičnim pritiskom: potvrditi status slike kao *slike slikarstva* u uslovima radikalne institucionalne krize za mišljenje slikarstva kao takvog. Dok je za modernističkog autora centralni problem bio stvoriti delo koje neće biti *teatralno* (tj. delo koje ne 'zakazuje', koje je ubedljivo, autentično, koje nije oblik manira, 'šminke'), šezdesete godine 20. veka kako pokazuje esej "Art and Objecthood" donose radikalno novu situaciju – problem nije više samo da li je određena slika uspela ili ne (da li je *teatralna*), već uz to i da li je

uopšte slika. Drugim rečima, kriza 'estetskog režima' se tiče situacije jedinstvene u istoriji umetnosti – situacije kada umetničko delo može biti zamenjeno banalnim, svakodnevnim predmetom, odnosno kada pod pritiskom istorijskih i institucionalnih promena dolazi do radikalne transformacije umetničke *aksiologije* – od one estetske ka novoj, etičkoj.

Pitanje umetničke aksiologije: transgresija vs. vrednost

Na osnovu gore rečenog možemo ponovo promisliti kontradikcije koje je Fridov esej izazvao, odnosno brojne kritike, čitav diskurs referenci, minijaturu industriju tekstova koja čak i danas, pedeset godina od njegovog nastanka upućuje na teze u tom eseju – Fridov tekst, je zapravo jedno od prvih, ako ne i prvo mapiranje radikalne promene paradigme unutar globalne umetnosti koja se desila tih šezdesetih godina. Ova promena paradigme se prelamala u skoro svim segmentima umetničke proizvodnje na Zapadu, pa između ostalog i u prvoj redakciji časopisa *Artforum* što će na kraju dovesti do njenog neslavnog kraja početkom sedamdesetih godina. Ovi sukobi se, dakle ogledaju u radikalnoj promeni institucionalnih okvira u kome se umetnost produkuje (možemo čak konstatovati da je reč o prelazu sa klasičnog liberalnog, na neoliberalni model unutar art sistema) koji je sa sobom doneo rasep unutar umetničke aksiologije; upravo na ovaj način možemo razumeti kritiku Frida pri čemu su kanonsko čitanje njegovog teksta uspostavile upravo dve članice redakcije *Artforuma* u to vreme – Anet Majklson i Rosalind Kraus.

Majklson i Kraus u svojim interpretacijama umetnosti sedme decenije već nagoveštavaju novu, savremenu umetničku aksiologiju koja kao noseći pojam izdvaja kategoriju ne više estetske vrednosti već – transgresije. Unutar njihovog teorijskog sistema umetničko delo je bazično negativno određeno, i to u smislu poststrukturalističke terminologije razlike i objekta. Ovo vrednovanje umetničkog dela kao transgresivnog (a ne estetski vrednog) najdirektnije pokazuje Majklson u svom eseju posvećenom minimalističkom umetniku Robertu Morisu a koji je pod nazivom "Robert Morris – An Aesthetics of Transgression" prvi put objavljen u katalogu njegove izložbe u Vašingtonu 1970. godine. (Mishelson 2013) Majklson čitavu svoju argumentaciju gradi upravo na kritici Fridovog teksta i njegove teze o prezentnosti. Ona iz deridijanskog diskursa ovaj pojam označava kao Prisustvo (ne ulazeći u suptilne distinkcije koje Frid pravi između termina prisustva i prezentnosti) i kao takav ga označava kao ostatak zapadne metafizike i idealizma, zapravo ideologije logocentrizma, racionalizma i samo-transparentnosti: "To što skače ka oku jeste način

na koji podjednako 'prvotnost' kao epistemološka kategorija i 'prezentnost' kao estetska vrednost čuvaju za sekularno doba atribut logičke pre-egzistencije, apsolutnog i bezvremenog, realnog Prisustva(...)", i dalje, referirajući na kvazi-religiozni prizvuk Fridove tvrdnje po kojoj je prezentnost poput milosti (Fridova rečenica je uostalom parafraza i indirektna referenca na Džonata-na Edvardsa /Jonathan Edwards/ puritanskog, protestantskog teologa iz 18. veka): "Ovako viđen modernizam preuzima oblik Reformacije, zaveštavajući u svojoj preskriptivnosti, preokupaciji kanonom, u svom poistovećivanju estetskih odluka sa moralnim izborima, kalvinistički repertoar tema o grehu i iskupljenju za savremenu upotrebu." (str. 16) Metafizika je unutar deridijanskog poststrukturalističkog diskursa analogna Prisustvu: pojmovi koji se čine kao univerzalne suštine, esencije se kroz postupak dekonstrukcije razotkrivaju kao arbitrarni i konvencionalni. Nova umetnost šezdesetih, pre svega minimalizam jesu analogni dekonstrukciji i u tom smislu jesu razaranje fetišizma prisustva koje sa sobom donose Grinbergov i Fridov pristup. Umetnost Roberta Morisa ali i čitavog minimalizma je značajna ne kao estetski vredna već kao transgresivna umetnost:

Preispitujući distinkciju, granicu koju je uspostavila tradicionalna estetika između virtuelnog i stvarnog prostora, rad je u realnosti – realnosti ovog konkretnog estetskog konteksta – bio transgresivan. Zahtevajući pažnju u vremenu za njegovo razumevanje, rad je podrazumevao takođe i promenu naglaska u pogledu vrednosti kao i zadovoljstva. (str. 21)

Sličnu liniju interpretacije kako Fridovog eseja, tako i čitave umetnosti šezdesetih (pa i kasnije) zagovara i Rosalind Kraus koja će često Frida poistovećivati sa Grinbergovim formalizmom, odnosno metafizičkim i logocentričnim sistemima mišljenja. Tipična mesta jesu njene knjige *Passages in Modern Sculpture* (R. Krauss 1977), odnosno *The Optical Unconscious* (R. E. Krauss 1996) u kojoj Fridu zamera da umetnost gleda kao čisto vizuelno, optičko iskustvo (*opticality*) u Grinbergovom smislu, koja je za nju ponovo čisto Prisustvo u deridijanskom značenju reči, dakle samo-transparentnost i fikcija metafizičke subjektivnosti. Ovakav pristup će kasnije postati osnova programske orijentacije novog časopisa *October*: jedna od osnovnih referenci teorije umetnosti koju razrađuje Kraus iz perioda novog časopisa jeste francuski filozof i književnik Žorž Bataj (Georges Bataille). Osnova ovog pristupa jeste teorija besformnog i to kroz negaciju kantovskih postavki 'čiste' umetnosti, odnosno kroz promišljanje sakralnih rituala 'primitivnih' zajednica, dionizijske 'divlje' seksualnosti, te kroz reinterpretaciju transgresivnih postavki (u odnosu na

ideale zapadnog humanizma) Ničea (Friedrich Nietzsche) i Markiza de Sada (Marquis de Sade). Na Batajevim osnovama teoretičari umetnosti poput Iv-Alena Boaa (Yve-Alin Bois), Hala Fostera (Hal Foster) i naravno – Kraus, razrađuju ideje o bezvrednom, odnosno zazornom (*abject*) umetničkom delu ili činu. Reći da je umetničko delo 'bezvredno' ne znači da je to delo bez vrednosti, to samo znači da je aksiološki sistem njegove valorizacije pomeren sa formalne (odnosno, ontološke) u društvenu ravan, da vrednost dela nije u njemu samom već u kontekstu koji ga okružuje, odnosno relacijama između tog dela i kontekstualnih društvenih odnosa, u socijalnim efektima koje to delo ostvaruje, odnosno, rečima Žaka Ransijera – valorizacija dela je iz estetske pomerena u etičku ravan.

Sa druge strane, za razliku od Kraus, Fridova aksiologija: 1. nije topološki-kontekstualno fundirana već – ontološki (značenje rada nije u 'etosu', tj. u kontekstu, već u mediju rada, značenje nije eksterno u odnosu na rad već je inherentno radu) i 2. nije negativno već je pozitivno fundirana. Za Frida, modernizam nije odbacivanje konvencija kroz praksu negacije (transgresije); modernizam nastaje unutar krize konvencija i baš zbog toga reč je o praksi uspostavljanja kontinuiteta sa konvencijama prošlosti. To zapravo znači da je glavni cilj modernističke umetnosti stvoriti delo koje će se razlikovati od običnih predmeta i stvari a to je moguće samo ukoliko to delo uspeva da izdrži poređenje sa prethodnim ostvarenjima čiji (estetski) kvalitet ili nivo u aktuelnom trenutku nisu dovedeni u pitanje. Kod Frida time momenat identifikacije jeste analogan momentu evaluacije dela; drugim rečima, momenat identifikacije slike kao slike slikarstva neodvojiv je od njenog priznanja (*acknowledgment*) kao dela a ne predmeta:

Jer, naprosto, umjetnost starih majstora – krajnji standard poređenja – ne može da se sagleda kao, u suštini, negativna; a moj stav implicira i tvrdnju da najdublji poriv, ili majstorska konvencija onoga što sam ranije nazvao 'glavnim tokom modernizma', nikada nije imao u planu ukidanje, prevazilaženje ili kakvo ras kidanje s prošlašću, već je prije, u osnovi, nastojao da mu parira svojim najznačajnijim dostignućima, u novim i teškim prilikama koje su od samih početaka neki pisci i umjetnici uvažavali. (Fried 1989, 458)

(Frid ovde misli na Šarla Bodlera /Charles Baudelaire/ koji je četrdesetih godina 19. veka pisao o rastakanju i nestanku velikih slikarskih škola koje su u prošlosti obezbeđivale status i manje talentovanim umetnicima i manje uspehim delima; modernizam pak produkuje radikalne forme individualnosti koje

umetnika upućuju isključivo na lične mogućnosti – jedino relativno sigurno uporište ovim umetnicima jeste poređenje sa velikim delima prošlosti koje se tumači kao oblik individualne samo-ekspresije. Frid ovu tezu detaljno razrađuje u već pomenutoj prvoj svojoj studiji o Maneu a koja je, inače u celosti preštampana kao prvo poglavlje u njegovoj kasnijoj knjizi *Manet's Modernism*).

Ove suprotstavljene aksiologije su na kraju, tih ranih sedamdesetih godina dovele do ključnih institucionalnih prestrukturiranja na tadašnjoj njujorškoj sceni. Majklson i Kraus su svoj teorijski rad inkorporirale u ono što tada počinje da poprima oblik *teorije*, odnosno globalizujućeg kustoski centriranog art sistema kao centralnog elementa medijacije, odnosno inkorporacije dela u sistem umetnosti. Kao što smo već naglasili, teorija se ne predočava kao opšti zakon ili metapravilo umetničkog delovanja već kao specifični oblik diskurzivnog zastupanja umetnosti – teorija se pozicionira kao zastupnik smisla pojedinačnog umetničkog dela, gesta ili čina, odnosno kao ključni element integracije umetnika i umetničkog dela u svet umetnosti i kulture. Ovakva teorijska aktivnost upućuje na to da za ostvarivanje 'umetničkog' nisu presudni samo materijalni aspekti dela nego i njegova konceptualna tumačenja. (Nikolić 2015, 44) Sa druge strane, Frid ostaje dosledan likovnoj kritici i istoriji umetnosti u modernističkom značenju te reči, koje upravo insistiranjem na elementu samo-ekspresije i umetnika i kritičara polako gube institucionalnu podršku unutar globalnog umetničkog sistema. Ovaj rasep je doveo do toga da je časopis *October* postao jedno od centralnih časopisa koji ne samo da je pratio i valorizovao, već je i usmeravao dalji razvoj američke ali internacionalne umetničke scene, dok je Frid izabrao put potpunog povlačenja iz sveta savremene umetnosti i rada u čisto akademskom kontekstu.

Literatura:

- Batchelor, David. *Minimalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Danto, Arthur. «The Artworld.» In *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, 154-167. Philadelphia: Temple University Press, 1987.
- Erjavec, Aleš. «Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe.» In *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, edited by Aleš Erjavec and Miško Šuvaković, 11-20. Beograd: Vujičić kolekcija, 2009.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, and Benjamin H.D. Buchloh. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2007.
- Fried, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.

- Fried, Michael. «Kako funkcioniše modernizam. Odgovor T.J.Clarku.» *Delo*, no. 35 (januar-februar-mart 1989): 450-470.
- . *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.
- Groys, Boris. «Multiple Authorship.» In *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, edited by Barbara Vanderlinden and Elena Filipović, 93-100. Cambridge: The MIT Press, 2005.
- Judd, Donald. «Specific Objects.» In *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 824-828. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Krauss, Rosalind E. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: The MIT Press, 1977.
- . *The Optical Unconscious*. Cambridge and London: The MIT Press, 1996.
- LeWitt, Sol. «Paragraphs on Conceptual Art.» In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alexander Alberro and Blake Stimson, 12-16. Cambridge and London: The MIT Press, 2000.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: IP «Veselin Masleša», 1978.
- Mishelson, Anette. «Robert Morris - An Aesthetics of Transgression.» In *Robert Morris (October Files)*, edited by Julia Bryan-Wilson, 7-50. Cambridge and London: The MIT Press, 2013.
- Nikolić, Sanela. *Avangardna umetnost kao teorijska praksa: Black Mountain College, Darmštatski internacionalni kursevi za Novu muziku i Tel Quel*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2015.
- Ranciere, Jacques. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regimes of Art*. London and New York: Verso, 2013.
- Ransijer, Žak. *Sudbina slika; Podela čulnog*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2013.

Sonja Briski Uzelac

Vrijednosni identitet/i u pokretu

Ako su odluke kontingentna pomaknuća unutar kontekstualnih komunitarskih poredaka, one mogu pokazati svoju vjerojatnost ljudima koji žive izvan tih poredaka, ali ne nekome zamišljenome kao čisti um izvan bilo kojega poretka.

Ernesto Laclau (*Kontingencija, hegemonija, univerzalnost*)

Već je Walter Benjamin, baveći se „razvojnim tendencijama umjetnosti u sadašnjim uvjetima“ (1936.), radikalno napuštao niz ustaljenih pojmova kao što su genijalnost, stvaralaštvo ili vječne vrijednosti. Tako su i vrijednosni identiteti danas „kontingentna pomaknuća“ unutar kontekstualnih poredaka, no koji nisu zamišljeni „kao čisti um izvan bilo kojega poretka“. Ako je svaki takav pokušaj razumijevanja svojevrsna pustolovina, onda je razmatranje vrijednosnih identiteta umjetničkog djelovanja jedna itekako osobita pustolovina koja nas vraća na „u uvijek ista“ pitanja. No, tu pitanja ne prestaju, nego tek započinju u polivalentnosti problemskog kruga oko promijenjenih paradigmi kako umjetničkog djelovanja tako i njegovog vrednovanja. Umnožavanje diskursa iz različitih humanističkih i društvenih područja koji su objavljivali „križu vrijednosti“ u umjetnosti ili „kraj umjetnosti“, i to ne samo njenim „kobnim padom“ u okvire teorijskog diskursa, ima podugu povijest. Iz ove povijesti koja se odvijala u neuhvatljivom dvadesetostoljetnom vrtlogu od „raspada vrijednosti“ do „previše stvarnosti“, određenim stjecajem kon/tekstualnih okolnosti pokazuje se uvijek iznova važnost interpretativnog *locusa*. Njegovim izdvajanjem mogu se u duhu razumijevanja kontingentnosti društvenih i subjektivnih činjenica razmotriti kako objekti i događaji umjetnosti, tako i pristupi u njihovoj valorizaciji.

U ovom tekstu radi se o izdvajanja paradigmatškog teorijskog *lokusa* što ga je obilježio Jan Mukařovský, praški lingvist te estetičar i teoretičar književnosti, svojim spisom *Estetska funkcija, norma i vrijednost kao društvene činjenice*. Ovaj spis pokazuje smisao mogućeg pravca propitivanja statusa umjetničke vrijednosti kako u estetskoj ontologiji modernosti (spis je nastao 1936.), tako i u suvremenoj ontologiji kulturalnosti. Izdvojeni pristupni *locus* se potom, stjecajem subjektivno-objektivnih okolnosti odabira, provjerava na slučaju (kon)tekstualnog susreta s narativom vizualnosti sa izložbe suvremene umjetnosti pod naslovom *Izmjereni krajobraz* konceptualnog umjetnika Antuna Maračića. Susret je pokazao kako je vizualna hermeneutika jednako dobra za užitak mišljenja kao i užitak gledanja, neovisno o modusu postojanja vrijednosnog identiteta u diskursu suvremene kulturalnosti. Sama kontekstualizacija slučaja je teorijski vodila ka paradigmatškoj „post-kritičkoj“ tezi o „radikalnim kontingencijama vrijednosti“ (Smith 1988) koja govori o pragmatičnom modelu „nepredvidljive mogućnosti“ ili „postojanja potencije“ (Agamben 2009). Ovaj model odražava i hijatus između stvarnosti i moći njene simbolizacije, pa time problematizira i propitivani odnos estetske funkcije i vrijednosti kao potencije za (ne)postojanje.

I

U problemskom i povijesnom smislu svjesni smo, kako kaže Jacques Rancière u svom razmatranju „estetike i politike“, postojanja nezaobilaznih „repera“, povijesnih i pojmovnih, „kadrih da ponovo postave izvjesne probleme što ih nepovratno zamućuju pojmovi zahvaljujući kojima pojmovni *a priori* prolaze kao povijesna određenja, a vremenski presjeci kao pojmovna određenja“ (2013: 137). Za definiranje i artikulaciju vrijednosnog statusa umjetnosti nije više odavno, dakako, dovoljan uvjet intencionalne „istinitosti“; spekulativna estetika je time pokušavala poistovjetiti univerzalnost spoznaje koju provocira umjetničko djelo s osjećajem estetske, etičke ili kognitivne ugođe/užitka prema istinitosti koja se time doseže. O tome je već Panofsky, na svoj način, izrekao tvrdnju:

Ako bi zadatak umjetnosti u smislu ideja trebala biti „istinitost“, to jest da u određenoj mjeri bude konkurentna umnoj spoznaji, onda njezin cilj nužno mora biti svođenje vidljivog svijeta na nepromjenjive, općenite i vječno važeće oblike (pri čemu se odričemo one individualnosti i originalnosti koje su posebno obilježje njegovih postignuća). (Panofsky 2002: 14)

U prvom se redu tih pojmova o čijoj „povijesnoj i pojmovnoj“ sudbini govori Rancière nalazi, naravno, pojam modernosti (ili uže, „estetske revolucije“), premda je to isti onaj pojam nad kojim Panofsky strepi da ga se ne odrekemo, osobito „one individualnosti i originalnosti koje su posebno obilježje njegovih postignuća“. No u predgovoru za *Podelu čulnog* Rancière kaže da je pojam modernosti danas načelo svih pomutnji, pa i vrijednosnih:

(...) što skupa odvlače Helderlina ili Sezana, Maljeviča ili Dišana u veliki vrtlog u kojem se mešaju kartezijanska nauka i revolucionarno oceubistvo, doba masa i romantičarska iracionalnost, zabrana predstavljanja i tehnike mehanizovanog reprodukovanja, kantovsko uzvišeno i prvobitna frejdrovska scena, bekstvo bogova i istrebljenje evropskih Jevreja. Ukazati na ono malo konzistentnosti tih pojmova za sobom očigledno ne povlači nikakvo prijanjanje za savremene diskurse povratka na jednostavne prakse umetnosti i prakse kriterijuma za njenu procenu. Sprega tih „jednostavnih praksa“ sa modusima diskursa, formama života, idejama promišljanja i figurama zajednice nije plod nikakvog štetnog zaokreta. Nasuprot tome, napor da se ta sprega promišlja primorava nas da napustimo siromašnu dramaturgiju kraja i povratka, koja ne prestaje da zauzima teren umetnosti, politike i svakog predmeta misli. (Rancière 2013: 137)

Što možemo, dakle, ugledati u našem tematskom okviru kad bacimo pogled sa skliskog terena ovih „pomutnji“ i „sprega“ iz pojmovnog i povijesnog opsega estetike i ideologije modernizma s kulturom postmodernizma, a s recentne distance kulturološke paradigme „postkulture“? Najprije, teško se više u relevantnim kritičkim/teorijskim tekstovima mogu vidjeti referentne riječi vrijednost/vrjednovanje/vrijednosni kriteriji/vrijednosni sudovi i slično. To je naročito slučaj nakon teorijske paradigme koju je uveo Arthur C. Danto ili pragmatičnog modela institucionalne teorije umjetnosti Georgea Dickiea. No, pod posve slučajnim stjecajem okolnosti, moj pogled je pao na jedan stari naslov: to je bio *Jan Mukařovský, Književne strukture, norme i vrijednosti* (u izdanju Maticе hrvatske, Zagreb 1999.), koju ne bih vjerojatno uzela ponovo u ruke da nije postojao kontekst provokacije „teorijskih dijaloga“ (Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2016.). Znakovita ili obična kontingencija događaja? – zapitala sam se i, zašto ne, otvorila knjigu, čija mi je središnja studija *Estetska funkcija, norma i vrijednost kao društvene činjenice* iz 1936. godine, zauzvrat, postala ovom prilikom uporišna problemska točka. Možda bi sve to bilo bez posebnih „znakovitih“ posljedica (vratila bih knjigu na staro mjesto), da nisam u to isto vrijeme, posve nevezano, u zagrebačkoj Galeriji AŽ vidjela izložbu

Antuna Maračića *Izmjereni krajobraz*; ona me je uvukla u pitanje Nelsona Godmana *Kada je djelo umjetnost?* (iz knjige *Načini svjetotvorstva*, 1978.), pitanje čija aura osvjetljava i problematizaciju vrijednosnog statusa umjetničkog djela u današnje doba postkulture.

No, krenimo najprije od vidljivosti referentnog pojma vrednovanja danas, čija sažeta definicija prema Metzlerovom leksikonu *Kultur der Gegenwart* (2000.) ili u prijevodu *Leksikon savremene kulture. Teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas* stoji: „Prilikom estetskog vrednovanja, estetski kriterijum koristi se da bi se ocenio neki estetski objekt, ali ne nužno samo on“ (2008: 755). Ovo sažeto određenje sadrži u sebi, dakle, dvije paradigmatске točke. Prva je da estetski objekti, naime, *nisu po sebi vrijedni ili bezvrijedni, već to postaju samo kada se dovedu u vezu sa određenim vrijednosnim kriterijima i kada se postavi pitanje da li i u kojoj mjeri te kriterije zadovoljavaju*. Tek druga točka pak utvrđuje pravi opseg pojma, gdje se kaže da *kriteriji estetskog vrednovanja nisu samo estetski kriteriji u užem smislu, naime kriteriji koji se odnose na formalne, strukturalne ili jezičke karakteristike teksta (npr. ljepota, usuglašenost, višeznačnost, samoreferentnost), već i kriteriji djelovanja – moralnog, političkog i sl. – povezani sa sadržajem djela (npr. informativnost, posredovanje znanja, buđenje suosjećanja, ustanovljavanje smisla), kao i relacije vrijednosti (skretanje sa ustaljenog toka, inovativnost i sl.)*. Međutim, ovo se određenje i dalje širi prema povijesnom i kulturalnom kontekstu, te se navodi da ovisi o situaciji društvenog razvitka i normativnih predložaka preuzetih iz okvirnih teorija filozofije, religije, etike, sociologije ili ideoloških doktrina, ali i prema svijetu institucija u svim područjima dodira s umjetničkim djelovanjem, od konceptualizacije, produkcije, interpretacije ili distribucije do edukacije i diseminacije. (*Leksikon* 2008: 755)

Kad pogledamo iskosa na ovako razloženo određenje vrednovanja, čini se da nam ne izmiče iz vidokruga gotovo čitava dramaturgija dvadesetostoljetnih paradigmatških obrata, smjenjivanja i zamjena različitih znanstvenih, teorijskih i metodoloških predodžbi o svijetu, koja je pokazala sav privid „objektivne spoznaje“ a istakla značaj „anomalija“ (Th. S. Kuhn), odnosno pitanja na koja se ne može jednoznačno odgovoriti. Ili može, svakako s određenog stajališta. Od dvadesetih godina, nakon prvih velikih tematizacija kriznih socijalnih iskustava po završetku Velikog rata („raspad vrijednosti“, po H. Brochu), konstituirala se i disciplinarna znanost o književnosti s etabliranjem područja o kriterijima književnog vrednovanja, s ciljem da se omogućí zasnovano donošenje argumentiranih vrijednosnih sudova. Potom nastaju i smjenjuju se različiti teorijski modeli, u različitim disciplinama (također i u povijesti umjetnosti). Najveći utjecaj do pedesetih godina imala je paradigma o „djelu

imanentnoj interpretaciji“; ona nije dovela u pitanje autonomne legitimnosti pojedinačnih disciplina, sve dok se nije nametnuo strukturalno-antropološki disciplinarni model.

Unutar ovako sažetog uvida pojavljuje se figura Mukašovskog, izrasla iz praškog lingvističkog kruga, koja je odigrala presudnu ulogu u transferu ruskog formalizma (Roman Jakobson je 1920. došao u Prag) u školu češkog strukturalizma i u otvaranju šire semiotičke/semiološke problematike. Međutim, ono što je bitno za ovaj fokusirani pogled je metodološko stajalište Mukašovskog kojim kritizira, odnosno proširuje problematiku ruskog formalizma na šire shvaćeno područje estetike - kao znanosti o svim onim pojavama koje povezuje osobito fleksibilno protumačena estetska funkcija. S jedne strane on joj nastoji sačuvati posebnost, „imanentnost“ i „autonomiju“, a s druge je promatra u njenoj kontekstualnoj uvjetovanosti, uključenosti u hijerarhiju svih ostalih društvenih funkcija od kojih se i ne može posve odijeliti. Na toj pozadini je prošireni pojam estetske funkcije bio širi od pojmovnog opsega „visoke“ umjetnosti kao privilegiranog mjesta njene kulturne dominacije (u to su vrijeme „visoko/nisko“ prijeporne odrednice). Tako prošireni pojam vezuje se za „nestabilnost“ pojmova norme i vrijednosti, čime se nastoji pojmovno „prevrednovati“ ovo područje istraživanja.

Nietzscheanski pojam o „prevrednovanju vrijednosti“ stigao je u prašku sredinu iz „poetike osporavanja“ ruske avangarde posredstvom Jakobsona i u nacrtu novog predmetnog područja znanstvenog istraživanja kompleksa estetska funkcija/norme/vrijednosti Mukašovský je postavio dvostruki cilj: da u ovo novo područje uvede pojam „izvanestetske vrijednosti“, odnosno „oslobodi“ ga „čiste“ estetske funkcije kao posebne vrsti djelovanja na pojedince, a da pritom vrijednosti i norme izvuče iz kolektivne svijesti kao neke psihološke, sociološke ili metafizičke stvarnosti, odnosno određene „nadstvarnosti“. Međutim, sama estetska funkcija nije tek ni epifenomen nekih drugih funkcija (religiozne, političke, ideološke ili praktičnog života), nego joj je svojstveno i osobito autonomno djelovanje kao „društvene činjenice“, kako kaže Mukašovský. Ona ne djeluje tek prema reprezentativnom modelu oponašanja zbilje, već kao konstrukt zbilje čije „reprezentacije“ imaju opće zakonitosti i konkretne forme oblikovanja, te prihvatanja i kršenja odgovarajućih društveno uvjetovanih konvencija i normi. Svu pojmovnu dinamiku ovih odnosa Mukašovský nastoji razjasniti cjelovitom „unutarnjom korelativnošću pojmovnog sustava“, pozivajući se na strukturalizam kao na „znanstveni nazor“, a ne kao „teoriju“ („čvrst zbroj spoznaja“) ili „metodu“ (zaokružen skup radnih pretpostavki i pravila):

Bit strukturalizma ponajbolje je moguće objasniti načinom na koji on stvara pojmove i primjenjuje ih na materijalu. Strukturalizam je, naime, svjestan temeljne unutrašnje korelativnosti cjelokupna pojmovnog sustava znanosti: svaki je pojam određen svima ostalima, a ovaj opet suodređuje sve ostale, tako da bi ga se jednoznačnije moglo definirati mjestom koje u nekom pojmovnom sustavu zauzima nego određenjem njegova sadržaja koji je – radi li se s pojmom – u neprekidnoj mijeni. (Mukařovský 1999: 6)

Razmatranjima, dakle, o (pojmovnom) pristupu uvođenjem odrednice mjesta (ma koliko uvjetno u ovom slučaju to bilo) kao *locusa* na kojem se nešto traži ili je pronađeno, odnosno određivanjem mjesta/položaja (kao u navigaciji), ali i *punctuma* vremenske spirale koja je proizvod kako homogenih „hijerarhija moći“ tako i heterogenih „skupova mjesta“, izvodi se analiza unutar prostiranja „činjenica“ („na materijalu“) društvenog života. Tako „čvrsto usidravanje u cjelini pojmovnoga sustava znanosti omogućuje pojmu da se mijenja ne gubeći pritom svoj identitet“ (isto, 6), jer se uvijek može iznova uhvatiti u koštac s konkretno lociranom društvenom, kulturalnom ili estetskom praksom. Ovakav „objektivni“ pristup, po Mukařovskom koji je stalno bio u traganju za objektivnošću pristupa, omogućava izdvajanje relevantnih pojava kao „društvenih činjenica“ (naravno, pod utjecajem Durkheimovog određivanja autonomnog predmeta i metode sociologije kao društvene znanosti), a „činjenična“ stvarnost umjetničkih djela po njemu jest njihov semiotički karakter. Umjetničko je djelo, dakle, mjesto znaka koje, kao činjenica, proistječe iz komunikacijskih odnosa među pojedincima u svakom društvu i kulturi (tu je naglašena i kulturalnost). To iziskuje mjeru suglasnosti oko prihvatanja ili neprihvatanja okvirnih značenja raznolikih semiotičkih sustava, a po njegovim riječima „umjetničko je djelo svagda neadekvatna primjena estetske norme“.

No, ako ostavimo po strani lociranje položaja vertikalne i horizontalne promjenljivosti i nestabilnosti same normativne dimenzije (Mukařovský kaže da je to tlo „sociologije estetske norme“) i pogledamo smještaj vrijednosti i vrednovanja u ovom sklopu, on upućuje na poziciju pojedinca:

Pojedinac se ne mora slagati s normom pa čak može nastojati i oko njezine promjene, ali on nije kadar proreći njezino postojanje i njezinu društvenu obvezatnost u trenutku kad, čak i u suprotnosti s normom, obavlja čin vrednovanja. (Mukařovský 1999: 51)

Sam čin vrednovanja je u svakom slučaju individualizacijski, te u tom je smislu i vrednovanje „nešto singularno i neponovljivo“, ali ne i jednoznačno i nepromjenljivo, jer se „subjektivne pretpostavke mogu obrazlagati kako posve

individualnim tako i socijalnim uzrocima, a napokon i onim isključivo antropološkim“, kaže Mukařovský (1999:54). Kako je fokus ovog pogleda određen intencijom da se iz njegove sustavne i opsežne argumentacije izvuku oni elementi koji vode iz ontologije modernosti u ontologiju kulturalnosti, bitno je naglasiti da on sam vrijednosni identitet vidi kao konstrukt složenog društvenog i kulturalnog procesa, dakle kao kretanje a ne stanje. Pritom, njegov „fokus nije na epistemičkom subjektu niti na privatnim sadržajima svijesti nego na javnim, označujućim aktivnostima skupa subjekata“, pa je najbliža suvremena referenca na „postmodernističke epistemologije“ (Benhabib 1999: 100); međutim, sam se Mukařovský, shodno dosezima vlastitog vremena, pozivao na Bretonov sud o Picassu:

Picasso je velik u mojim očima samo zbog toga što je neumorno ustrajao u obrambenu stavu spram stvari izvanjskog svijeta, ubrajajuću tu i one koje je sam stvorio, i to zato jer te proizvode nikad nije smatrao ničim drugim nego pukim ‘momentima’ dodira sebe i svijeta. (Mukařovský 1999: 89)

Mukařovskog posebno intrigira onaj dio Bretonovog iskaza koji kaže da „te proizvode“, to jest svoja umjetnička djela, Picasso „nikad nije smatrao ničim drugim nego pukim ‘momentima’ dodira sebe i svijeta“. Na to Mukařovský odgovara da smještanje umjetničkog djela „na određen stupanj estetske vrijednosti i njegovo održavanje na tom stupnju“ ili posvemašnje brisanje zapravo zavisi „od činilaca različitih od osobina samog materijala umjetnikova proizvoda“ (isto, 93). Tu se, smatra on, postavlja i sam problem o „objektivnosti estetske vrijednosti“ što se „privla uz materijalno djelo“, uronjeno u najrazličitije „dodire“, ali koje pritom posjeduje i „imanentni razvitak umjetničke strukture“. No, to pitanje nikako ne gubi svoju „osnovanost i aktualnost“, „budući da svaka sastavnica umjetničkog djela, bilo ona ‘sadržajna’ bilo ona ‘formalna’, u kontekstu djela zadobiva onaj mnogostruki stvarnosni odnos, one postaju nosioci izvanestetskih vrijednosti“ (isto, 109). Zbog tih vrijednosti, smatra Mukařovský, u procesu vrednovanja ne smijemo analizu ‘forme’ sužavati na puku formalnu analizu. S druge strane, „cjelovita struktura umjetničkog djela, a ne tek jedan njezin dio zvan ‘sadržaj’, uspostavlja aktivan odnos sa sustavom životnih vrijednosti koji upravlja ljudskim postupcima“ (isto, 113-4). Djelatni međusobni dodiri i njihove napetosti pokazuju da ustvari „pravi predmet aktualnog estetskog vrednovanja nije ‘materijalni’ artefakt nego ‘estetski objekt’“ (isto, 115). A to je mjesto/*locus* korelacije svih uzajamnih „dodira“ i sabiranja obilježja intencionalnosti što se očituju u estetskom objektu kao nositelju i izvanestetskih vrijednosti. I stoga, Mukařovský citira Utitza: *Kunstsein*

ist etwas ganz anderes als Kunstwert (E. Uitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft II*, 1920), ili: „Umjetničko biće je nešto sasvim drugo nego umjetnička vrijednost“.

II

U slijedu ove argumentacije, pravi je trenutak da se stane s pričom Jana Mukašovskog budući nas je ona dovela do problematiziranja same kategorije estetskog vrednovanja i estetskog kriterija koji se koristi da bi se ocijenio vrijednosni identitet nekog „objekta“ umjetnosti. Vrijednosni identitet se za Mukašovskog sastoji, opet njegovim riječima, u *upravljanju i obnavljanju odnosa čovjeka i stvarnosti kao predmeta ljudskog djelovanja*. Kad se tako postave stvari – u trokutu između estetskih funkcija, normi i vrijednosti u procesu konstituiranja cjelokupnog odnosa čovjeka i stvarnosti/svijeta u kojem živi, onda se u današnjoj vizuri, u pomaku poststrukturalističkog motrišta prema lokaciji postkulture, pojavljuje pitanje: *kada je djelo umjetnost?* Ovo pitanje, postavljeno unutar postkulturalnog konteksta kritike kanona, samo po sebi upozorava na nemogućnost utvrđivanja značenjske jezgre pojma vrijednosti. Ako se pod *postkulturom* općenito podrazumijeva suvremena kulturalna rekonfiguracija (pod utjecajem širenja političkog i kulturnog značaja novih tehnologija komunikacije, neoliberalnog širenja kapitala te stvaranja nadnacionalne medijske i vizualne kulture), sve to mijenja dosadašnje odnose moći te strukturalne, funkcionalne i vrijednosne norme i obrasce na koje se ti odnosi oslanjaju.

Temeljno prestrukturiranje svijeta dovelo je do „kulturološkog preokreta“, općenito tumačenja identiteta značenjske jedinice isključivo kao beskonačne potencije bez upisanih sklonosti ka uspostavljanju određenih (čvrstih, stabilnih) vrsta formalnih, strukturalnih ili materijalnih odnosa i veza. Ovom preokretu ne odolijeva ni vizualna umjetnost oslanjajući se na značenjsku vrijednost umjetničkog djela, onu koja je posljedica kontekstualnih zahtjeva i okolnosti nastanka i prezentacije djela, od uvjeta preklapanja do pretapanja u provokaciju svakodnevnog života. Stoga se sve više i kontekstualno umjetničko djelovanje (ne samo postupci kulturalne analize) upušta u rizik „teorijskog diskurzivnog napora“ kojim treba kritički posredovati i interpretirati značenjske odnose u stvarnosti. U situaciji, dakle, u kojoj je djelo funkcija konteksta u kojem nastaje, biva izlagano i opažano, postavlja se goodmanovsko pitanje: kako takvo djelo/akt zadobiva umjetničku vrijednost? To je, u krajnjoj liniji, izvedenica onog starijeg pitanja: kada „svaka sastavnica umjetničkog djela“, bilo ona „sadržajna“ bilo ona „formalna“, u kontekstu umjetničkog rada zadobiva taj „višestruki stvarnosni odnos“ koji postaje uvjet „estetskog objekta“ (u smislu koji mu je dao Mukašovský)?

Nakon poststrukturalističkog odustajanja od nastojanja da se utvrde znanstveno zasnovani vrijednosni kriteriji te nakon dekanonizacije elitne kulture, danas je brojnost kriterija vrijednosnog identiteta velika i nekonzistentna, odnosno „neuhvatljiva“. No, prije svega, sam koncept vrijednosti se dekonstruira u formacije vrijednosnih identiteta u pokretu i njih, poput svih drugih kategorija identiteta, foucaultovski rečeno, ne treba shvatiti kao „prirodne“ već kao diskurzivne, kontekstualno promjenljive formacije. Inače, svaki identitet se kanonski stvara tako što nudi zajedničku konceptualnu osnovu koja pak reprezentira zajedničke vrijednosti i komunikacijske osnove djelovanja. Suvremena kritika kanona ukazala je na nepostojanje konačnih, „objektivno“ utvrdivih, stabilnih ili univerzalnih vrijednosti izvan relativnih kulturalnih, bio-političkih ili teorijskih granica između vrijednog i bezvrijednog. Istodobno, taj stav ističe zamisao pojedinačne umjetničke vrijednosti zasnovane na promjenljivom kontekstualiziranju umjetničkog rada, kao što je paradigmatičan slučaj u radu s „bezvrijednim“ društvenim artefaktima ili kontingentnim događajima i situacijama. U slučajevima ovakvih zamisli izvođenja umjetničkog rada, njihovi se vrijednosni identiteti identificiraju kao efekt ili indeks specifične kontekstualizacije. Međutim, sam akt kontekstualizacije nije tako „slobodan“ kao što se može učiniti, odnosno on podleže institucionalizaciji u čijim procesima prosuđivanja/vrednovanja nastaje određena institucionalna vrijednost kao „estetski objekt“ u uvjetima galerijsko-muzejskog, kolekcionarskog ili sveučilišnog sistema produkcije, prezentacije, razmjene i interpretacije. No, u tim je procesima neizvjestan ishod susreta radikalne kontingencije i raspada kanona.

Sa stajališta ovako fokusiranoga teorijskog interesa za problematiku vrijednosti i vrednovanja, u posve slučajnom susretu s izložbom *Izmjereni kraj-obraz* Antuna Maračića ušao je u ovakvu propitivačku vizuru fokus radikalne kontekstualne vrijednosti jednog recentnog umjetničkog rada. To je bila, kao što je stajalo u galerijskoj najavi: *Seriya fotografija snimljena 2007. u pejzažu zagrebačkog parka Maksimir kao sekvenca od većeg broja snimaka, nastalih u vremenskom rasponu od dvije minute* (Galerija AŽ, 2015.). Izložke prati interpretativni tekst iz pera mističnog lika Antona Altera, čiji se znakoviti identitet tek naknadno (i privatno) razotkriva kao identitet samog umjetnika, koji tako progovara o svom radu ne u direktnom govoru autorske poetike (samo-referencijalnosti) već u trećem licu tumača (referencijalnosti), čak opisujući umjetnika, to jest sebe, „kao autora koji nije poduzetnik u umjetnosti, nikad je ne smatra izvjesnim rezultatom ciljane dnevne proizvodnje, u vječnom je tjeskobnom iščekivanju da se dogodi znak“. I „znak“ se dogodio, što Anton Alter opisuje na slijedeći način:

Seriju fotografija maksimirskog krajobraza Antun Maračić je, pripremajući se prije više godina za veću samostalnu izložbu, pronašao u svom digitalnom fotoarhivu, među neselektiranim mnoštvom snimaka koji se godinama talože čekajući trenutak eventualnog zamjećivanja, 'ekshumacije', moguće promocije u djelo. Serija je nastala 2007. godine, a autor ju je, čini se, izgubio iz vida neposredno nakon što je bila snimljena. Tako se koju godinu kasnije iznenadio kad je prepoznao njezinu smislenost i zaokruženost registriranog prizora-događaja. Zašto je previdio taj niz snimaka, kako to da je tek puno kasnije uočio sadržaj serije koji mu se sada učinio zanimljiv i suvisao? Teško je reći.

No, u njima je prepoznao svoj umjetnički habitus i „razlog atrakcije tog konkretnog segmenta maksimirskog pejzaža zatečenog u predvečerje jednog davnog lipanjskog dana“. Zatekao ga je estetski sjaj tog prizora-događaja te dalje nastavlja tumačenje foto-slike putem „formalne analize“, govoreći o kristalno jasnom minimalističkom prizoru s oštrom podjelom horizontalnog i vertikalnog plana, „plohe livade i 'zida' šume, s nastavkom neba iznad nje“. I dalje iz navedenog referencijalnog teksta:

Osim tog upečatljivog kontrasta po dužini, tu je još i podjela po dubini, odnosno okomici u dvodimenzionalnoj fotopredstavi. Puteljak koji se zbog perspektivnog suženja ljevkasto pruža sredinom donje polovine slike nekako kao da se u svojoj završnoj točki u dnu perspektive potencijalno teži sastati s isto tako ljevkastom formom neba koje se, zbog konstelacije varirajućih visina stabala sljubljenih u pozadini, kao neki neizbrušeni trokut čupavih kateta vrhom spušta prema tlu. I tu je također, kroz plavo-sivkastu svjetlinu 'lijevka' neba i 'lijevka' puta u perspektivi, u igri neki in spe-spoj horizontale i okomice na sredini slike, u obliku koji tendira onom klepsidre.

Međutim, usred tišine i simetričnog mira prizora počeo se iznenada odvijati događaj, pojava i kretanje aktera scene što je registrirano kao spontano 'mjerenje' prostora uzduž i poprijeko, odnosno po horizontali i vertikali kadra, kao podcrtavanje koordinata krajobraza:

... iz čistog središta prizora, iz tame šume na kraju puteljka pojavila se jedna biciklistica čije frontalno napredovanje snimatelj zapaža i odlučuje popratiti s više snimaka te se tako razvila sekvencu. Kada je došla do točke na kojoj djeluje fotograf žena na biciklu je skrenula i nestala iz kadra, ali već u trenutku njezina

pristizanja u prvi plan, u lijevom uglu, na crti 'horizonta' pojavile su se dvije figure koje se kreću nadesno potvrđujući tako vodoravnu crtu koja raspolavlja sliku po dužini.

Promatrač-snimatelj dovoljno je sabran da na ekranu fotoaparata uoči tu sitnu pojavu te da, nakon što je biciklistica iščezla, u nepromijenjenom kadru nastavi s praćenjem pridošlog para koji je uredno prohodao dužinom crte i nestao u sjeni šume na desnoj strani.

Snimatelj je, dakle, prisutan kao usredotočeni promatrač konstruktivnog minimalizma jednog „parkovnog izgleda“ i kao svjedok minimalističkog prizora, performativa u odvijanju prizora neke svakodnevne, možda opskurne priče (biciklisti, šetači ili mističnost pojavljivanja iz tmine „zida šume“, kao u Antonionijevom filmu *Blow-Up*). Ali, on je tu i kao tumač istodobno oslobođene napetosti između procedura umjetnosti i društvenih formi sličnosti i prepoznavanja. S jedne strane, dakle, radi se o konceptu „čiste“ ili „autonomne“ umjetnosti, pojmljene kao umjetnost čije izvedbe/prizori po sebi ne sačinjavaju sliku nego neposredno ostvaruju ideju u samodovoljnoj čulno spoznatljivoj formi, u njenoj formalističkoj estetskoj funkciji. S druge, pak, to je umjetnost koja se ostvaruje negirajući se, koja ukida distancu formalizma slike kako bi svoje procedure poistovjetila s formama života koji je sav u djelovanju i pokretu, koji više ne razdvaja umjetnost od po nečemu značajnog trenutka (*punctuma*, rekao bi R. Barthes) svakodnevnice, od rada ili biopolitike (po B. Groysu).

Međutim, kako da prepoznamo „umjetnički rad“ u ovoj seriji foto-slika kad su danas slike svuda oko nas, u suvremenim uvjetima nepojmljivih količina i vizualnih kvaliteta. Istina, umjetnik je tako odlučio, čin je odabira u svakom slučaju u njegovim rukama; ali bez prostora „Galerije AŽ“ i imena umjetnika „Antun Maračić“ te bi foto-slike vjerojatno završile u privatnoj galeriji digitalne kamere, kao dobre ili manje dobre izvedbe slika, a tu onda ne bi pomogao ni Anton Alter kao referentni *alter ego* autora. I, dakako, tu je i ovo mjesto objave i ovaj tekst kao dio ukupnog vrijednosnog identiteta u pokretu koji se razvijao i unutar institucija u spletu oko statusa umjetničkog djela kao funkcije „svijeta umjetnosti“ (*art world*, A.C. Danto). Umjetničko djelo nije samo ono što se kao artefakt ili vizualni fenomen pojavljuje pred promatračem, nego „estetski objekt“ ka stjecište dodira što pokazuje stavove i daje iskaze umjetnika, koji je označen mjestom u ozračju teorije ili povijesti umjetnosti, u koji se ugrađuju interpretacije (umjetnika, kustosa, teoretičara), koji funkcionira u kontekstu i sustavu produkcije, recepcije i razmjene. No, na ovaj je teorijski i pragmatični pojam, na njegov doseg i opseg već i Mukařovský točno ukazao i čak ga je opisno naznačio u svom tekstu iz 1936. godine:

Uostalom, društvo stvara svoje institucije i organe kojima djeluje na estetsku vrijednost tako što regulira vrednovanje umjetničkih djela. To su primjerice kritika, stručni rafinman, estetski odgoj (razumijevajući pritom i umjetničke škole i institucije, svrha kojih je njegovanje pasivnog poimanja), tržište umjetnina i njegova sredstva propagande, ankete o najcjenjenijem djelu, umjetničke izložbe, muzeji, javne knjižnice, natječaji, nagrade, akademije, često čak i cenzura. Svaka od tih institucija ima svoje specifične zadatke, a može imati i druge ciljeve nego tek utjecaj na stanje i razvoj estetskog vrednovanja (tako je npr. svrha muzeja da skuplja materijal za znanstveno proučavanje i sl.), i ta druga svrha često može postati glavnom, npr. kod cenzure posrijedi je usmjeravanje izvanestetskih funkcija djela u interesu države i vladajućeg društvenog i moralnog rada). Usprkos tomu, sve te svrhe u odgovarajućoj mjeri djeluju na estetsku vrijednost i pritom su eksponenti određenih socijalnih tendencija. (Mukařovský 1999: 90)

Umjetnost, dakle, nije zatvoreno područje nego preko estetske funkcije i njenog institucionaliziranja u smislu institucionalnog smještaja (na koji nas je upozorila institucionalna teorija umjetnosti) djeluje u životu društva i pojedinca, sudjelujući u uspostavljanju mreže pasivnih i aktivnih socio-kulturnih odnosa u čijem su središtu situirani i pojedinac i društvo. Moglo bi se efektno zaključiti, riječima Rancièrea, da je umjetnička vrijednost s jedne strane „nesumjerljiva singularnost, a sa druge je operacija komunalizacije“ (2013: 40). Međutim, ne može se olako previdjeti onaj naglasak na kontigenciji događaja s kojim je i započeta čitava ova priča. On je osobito bitan u ovo suvremeno doba necjelovite, razdijeljene i mnogostruke kulturalnosti s „privremenim“ statusom vrijednosti umjetničkog djela, a čiji se fragmentizirani plutajući dijelovi spajaju i prespajaju u proizvoljna mnoštva simboličkih sistema i mikro-naracija, institucionalno smještaju, uz sva kontigentna uplitanja društvenih sudionika u djelovanju koje u sebi ima crtu nepredvidljivosti.

Kad je Nelson Goodman u svom pristupu „načinima stvaranja svijeta“ ili „svjetotvorstva“ (*Ways of Worldmaking*, 1978) konstatirao da se *radi o prijelazu od jedinstvene istine i fiksiranog i zatečenog svijeta na raznolikost valjanih i čak sukobljenih verzija svjetova u nastajanju* (Goodman 2014: 12), otvorio je prolaz „nepredvidljivosti odluke o onome nadolazećem“ (Paić 2015: 117). A u tim „prijelazima“, kad se sama zamisao cjeline vrijednosti raspala, nastaje „dodana vrijednost“ u procesima označavanja, interpretacije ili vrednovanja: slučajnost odabira, pozivanje na čin imenovanja, *punctum*, (samo)referentni kontekst, posebnost *locusa* ili izabranog *toposa*, stjecaj okolnosti, zatečenost životnim radnim elanom, sretni životni trenutak (*cairos*) ili obratno, odluka, događaj,

singularnost, zbivanje, protok, pokret, što se sve kao kontingentno uplitanje kaotično ulijeva u različite značenjske konstrukte, pa i vrijednosnog identiteta. Otuda se umjetnik poziva na čekanje „trenutka eventualnog zamjećivanja“ i „moguću promociju u djelo“.

To pojmovno vodi, jednom riječju, ka paradigmatškoj „post-kritičkoj“ tezi Barbare H. Smith o „radikalnim kontingencijama vrijednosti“. Ovaj pristup govori o pragmatičnom modelu „nepredviđene mogućnosti“ koja odražava sam jaz između zbilje i moći njene simbolizacije što stavlja u pokret kontingentni proces historizacije – simbolizacije (Žižek 2007: 14). Vrijednost, smještena među vladajuće episteme (neke) kulture, nije statična ni stabilna već se ponovo stvara na raznim njenim spojevima, s neizvjesnim ishodom zbivanja stvari u svakidašnjoj životnoj praksi i u načinima na koje se nastoji urediti društveni svijet protiv njegove kontingencije. Iako se ova vraća „kao sablast raspada stvari“ (Butler 2007: 32), s njome se otvaraju novi konceptualni okviri djelovanja, kako u društvenom životu tako i umjetničkoj praksi te izvedbi i artikulaciji njenog vrijednosnog statusa.

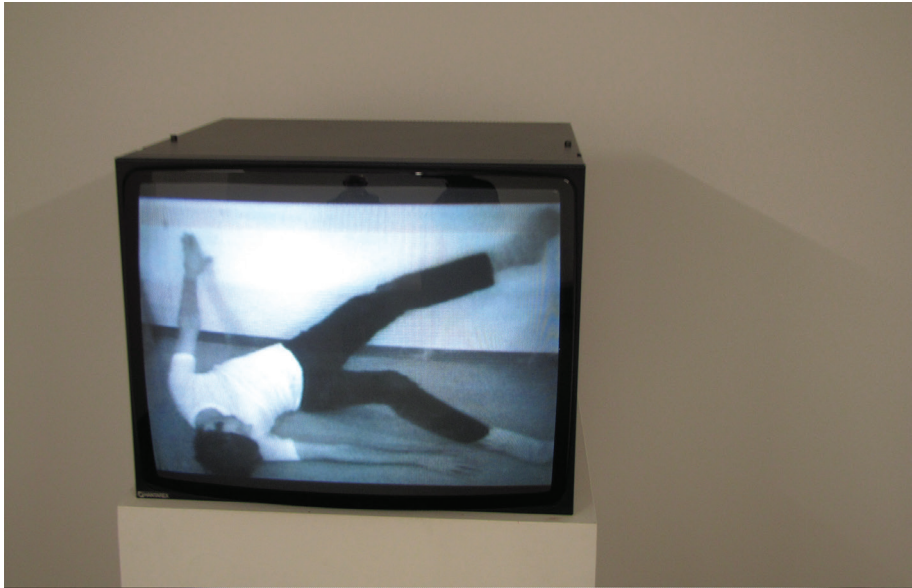
Ako se zasnovanošću na kontingentnoj okolnosti autorove subjektivne nazočnosti na mjestu događaja umjetnosti uspiju osvijetliti poneki horizonti, onda to može biti dobar početak puta na kojem se mogu tražiti daljnji odgovori o vrijednosnom statusu umjetničkog djela/djelovanja u uvjetima suvremenih svjetova umjetnosti i kulture/a.

Literatura:

- Mukařovský, Jan, 1999. *Književne strukture, norme i vrijednosti*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Mukařovský, Jan, 1986. *Struktura, funkcija, znak, vrednost*, Beograd: Nolit.
- Panofski, Erwin, 2002. *Idea : prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*, Zagreb: Golden marketing.
- Barthes, Roland, 1986. *Od djela do teksta*, u: Beker, M. (ed.), *Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika)*, Zagreb: Liber.
- Benhabib, Seyla, 1999. *Postmodernističke epistemologije: odgovor Jeanu-Françoisu Lyotardu*, u: Nicholson, L. J., ur., *Feminizam / Postmodernizam*, Zagreb: Liberata / Ženski studiji.
- Danto, Arthur C., 1998. *Beyond the Brillo Box – The Visual Arts in Post-historical perspective*, Berkeley: California University Press.
- Danto, Arthur C., 1997. *Preobražaj svakidašnjeg – Filozofija umjetnosti*, Zagreb: Kruzak.

- Danto, Arthur C., 2002. *Povijest i pojam umjetnosti*, u: „Europski glasnik“ br. 7, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca.
- Rancière, Jacques (Ransijer, Ž.) 2013. *Sudbina slika. Podjela čulnog*, Beograd: Centar za medije i komunikacije.
- Goodman, Nelson, 2008. *Načini svjetotvorstva*, Zagreb: Disput; (Gudman, N., 2014. *Načini stvaranja sveta*, Novi Sad: Mediteran).
- Smith, Barbara H., 1988. *Contingencies of Value. Alternative. Perspectives for Critical Theory*, Cambridge: Harvard University Press.
- Butler, Judith., Laclau, Ernesto, Žižek, Slavoj, 2007. *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Paić, Žarko, 2015. *Totalitarizam?*, Zagreb: Meandarmedia.
- Agamben, Giorgio, 2009. *Bartleby ili o kontingenciji*, Zagreb: Meandarmedia.





Biografije autorki/autora

dr Sonja Briski Uzelac, teoretičarka umetnosti i slikarka.
Redovita profesorica u mirovini. Živi i radi u Zagrebu.

dr Nikola Dedić, teoretičar i istoričar umetnosti.
Vanredni profesor na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu.

dr Andrija Filipović, filozof, teoretičar umetnosti i medija.
Docent na Fakultetu za medije i komunikacije u Beogradu.

dr. Nataša Lah, filozofkinja, teoretičarka i povjesničarka umjetnosti.
Docentkinja na Filozofskom fakultetu u Rijeci.

Lea Lampret, studentkinja filozofije na Filozofskom fakultetu u Mariboru.

dr. Nenad Mišćević, filozof. Redovni profesor na Filozofskom fakultetu u Mariboru, i na CEU u Budimpešti.

dr. Žarko Paić, filozof i sociolog. Vanredni profesor na Tekstilno-tehnološkom fakultetu u Zagrebu.

dr. Katarina Rukavina, filozofkinja i estetičarka.
Docentkinja na Akademiji primenjenih umjetnosti u Rijeci.

dr Dragana Stojanović, teoretičarka umetnosti i medija.
Docentkinja na Fakultetu za medije i komunikacije u Beogradu.

dr Aneta Stojnić, teoretičarka umetnosti i medija.
Docentkinja na Fakultetu za medije i komunikacije u Beogradu.

dr Miško Šuvaković, estetičar i teoretičar umetnosti.
Redovni profesor na Fakultetu za medije i komunikacije u Beogradu.

dr. Iris Vidmar, estetičarka i filozofkinja. Znanstvena suradnica na Filozofskom Fakultetu u Rijeci.

