

Marija Selak

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, I. Lučića 3, HR-10000 Zagreb
marija.selak@gmail.com

Dis/funkcionalnost pred/govora: granice i mogućnosti

Sažetak

Kako bi se odnos umjetničkog djela i njegove interpretacije još jednom doveo u pitanje, u ovom će se radu kroz analizu predgovora (kao sastavnog dijela svakog kataloga izložbe) pokušati preispitati granice i mogućnosti predgovora. Imajući na umu da razlika između živog i umjetnog, kojom se nekada nastojao razgraničiti i život od umjetnosti, danas više nije tako jasna, u pogledu granica predgovora sagledat će se biopolitičko razumijevanje predgovora i dokumentacijski tip predgovora kao primjer stvaranja života iz umjetnosti. Mogućnosti predgovora bit će prikazane kroz umjetničko razumijevanje predgovora i poetski tip predgovora gdje dolazi do stvaranja umjetnosti iz života. U navedenoj analizi otvorit će se pitanje što se događa s onim trećim, posjetiteljem kao receptorom izložbe, koji je, zapravo, u doživljaju umjetničkog djela trebao biti onaj prvi. Je li on zbog postojanja predgovora uskraćen za neposredni doživljaj samog djela ili mu predgovor služi kao sredstvo, možda bolje reći kanal, da bi taj doživljaj mogao zaživjeti?

Ključne riječi

predgovor, umjetničko djelo, biopolitika, Boris Groys, Martin Heidegger

*Zazidali ste Vlašiče,/uškopili gromove,/u olovne tikve/zatvorili munje.//
Ukrali ste mi vatru kojom me darovao/Prometej.//
Oтели ste mi pravo da stvaram svijet po svojoj mjeri.//
Po tko zna koji put, moram preotimati od vas:/
drveće, vukove, ovce, vatru i mjeru.//*

Petar Gudelj, »Vatra i mjera«

Oblikujući svoju *Estetiku* početkom 19. stoljeća, Hegel je o umjetnosti rekao:

»Jer, po svojim sredstvima postavljanja umjetnost je ograničena, te može proizvesti jednostrane oblike, na primjer, može proizvesti privid stvarnosti samo za jedno čulo, te ako ostane pri formalnoj svrsi *jednostavnog podražavanja* ona nam umjesto stvarnog života uopće pruža u stvari samo lažnu sliku života.«¹

No, umjetnost je odavno prestala podražavati tek jedno od osjetila, a svojom se višestranom reprezentacijom nije samo približila stvarnosti nego ju je možda čak i nadmašila u kompleksnosti onoga što obično podrazumijevamo pod pojmom životnoga. Podsjetimo se samo da su glazbi nadjenute riječi, slici

1

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetika I*, Kultura, Beograd 1970., str. 43–44.

tekst, a svakako je najočitiji primjer pokušaja ozbiljenja života u pomičnoj slici (filmu). S druge pak strane, i umjetnost je najavila svoj osvetnički pohod pomoću BioArta, budućnosno orijentirane umjetničke prakse u kojoj umjetnička djela nastaju od živih organizama (primjerice bakterija) u specijaliziranim laboratorijima. Danas razlika između živog i umjetnog, kojom se nekada nastojao razgraničiti i život od umjetnosti, više nije tako jasna. Uz ovo »zamućenje granica«, prisutna je još jedna pojava. Paralelno s opterećivanjem, pa i preopterećivanjem svih čula i oživotvorenjem umjetnosti, ona je počela dobivati i određene, »nužne« dodatke, odnosno, ako govorimo o izlaganju umjetničkih djela, predgovore koji predstavljaju sastavni dio svakog kataloga izložbe.

Predgovor može biti isprika² ili protest, pa i manifest. Predgovor može i samo naoko glumiti predgovor, a zapravo služiti kao »okidač« za sukob – sjetimo se samo Krleže i *Predgovora podravskim motivima Krste Hegedušića* te »bure« na književnoj ljevici koja je uslijedila. S druge pak strane, nisu predgovori samo oni koji govore o nečemu. Može se i govoriti o njima. Postoje i predgovori o predgovorima – samoreferirajući predgovori.³ Kako postoje djela bez predgovora,⁴ tako postoje i predgovori bez djela. Nietzsche je na Božić 1872. godine Cosimi Wagner posvetio pet predgovora za pet knjiga koje još nisu napisane, a navodno je u pripadajućem pismu dodao da ne bi niti trebale biti napisane.⁵ »Predgovor osigurava upute kako koristiti knjigu«, rekao je Novalis.⁶ Predgovorom se čak i bira kakvog se čitatelja želi i kojega treba izbjeći. Poznat je slučaj Spinoze koji u predgovoru *Teološko-političkom traktatu* napisao da izbjegava nefilozofe.⁷ Predgovor može biti i samo predgovor. To su oni predgovori koji su, kako je Jean-Paul Racine rekao, zapravo duži naslov.

Uistinu, ovakvih je primjera nebrojeno. Stoga ovdje nećemo nabrajati što sve predgovor može biti, nego ćemo pokušati propitati ulogu predgovora u odnosu umjetnosti i života kao što smo uvodno naznačili, a o čijoj aktualnosti u današnje znanstveno-tehničko doba nije potrebno detaljnije govoriti. Sam će predgovor biti sagledan na dva načina: kao stvoritelj života iz umjetnosti, u sklopu čega će se postaviti pitanje trebaju li postojati granice predgovora, te kao stvoritelj umjetnosti iz života, čime će se odgovoriti na pitanje što bi mogle biti mogućnosti predgovora. No, prethodno je potrebno naznačiti neke opće karakteristike predgovora koje se najbolje uočavaju prilikom promatranja odnosa predgovor–umjetničko djelo.

Operacija »predgovor«

Uvod. Dolazak trećega.

Ono što je ključno za pojavu svakog predgovora jest da je on »događanje trećega«. Odnosno, nakon pojave umjetnika i umjetničkog djela, na scenu stupa predgovor koji predstavlja svojevršno »predvorje« umjetničkog djela. Specifičnost je predgovora kao sastavnog dijela kataloga izložbe da taj *treći* najčešće postaje i »fizički« *treći*. Gerard Genette u svojoj knjizi *Paratekstovi. Pragovi interpretacije*⁸ razlikuje tri vrste predgovora: originalni autorski predgovor, *alografski* predgovor i fikcionalni predgovor.⁹ Kako, kada je riječ o izložbi, u velikoj većini slučajeva tekst predgovora pišu povjesničari umjetnosti, odnosno ne-autori izložbe, dakle »fizički« *treći*, ukratko ćemo se osvrnuti upravo na *alografski*¹⁰ tip predgovora. Pojavu *alografskih* predgovora Genette dovodi u vezu s talijanskom renesansom gdje je produkcija predgovora povezana s humanističkom praksom publiciranja i prevođenja klasičnih tekstova srednjeg vijeka i antike.¹¹

Zaplet. Zauzimanje posredničke uloge.

Predgovor je prvenstveno upućen posjetitelju izložbe. U tom smislu ne možemo govoriti o predgovoru bez da govorimo o odnosu umjetnik–umjetničko djelo–predgovor–publika.

»Ali, ma kako da ideal sačinjava jedan svijet, u sebi skladan i zaokrugljen, ipak samo umjetničko djelo, kao stvaran pojedinačan objekt ne postoji *sebe radi već nas radi*, radi jedne publike koja umjetničko djelo promatra i u njemu uživa ... svako umjetničko djelo predstavlja jedan dijalog sa svakim tko stoji pred njim ... ističe nov zahtjev po kome se ta vanjskost treba uskladiti ne samo s predstavljanim karakterima već isto tako i s *nama*.«¹²

Također, zanimljivo je da upravo u alografskim predgovorima, za razliku od originalnih autorskih predgovora, postaje preporučljivo hvaliti tekst, a informacija o tekstu postaje prezentacija,¹³ odnosno oni preuzimaju funkciju preporuke. Ovu činjenicu nikako ne smijemo zanemariti u kontekstu promišljanja »oživljene« umjetnosti. Naime, u tom se smislu ne može ne primijetiti da suvremena umjetnost, koja samim svojim izlaganjem ujedno postaje i javna, upravo u predgovoru, baš kao i svaka »pametna« javna osoba, najčešće pronalazi vlastitog službenika za odnose s javnošću.

2

Takav je primjerice predgovor T. S. Eliota knjizi *Nightwood* Djune Barnes. Usp. Gerard Genette, *Paratext. Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1997., str. 273.

3

Friday Book Johna Bartha ili »Hors-livre« u *Dissemination* Jacquesa Derridae. Usp. G. Genette, *Paratext*, str. 235.

4

Postoji veliki broj djela bez predgovora, navodi Genette, i mali ali značajan broj autora koji odbijaju koliko je god moguće svoje involviranje u ovu paratekstualnu temu, poput Becketta i Flauberta. Genette navodi primjer Flaubertova pisma Zoli: »Po mom mišljenju (ovaj predgovor) kvari tvoju knjigu ... otkrivaš svoju tajnu ... i izražavaš svoje mišljenje, što je nešto što u mojoj poetici novelist nema pravo učiniti.« Usp. G. Genette, *Paratext*, str. 230.

5

Usp. *ibid.*, str. 236.

6

Usp. *ibid.*, str. 209.

7

Usp. *ibid.*, str. 212.

8

Pojam *paratekst* u Genettovoj knjizi obuhvaća niz pratećih elemenata teksta koji se razlikuju opsegom i izgledom. Predgovor je, naravno, dio parateksta knjige. Paratekstualni element, prema Genettovu shvaćanju, uvijek je podređen svome tekstu i ta funkcija određuje bit njegova izgleda i postojanja, no, kao što ćemo malo kasnije pojasniti, to ne mora biti uvijek slučaj.

9

Usp. G. Genette, *Paratext*, str. 196.

10

Engl. *allography graft* – presađak, izdanak, što u ovom slučaju označava da je pisac predgovora različit od autora djela.

11

Problem publiciranja mogao bi se dalje problematizirati u kontekstu kapitalizma gdje bi se predgovor mogao promatrati kao proizvodnja (pridavanje) vrijednosti umjetničkom djelu putem njegovog »teorijskog« opravdanja, odnosno utemeljenja. Promišljajući dalje ovu problematiku u kontekstu cijena koje postižu pojedina umjetnička djela, a imajući na umu da su ona zapravo simbolički kapital upravo upričavanja (kako povjesničarsko umjetničkog tako i filozofijskog), ne možemo ironično ne primijetiti potencijalnu, odnosno posrednu, tržišnu isplativost humanističkih znanosti. Na žalost, iako možemo ustvrditi da postoje određene »zasluge« humanističkih znanosti, pogotovo u vidu konseznalnog zelenog svjetla oko vrijednosti pojedinog djela koje time postiže određenu cijenu (njegova je »isplativost« samo u manjoj mjeri vezana za »ekscentrični« ukus bogatog pojedinca), od tantijema, pa makar i simboličkih u smislu valoriziranja struke od strane ekonomskih stručnjaka, ništa. Dapače, situacija je upravo obrnuta.

12

G. W. F. Hegel, *Estetika I*, str. 262.

13

Usp. G. Genette, *Paratext*, str. 263–275.

Vrhunac. Preuzimanje prvenstva.

Predgovor kao »događanje trećega« umješta se između publike i djela (odnosno umjetnika i djela). Zanimljivost ovog umještanja predstavlja činjenica da se predgovor, iako po postojanju treći (umjetnik–djelo–predgovor), svojom posredničkom ulogom, odnosno ostvarivanjem svoje upućivačke svrhe koje se događa prilikom njegovog ulaska u sferu javnog, zauzima mjesto prvoga. Naime, on se postavlja pred umjetnika i pred djelo. Na ovom bi mjestu netko mogao primijetiti da to nije u potpunosti točno jer na samom posjetitelju ostaje hoće li ga čitati prije ili nakon što pogleda izložbu, a može ga i ne čitati uopće. No, takva je argumentacija pogrešna. Iako ta »vremenska sloboda« uistinu jest na posjetitelju, ne smijemo zaboraviti da je u ovome slučaju riječ o predgovoru, dakle onome što dolazi prije same izložbe, često i kao uvodni govor prilikom otvorenja izložbe, dok bismo u ovom drugom slučaju govorili o pogovoru.

Rasplet.¹⁴ U početku bijaše riječ.

Posljednja karakteristika koju ćemo na ovom mjestu spomenuti, a tiče se nekih specifičnosti upravo predgovora kao sastavnog dijela kataloga izložbe, jest osobitost tekstualnog ulaženja u područje likovnog.

Za vrijeme renesanse, u kojoj slikarstvo i poezija otvaraju potpunoma nove stranice svoje povijesti, slavni Leonardo pokušava visoko valorizirati slikarstvo. U punom smislu riječi, za Leonarda samo je slikarstvo neponovljivo originalan umjetnički čin koji se ne može umnožavati. Kod književnosti kopija djela vrijedi isto kao i prvi primjerak, u kiparstvu je odljev ravan originalu u pogledu vrijednosti djela, jedino slikarstvo »nikad ne rađa djecu ravnu sebi i to neobično svojstvo čini ga izvrsnijim od onih nauka koje se svuda objavljuju«.¹⁵

Konrad Fiedler, njemački povjesničar umjetnosti koji je djelovao sredinom 19. stoljeća, jedan od predstavnika *Kunstwissenschaft* – opće znanosti o umjetnosti, smatrao je da će umjetnost prestati biti umjetnošću ako se mora upravljati prema zakonima estetike. Oštro je kritizirao cjelokupni suvremeni odgoj kao verbalistički jer se temelji isključivo na sposobnosti obrazovanja pojmova, dok se sposobnost opažanja gotovo svuda zanemaruje, premda je čovjek u stanju doći do duhovne vlasti nad svijetom, ne samo u pojmu nego i u opažaju.¹⁶

Putem predgovora neosporno se događa verbalizacija umjetničkog djela. Ako je djelo neverbalno (primjerice klasična slika), onda možemo govoriti o prvom stupnju verbalizacije. Ako pak djelo u sebi sadržava verbalne elemente (primjerice multimedijalna instalacija), onda je riječ o drugom stupnju verbalizacije. No, u oba slučaja možemo govoriti o dodatnom urječotvorenju umjetničkog djela, koje u njemu samome nije sadržano. Leonardo nas na ovome mjestu, iako možemo osporavati njegovu plauzibilnu tezu o prvenstvu slikarstva, samo podsjeća na jedno od mogućih shvaćanja posebnosti likovnog izraza te ga se u tom smislu niti ne treba shvatiti drugačije nego kao primjer koji navodi na promišljanje.

Upravo navedeno umještanje predgovora između umjetnika–djela i publike te njegova prvenstveno-posrednička uloga, kao i izuzetno važna problematika koja se tiče verbalizacije, a time i podvrgavanja vizualnog, otvaraju pitanje trebaju li postojati granice predgovora.

Granice predgovora: stvaranje života iz umjetnosti

Boris Groys u eseju »Umjetnost u doba biopolitike« govori upravo o umjetničkoj dokumentaciji. Dokumentacija na kakvu misli Groys prvenstveno je okolnosnog tipa.

Prema Groysu, suvremena umjetnost razlikuje se od umjetnosti prethodnih razdoblja u prvom redu po svojoj težnji za većom vidljivošću stvari, za otkrivanjem pozadine, odnosno nastojanjem da se demistificira umjetničko djelo, kao i proces umjetničkog stvaranja i izlaganja. Prema tradicionalnome shvaćanju, umjetničkim djelom smatra se nešto što samo po sebi utjelovljuje umjetnost, čineći je istog trena postojećom i vidljivom, dok se danas sve više u umjetničkim prostorima susrećemo s umjetničkom dokumentacijom, a ne samo s umjetničkim djelima.¹⁷

»Umjetnička dokumentacija po svojoj definiciji nije umjetnost, ona tek upućuje na umjetnost jasno pokazujući kako umjetnost više nije prisutna i stoga istog trena vidljiva, već je prije odsutna i skrivena.«¹⁸

Umjetnička dokumentacija također znači pokušaj korištenja umjetničkih medija u umjetničkim prostorima kako bi se uputilo na život sam,¹⁹ odnosno na čistu aktivnost, čistu praksu, na umjetnički život. Umjetnost postaje oblik života, dok umjetničko djelo postaje neumjetnost, puka dokumentacija te životne forme. Moglo bi se također reći da umjetnost postaje biopolitičkom jer počinje koristiti umjetnička sredstva u namjeri da stvori i dokumentira život kao čistu aktivnost.²⁰

Doista, umjetnička dokumentacija kao umjetnička forma mogla se razviti jedino u uvjetima današnjeg biopolitičkog doba, smatra Groys, u kojem je život sam postao objektom tehničke i umjetničke intervencije. Na taj se način ponovno suočavamo s pitanjem odnosa između umjetnosti i života u posve

14

Kada bismo htjeli aktivno oprimjeriti novonastali omjer snaga, mogli bismo se poigrati s praksom publiciranja predgovora. Naime, uobičajeno je da se izložba sastoji od umjetničkih djela čiju vrijednost opravdava njihovo »posvećivanje« u galerijskom prostoru. Za razliku od njih, predgovori tim istim djelima reproduciraju se u određenim nakladama i ne više sa zidova, što ih čini bez-vrijednim. No, razmišljajući o tome kako predgovori ne samo da prestižu umjetnička djela, kao što je ovdje već navedeno, nego ih i »obuhvaćaju«, jer zapravo je predgovor sadržajno samo jedan (jedinствен) iako tiskan u brojnim identičnim primjercima, dok umjetničkih djela na nekoj izložbi može biti i nekoliko ali pojedinačnih primjeraka, mogli bismo nanovo promisliti praksu publiciranja predgovora. U tom smislu subverzivno bi bilo tiskati samo jedan predgovor (što bi oprimjeralo njegovu univerzalističku, ne samo pretenziju nego i obuhvaćajuću prirodu, s jedne strane, i učinilo ga nedodirljivim (u smislu ne-ponovljivim) te mu usadilo novu vrijednost, s druge strane, čime bi se ukazalo na njegovu ravnopravnost, ako ne i prvenstvo pred djelom).

15

Usp. Danko Grlić, *Estetika. Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb 1974., str. 181.

16

Usp. Danko Grlić, *Estetika IV. S onu stranu estetike*, Naprijed, Zagreb 1979., str. 74–76.

17

Usp. Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2006., str. 8.

18

Usp. ibid.

19

Primjerice, naslikano grožđe od Zeukisa smatralo se oduvijek za trijumf umjetnosti i u isto vrijeme za trijumf podražavanja prirode jer se priča da su ga živi golubovi pokušavali ključati.

20

Usp. B. Groys, *Učiniti stvari vidljivima*, str. 10.

novom kontekstu određenom intencijama današnje umjetnosti da postane život sam, a ne tek da prikazuje život, odnosno da mu nudi svoje umjetničke proizvode.

Naime, dokumentacija ostavlja trag o postojanju nekog predmeta u povijesti, daje životni vijek tome postojanju dajući predmetu život kao takav neovisno o tome je li taj objekt originalno bio živ ili umjetan. Razlika između živog i umjetnog tada je isključivo naracijske prirode, ne može se vidjeti, nego tek ispričati i dokumentirati. Nekom predmetu može se pridodati pretpovijest, geneza, podrijetlo pomoću priče. Umjetnička dokumentacija, za razliku od tehničke, u prvom je redu priča i na taj način evocira neponovljivost živog vremena.

»Umjetno na taj način može biti učinjeno živim, prirodnim, pomoću umjetničke dokumentacije, pričajući povijest svojega porijekla, svojeg 'nastajanja'. Umjetnička dokumentacija na taj je način umjetnost stvaranja živih stvari iz umjetnih, žive aktivnosti iz tehničke prakse.«²¹

Ovdje nije riječ o stvaranju završenog umjetničkog djela koje se dokumentira. Prije se radi o tome da dokumentacija postaje jedini rezultat umjetnosti koja se poima kao oblik života, trajanje, proizvodnja povijesti. Umjetnička dokumentacija na taj način opisuje područje biopolitike, pokazujući kako živo može biti nadomješteno umjetnim te kako umjetno može postati živim.

Prakse umjetničke dokumentacije ukazuju na drugi smjer kojim biopolitika treba krenuti, zaključuje Groys. Umjesto da se odbaci modernizam, one razvijaju strategiju ponovnoga smještanja i upisa temeljenog na situaciji i kontekstu, omogućujući pretvorbu artificijelnog u nešto živo, a repetitivnog u nešto neponovljivo.²²

Ono što Groys želi reći je da dokumentacija, a u ovom slučaju predgovor, upisivanjem umjetničkog djela u povijest prevodi umjetničko djelo u život – oživljava ga.

No, Groys zaboravlja da bi u tom slučaju možda pravilnije bilo govoriti o umrtvljenju umjetnosti i historijskoj ulozi predgovora (imajući na umu razliku između povijesnog i historijskog). Oživljavanje se umjetnosti dijelom uistinu i jest dogodilo njezinim dokumentiranjem, odnosno predgovaranjem. Takav tip »dokumentacijskog predgovora«, koji pronalazi mjesto umjetničkom djelu u već postojećem, time ga ljudski bitno oživljava (to je ono o čemu Groys govori), no umjetnički ga bitno umrtvljuje. Pođimo samo od najočiti-jeg, oživljavanjem, naime, umjetnost u sebi nužno razotkriva i vremensku dimenziju u smislu trajanja, odnosno do-trajalosti. Ako razumijemo umjetnost u Heideggerovu shvaćanju raskrivanja istine, čime ona zadržava svoj vječni, nadvremenski, nadživotni ili ne-samo-životni karakter, možemo se zapitati ne bismo li trebali poći obrnutim putem te, umjesto oživljavanja umjetnosti, pokušati »poumjetničkiti« umjetnost, odnosno putem predgovora stvoriti još malo umjetnosti iz života?

Mogućnosti predgovora: stvaranje umjetnosti iz života

Kao alternativu dokumentacijskom tipu predgovora, ovdje ćemo pokušati promisliti poetski tip predgovora (*poetski* ne u uskom shvaćanju lirike kao književnog roda, nego u Heideggerovu shvaćanju poezije kao biti umjetnosti).

Iako je diskurs predgovora većinom prozni, predgovor može biti i pjesma. Primjerice, Victor Hugo tako je napisao »Prélude« *Les Chants du crépuscule* u obliku pjesme, nakon kojeg je uslijedio i predgovor u prozi.²³ Kao što smo

već naglasili, ovdje nije riječ isključivo o poetskom preispisivanju predgovora doslovno pjesmom, već prije novim umjetničkim djelom.

Heidegger je ustvrdio kako imamo osjećaj da je već odavno počinjeno nasilje nad stvarnim stvari i da pri toj nasilnosti sudjeluje mišljenje, zbog čega se mišljenja odričemo, umjesto da se trudimo kako bi mišljenje postalo misaonije. No što bi onda pri nekom bitnom određenju stvari bilo kakav siguran osjećaj, ako jedino mišljenje smije imati riječ, zapitao se dalje Heidegger.²⁴

»Možda je ipak to, što ovdje i u sličnim prilikama nazivamo osjećajem ili raspoloženjem umnije, naime razbirljivije (vernhmender), jer je bitku otvorenije nego sav um, koji je međutim postavši ratio racionalno izopačen. Neobične je zasluge pritom imalo virenje u i-racionalno (ir-rationale) kao izrod nedomišljenog racionalnog.«²⁵

Također, Heidegger je u svome poznatom eseju *O biti umjetnosti* još jednom podsjetio na ontološku vrijednost umjetničkog djela i time implicitno kritizirao ono što smo nazvali dokumentacijskim tipom predgovora.

»U blizini djela mi smo naglo bili drugdje, nego što obično uobičajamo biti. Umjetničko je djelo dalo znati, što obuča uistinu jest. Bila bi najgora samoobmana, ako bismo pomislili, da je naše opisivanje kao neki subjektivni čin sve tako uveličalo, i onda prenijelo.«²⁶

U tom smislu, poetskim predgovorom umjetničko djelo, koje je plod inspiracije, odnosno »raskrivanje istine«, i samo postaje inspiracija za nešto »novo«, a ne isključivo predmet interpretacije, čime se događa novo ili daljnje »raskrivanje istine«.

Time bi se umjetničko djelo »poumjetničkilo«, odnosno nanovo preispisalo još jednim umjetničkim djelom, a na zov umjetnosti odgovaralo bi se jezikom umjetnosti. Predgovor u tom slučaju ne bi bio vraćen na »mjesto trećega«, već bi, jednako kao i umjetničko djelo, izašao iz odnosa dominacije i moći, baš kao i iz ljudskog povijesnog svijeta.

»U tom pogledu moramo biti načisto s tim da se umjetnička djela ne smiju proizvoditi radi studiranja i radi učenosti, već da ona moraju biti neposredno razumljiva i takva da se u njima mora uživati blagodareći njima samima, bez onog okolnog puta koji vodi preko opširnih saznanja daleke prošlosti ... Od svega najvažnije jest i ostat će to da umjetničko djelo bude neposredno razumljivo...«²⁷

Nekome se može učiniti da, ukoliko predgovor postaje umjetničkim djelom, on zapravo prestaje biti predgovorom. No, to nije nužno tako. On i dalje zadržava svoje bitne karakteristike. Prva je vezanost uz djelo, jer on nastaje nakon djela i kao produkt doživljaja djela. A druga je ona o kojoj i Hegel i Heidegger govore, mnogo važnija. Ostajući pri svojoj komunikacijskoj ulozi (posredništva s posjetiteljem izložbe), takav tip predgovora još jednom potvrđuje neposrednost umjetnosti, na koju priprema posjetitelja još jednim vlastitim umjetničkim impulsom, što možemo izdvojiti kao njegovu najvrjedniju oso-

21
Usp. *ibid.*, str. 15.

22
Usp. *ibid.*, str. 28.

23
Usp. G. Genette, *Paratext*, str. 171.

24
Usp. Martin Heidegger, *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb 1959., str. 15–16.

25
Ibid., str. 16.

26
Ibid., str. 28.

27
G. W. F. Hegel, *Estetika I*, str. 272–273.

binu. Naime, dok dokumentacijski tip predgovora umjetnost prevodi u život, poetski tip predgovora onog koji živi priprema za umjetnost.

Kako se bližimo kraju, navest ćemo jedno pitanje koje ostaje otvorenim: što ako predgovor, bilo namjerno bilo posljedično, svojom umjetničkom kvaliteto-
tom ili povijesnim do-pisivanjem pretvori neumjetnost u umjetnost, odnosno od lošeg ili osrednjeg napravi remek djelo?

Pišući o predgovorima, Genette je zaključno rekao:

»Ja vidim samo još jednu literarnu praksu koja ima kapacitet da nadmaši predgovore u svim varijacijama i ekstremima literarnosti. To je očito praksa pisanja o predgovoru. Sukladno tomu ja sam pažljivo izbjegao raditi tako ovdje i samo sam slušao kako predgovori rade ono što rade tako dobro – govore sami za sebe.«²⁸

On se time ogradio od ozbiljnijeg kritičkog promišljanja, zaboravljajući da predgovori nikada ne govore za sebe, nego, upravo suprotno, o nečemu – i za nekoga. S druge strane, Groys je predgovorima pristupio u tipičnoj takozvanoj postmodernoj interpretacijskoj maniri relativizacije pojma živoga, što može imati itekako ozbiljne posljedice i za umjetnost i za život. Naime, ako promišljamo današnje znanstveno-tehničko doba, možemo se u duhu najnovijih znanstvenih istraživanja zapitati koliko je pojašnjavanja dovoljno, do kuda trebamo ići, koji je zadnji atom umjetničkog djela koji treba pretvoriti u činjenicu, što ima itekakve ontološke implikacije u smislu faktičnog, »tvrđog« shvaćanja bitka kao onoga što je dano, za razliku od potencijalnog poetskog preispisivanja kojim se naglašava mogućnost i time otvara put slobode. U tom smislu, već otvorenim pitanjima pridodaje se još jedno: je li dokumentariziranje umjetnosti rezultat pukog nepovjerenja u osjetila (vidljivo) pa time i u predmetno (u ovom slučaju umjetničko djelo), koje možemo razumjeti i kao pozitivnu posljedicu razvoja znanosti, ili je situacija potpuno obrnuta? Odnosno, je li još jednom na djelu pokušaj opredmećivanja možda i posljednjeg što je ostalo neizrecivo – znanstveno neuhvatljivo – umjetnosti?

Marija Selak

Dis/functionality of Pre/face: Boundaries and Possibilities

Abstract

In this paper the analysis of preface (as an integral part of every exhibition catalogue) will be used to once more question the relation between the work of art and its interpretation. Therefore, boundaries and possibilities of prefaces will be examined. Since in contemporary times the border between living and artificial became vague, bio-political understanding of preface and documental type of preface will serve as an example of creation of life from art. On the other hand, the artistic understanding of preface and poetic type of preface will be used as an example of creation of art from life. This analysis will also open the question what happens with the third one, a visitor as a receptor of exhibition, who supposed to be the first one experiencing the work of art. Does the existence of preface deprive him direct experience of the work of art or the preface can serve him as means to have a vivid experience?

Key words

preface, work of art, bio-politics, Boris Groys, Martin Heidegger