

## **Stevan Bradić**

Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Dr Zorana Đinđića 2, RS–21101 Novi Sad  
stevan.bradic@ff.uns.ac.rs

### **Atmosfera i estetski rad: »nova estetika« Gernota Böhmea**

#### **Sažetak**

*U ovom istraživanju izložena je kritička analiza »nove estetike« suvremenog njemačkog filozofa Gernota Böhmea. Böhme zahtijeva napuštanje klasične estetike kao filozofske discipline koja se bavi umjetničkim stvaralaštvom i proširenje njenog obujma na čitavu čulnu stvarnost. Kao polazište bira pojam atmosfere koji preuzima od Hermanna Schmitza, ali ga oslobađa dihotomnosti da bi pomoću njega istovremeno objasnio proces opažanja i ustrojstvo čulne stvarnosti. Drugi dio rada obrazlaže način na koji Böhme primjenjuje svoje uvide na analizu suvremenih kasnokapitalističkih društava. Prema njegovom shvaćanju, atmosfera se proizvode estetskim radom, čime se pokazuje svijest o značaju ovog rada za konstruiranje zajedničke čulnosti. Zaključni dio istraživanja usmjeren je na uvjete u kojima se odigrava estetski rad, kao i na njegovu relaciju s »novom estetikom«.*

#### **Ključne riječi**

atmosfera, čulnost, podjela čulnosti, estetski rad, estetska ekonomija, nova fenomenologija, nova estetika, Gernot Böhme

Ukoliko govorimo o umjetnosti, utoliko se pojam atmosfere javlja gotovo pa sam od sebe. Tako, na primjer, možemo tvrditi da je na otvaranju izložbe tapiserija Graysona Perryja »Taština malih razlika«,<sup>1</sup> vladala »dobra« atmosfera, ali i da je ona, prema mišljenju određenih posjetitelja, bila narušena prisustvom osiguranja britanskog ambasadora Denisa Keefea. U ovom kontekstu, dobra ili loša atmosfera tiče se događaja galerijskog izlaganja umjetničkih djela, ali ostaje nejasno u kojoj je mjeri povezana sa samim umjetničkim djelima. Na čemu, dakle, u spomenutoj situaciji ona počiva – na tapiserijama priznatog britanskog umjetnika, na izložbenom prostoru Muzeja i njegovoj konsekracijskoj moći ili na međuodnosima posjetitelja? Ili možda na sve tri odrednice? Pojam atmosfere sveprisutan je, kako u estetskom diskursu tako i u brojnim drugim, počevši od njegove svakodnevnog upotrebe, preko novinarskog žargona, do govora političara, marketinških magova itd. Sve što činimo (rad, kupovina, briga o našem izgledu, medijska stvarnost, politički život itd.) naizgled je određeno atmosferom, ili barem imamo naviku da tako govorimo. U djelu *Sinestetika*, Damir Smiljanić navodi:

»Analogno pojmu atmosfera u meteorološkom smislu, naprosto osjećamo nešto 'u zraku', a ne u sebi (...). Bitan je taj utisak izmještenosti vlastitog osjećanja iz prostora ega, pronalazimo ga negdje oko nas, ali smo i mi obuhvaćeni njime, ne možemo mu se oteći.«<sup>2</sup>

1

Izložba je održana 7. travnja 2017. godine u Muzeju suvremene umjetnosti Vojvodine u Novom Sadu.

2

Damir Smiljanić, *Sinestetika: skica patičke teorije saznanja*, IP Adresa, Novi Sad 2011., str. 193.

Atmosfera se tiče nečega što ne pripada, striktno govoreći, subjektu, nego ga određuje, usmjerava i pokreće izvana, iz prostora koji ga okružuje. Vidljivo je, prema tomu, kako se nešto, uglavnom shvaćano na subjektivni način (osjećanje), desubjektivizira, pa je govor o dobroj ili lošoj atmosferi izložbe istovremeno pokušaj legitimacije vrijednosnog suda koji se pripisuje događaju, tako što se njegova proizvoljnost umanjuje ili poništava pozivanjem na ono što je »u zraku«, a ne u promatraču. Suvremeni njemački fenomenolog Gernot Böhme preuzeo je na sebe zadatak filozofski obrazložiti ovaj pojam s namjerom zasnivanja čitave »nove estetike« u čijim bi okvirima bilo moguće razumjeti niz suvremenih pojava, kako u umjetnosti, tako i u drugim područjima čulnog iskustva. U ovom radu pružit ću kritičko preispitivanje njegove »nove estetike« s namjerom ukazivanja na njene domete i moguće granice.

Böhme je pozvao na zasnivanje »nove estetike« još u svojem djelu *Za jednu ekološku prirodnu estetiku* koja je, kako sam naznačuje, pogrešno shvaćena kao poziv na »fundamentalnu ekologiju ili organicizam«. <sup>3</sup> Ona je pokušala uspostaviti presjek između ekologije i estetike na način na koji to danas čini kognitivna lingvistika, <sup>4</sup> pokazujući kako je naš jezik uvjetovan okolinom u kojoj nastaje, ali je njen poziv bio dalekosežniji. Njeno težište nije bila puka analiza estetskih kategorija kao nečega nastalog u određenom okruženju, nego na samoj relaciji između »karakteristika okruženja i ljudskih stanja«. <sup>5</sup> U tomu smislu, Böhme ističe da je »nova estetika«, prije svega, »opća teorija opažanja« <sup>6</sup> u kojoj se pojam opažanja oslobađa od »redukcije na obradu informacija, osiguravanje podataka i prepoznavanje situacija«. <sup>7</sup> Opažanje se u ovom kontekstu proširuje na »afektivni utisak« koji opaženo u nama izaziva, ali tako da se istovremeno izbjegava puki kauzalni niz koji bi svoj početak imao izvana, sa strane objekta, ili iznutra, sa strane subjekta. Opažanje se, dakle, javlja kao relacija između subjekta i objekta, kao »način tjelesnog prisustva za nešto ili za nekoga, ili nečije tjelesno stanje u određenom okruženju«. <sup>8</sup> Prema njegovom shvaćanju, izvorno se ne opažaju ni forme, ni objekti, ni njihova međusobna konstelacija, nego *atmosfera*, na osnovu kojih tek možemo razlučiti stvari kao objekte, forme, boje itd. <sup>9</sup> U skladu s time, one su i primarni »predmet« opažanja, postajući središnji pojam njegove »nove estetike«.

Zahvaljujući ovakvom shvaćanju, estetsko se oslobađa svojeg ustaljenog, uskog značenja, vezanog za umjetnička djela, ali se ne proširuje, kako je to Kant zahtijevao, na čistu čulnost, nego se sama čulnost sagledava kao nešto proizvedeno, kao stvarnost uspostavljena kroz atmosfere. To, također, ne znači da se veza umjetnosti i estetike ukida, naprotiv, proširivanjem obima i sadržaja pojma estetskog, umjetnost se supsumira pod širi niz djelatnosti koje Böhme imenuje »estetski rad«. Estetski rad podrazumijeva proizvođenje čulne stvarnosti, odnosno vještinu proizvođenja atmosfera u različitim područjima ljudskog iskustva (prostoru, vremenu, jeziku). Opisanim proširenjem namjerava se, između ostalog, nadići ograničenje koje je tradicionalna estetika postavljala pred analizu umjetničkih djela, povlačeći se pred brojnim fenomenima koje je kategorizirala kao »masovnu umjetnost« (Adorno). Da bismo sagledali Böhmeove doprinose moramo se upustiti u detaljniju analizu pojedinih točaka njegove teorije.

## Atmosfera

Počnimo od načina na koji Gernot Böhme razumijeva atmosfere, s obzirom na to da bez detaljnijeg objašnjenja ovog pojma ne možemo razumjeti ni način na koji ovaj autor razumijeva čulnosti, kao ni rad na njoj. Njegovo

razumijevanje počiva na koncepciji koju je razvio Hermann Schmitz, ali je nadilazi zato što da odbacuje njenu »ontološku nelokaliziranost«, pokušavajući je osloboditi od »dihotomije subjektivno–objektivno«. <sup>10</sup> U Schmitzovoj teoriji, naime, zastupa se uvjerenje da »osjećanja ne dolaze iznutra, nego nas obuzimaju izvana«, <sup>11</sup> da su nešto što »obuhvaća subjekt, nešto što ga *pogađa*« <sup>12</sup> te da su atmosfere nelokalizirani prostorni nosioci *osjećanja*. U ovakvom kontekstu, s obzirom na to da su one relativno nezavisne od objekata, možemo zaključiti da pripadaju subjektu, odnosno da postaju »projekcije osjećanja, shvaćenih kao unutrašnja, psihička stanja«. <sup>13</sup> Problem nastaje kada subjekt biva zahvaćen određenom atmosferom usprkos osjećanju koje ga u određenom trenutku ispunjava. Ovime se poriče polazišna točka Schmitzove fenomenološke metode, prema kojoj ono što je nedvosmisleno dano u iskustvu jest realno. On pokušava nadići danu kontradikciju tako što konstruira nešto nalik na dušu, odnosno, budući da je jedino tijelo dano kao fenomen, atmosfere razumijeva kao nelokalizirane afekte koji tijelo opsjedaju u formi osjećanja. Produktivna strana ove teorije leži u tomu što se atmosfere sagledavaju kao tjelesno prisustvo vezano za osobe, predmete ili prostore, čime se nadilazi intelektualizam klasične estetike i njena svedenost na umjetnost i fenomene komunikacije. <sup>14</sup> Istovremeno, Schmitz ostaje unutar granica klasične estetike zato što je zatvara u okvire umjetnost tako što zahtijeva »estetski stav«, na osnovu kojega se tek mogu osjetiti atmosfere. »Estetski stav« počiva na kultivaciji estetskog subjekta i postojanju »umjetničkog okruženja«, poput galerije ili muzeja, koji bi bili autonomni u odnosu na sferu praktičkog djelanja. Ovakvo shvaćanje atmosfere podložno je kritikama kakve je povijesna avangarda uputila modernoj umjetnosti, ukazujući na značaj institucionalnog okvira za njenu djelotvornost u društvenom kontekstu. <sup>15</sup>

3  
Gernot Böhme, »Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics«, preveo David Roberts, *Thesis Eleven* 36 (1/1993), str. 113–126, str. 114. doi: <https://doi.org/10.1177/072551369303600107>.

4  
Jedan od osnivača kognitivne lingvistike Mark L. Johnson u članku iz 2007. godine navodi da se kognitivni procesi razumijevaju prvenstveno u sklopu evolucijske borbe za samoodržanje u danom okruženju, u okviru koje jezik i mišljenje izrastaju iz organskih aktivnosti, tako da nemaju drukčiji ontološki (tj. meta-fizički) status u odnosu na tijelo (tj. prirodu, *physis*). Za razliku od »bestjelesnih« teorija, kognitivizam, prema njihovom shvaćanju, treba pokazati kako mišljenje, jezik i same vrijednosti, u svojem najkompleksnijem obliku, izrastaju iz tijela (kako mozak uči od tijela, ali i kako kultura uči tijelo). Mark L. Johnson, Tim Rohrer, »We Are Live Creatures: Embodiment, American Pragmatism, and the Cognitive Organism«, u: Tom Ziemke, Jordan Zlatev, Roslyn M. Frank (ur.), *Body, Language and Mind: Embodiment*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York 2007., str. 17–54, str. 29–30.

5  
G. Böhme, »Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics«, str. 114.

6  
Ibid., str. 124.

7  
Ibid.

8  
Ibid.

9  
Ibid.

10  
Ibid., str. 120.

11  
D. Smiljanić, *Sinestetika*, str. 177.

12  
Ibid., str. 179.

13  
G. Böhme, »Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics«, str. 119.

14  
Ibid., str. 119.

15  
Peter Bürger u svojoj je čuvenoj *Teoriji avangarde* istaknuo da se »kultura u buržoaskim društvima ne odnosi prema pojedinačnim umjetničkim djelima, nego prema njihovom statusu kao objektima (...) unutar institucionalnog okvira i okolnosti koje u velikoj mjeri



Prema Böhmeu, najveći problem Schmitzove teorije prevelika je nezavisnost atmosfera u odnosu na predmetnu stvarnost. One lebde izvan predmeta i ne mogu se razumjeti kao njihov proizvod, iako se mogu vezati za određene, prije svega umjetničke, predmete – ovo je zapravo i mjerilo njihovog umjetničkog statusa. Umjetnička djela za Schmitza su »čulni objekti nižeg stupnja (kao na primjer stvar, zvuk, miris, boja) (...) utoliko ukoliko skoro tjelesno upijaju atmosfere, koje su objektivna osjećanja, i stoga ukazuju na tjelesnost emocija«. <sup>16</sup> Ovakvo shvaćanje umjetničkih djela, barem u načelu, nije novo jer nešto slično možemo pročitati kod T. S. Eliota u njegovu čuvenom članku »Hamlet« (1919.), u kojemu se uvodi pojam »objektivnog korelativa«. <sup>17</sup> Eliot smatra da je jedini način da se umjetnički oblikuje emocija taj da se nađe »grupa predmeta, izvjesna situacija, lanac događaja, koji bi predstavljali formulu te određene emocije; i to tako da se, kad su dani izvanjski faktori, koji moraju završiti u čulnom iskustvu, emocija neprestano evocira«. <sup>18</sup> Schmitzova tjelesnost emocija i Eliotova formula emocije, ostvarena grupom predmeta, odlučno su nemimetičke koncepcije umjetničkog stvaralaštva, ali za Schmitza čulni objekti nikada zaista u sebi ne sadrže tu formulu, nego se uvijek javljaju samo »kao da« su njeni nosioci. Stoga bi Böhmeovo stanovište bilo bliže Eliotovu (koje je u izvjesnom smislu idealističko) jer se želi osloboditi tog »kao da« i atmosfere objasniti kao nešto što se može proizvesti oslanjajući se na attribute materijalnih predmeta, a ne samo na naše projekcije i introjekcije.

U tom smislu, Böhme zastupa transformaciju Schmitzova shvaćanja subjekta, zahtijevajući da se napusti »ideja duše kako bi se poništila 'introjekcija osjećanja'« tako da bi se »ljudsko biće sućinski osmislilo kao tijelo zato što je njegova/njena samodanost i svijest o sebi izvorno prostorna«. <sup>19</sup> To podrazumijeva shvaćanje prema kojemu samosvijest počiva na svijesti o postojanju unutar određenog okruženja. Sa strane objekta, s obzirom na to da Schmitzova ontologija kvalitete stvari razumijeva kao određenja, koje je razlikuju, odvajaju od izvanjskog i daju unutrašnje jedinstvo, on stvar najčešće shvaća »u terminima njenog zatvaranja«. <sup>20</sup> On to čini tako što stvar prvo misli sa svim njenim određenjima, a tek onda postavlja pitanje o njenom postojanju. Na ovaj način stvar se osmišljava kao nešto nezavisno od svog postojanja, naknadno verificirano od strane mislećeg subjekta. Umjesto toga, Böhme predlaže da se određenja stvari razumiju kao načini na koje ona »svoje prisustvo čini perceptibilnim«, <sup>21</sup> pa umjesto da određenja prijanaju za nju može se misliti kako ona »isijavaju« iz nje »bojeći njeno okruženje«. <sup>22</sup> Odredba stvari, prema tomu, nije nešto što se pripisuje stvari, nego način na koji njeno biće prisustvuje, na koji ona artikulira svoje prisustvo. Stvar se ne osmišljava kroz njenu razliku u odnosu na druge stvari, kroz razdvajanje ili jedinstvo, nego putem načina na koji ona istupa iz sebe, a Böhme to imenuje još i »ekstazom stvari«. <sup>23</sup> Atributi iz ovog ugla više nisu sekundarne kvalitete koje predmetu ne pripadaju po sebi, nego su njegove *ekstaze*. Istovremeno, ni ono što su nekada bili primarne kvalitete (protežnost i forma) ne zadržavaju više svoju primarnost, nego se i sama moraju shvatiti kao isijavanja. Umjesto da formu vidimo kao nešto što zatvara i ograničava stvar u odnosu na druge stvari u njihovoj međusobnoj borbi za prostor (u hobsovskom ratu svih protiv svih, spuštenoj na ontološki nivo), ona je sada njeno isijavanje u okruženju, koje narušava njegovu homogenost, unoseći u nju tenzije i nagovještaje pokreta.

Na osnovu izloženih stavova, Böhme izvodi svoje shvaćanje atmosfera – one su »sfere prisustva nečega, njegove realnosti u prostoru«, <sup>24</sup> odnosno, one su »prostori u mjeri u kojoj se javljaju s prisustvom stvari, osoba ili konstelacije okruženja, to jest, s njihovim ekstazama«. <sup>25</sup> Nasuprot Schmitzovu shvaćanju, one se javljaju kao nešto što »proizlazi iz stvari i što one stvaraju«, <sup>26</sup> ali nisu

ni objektivne, nisu kvalitete koje stvari posjeduju, ni subjektivne, nisu projekcije emotivnih stanja promatrača. One istovremeno pripadaju objektima i subjektima jer sačinjavaju prisustvo objekata *za* subjekte koji ih tjelesno opažaju. Zato Böhme zaključuje i sljedeće:

»Atmosfera je zajednička stvarnost promatrača i promatranog. Ona je realnost promatranog kao sfera njegovog prisustva, u onoj mjeri u kojoj se opažanjem atmosfere promatrano pojavljuje na tjelesni način.«<sup>27</sup>

Sve što je opaženo, prema tome, biva obojeno živom relacijom subjekta sa svijetom, a ne nekom kantovskom bezinteresnom percepcijom tako da, kao što Smiljanić zapaža, »ne postoje neutralna stanja stvari koja bi smisao dobivala upravo iz njihove izmještenosti iz konteksta neposrednog, čisto subjektivnog doživljaja«.<sup>28</sup> Smiljanić ovu situaciju naziva još i *patičko-hermeneutičkim krugom*, u kojemu »djelovanje povlači za sobom osjećaj [atmosferu], a ovaj u izvjesnom smislu interpretira stvar, od koje polazi djelovanje«.<sup>29</sup>

Atmosfera je, dakle, sveobuhvatan pojam kojim se objašnjava čitavo naše opažanje, u pokušaju da se nadiđe rascjep na subjekt i objekt, što svakako treba pozdraviti. U Böhmeovoj se teoriji, međutim, mogu primijetiti i određeni momenti koji bi se mogli izložiti kritičkom preispitivanju. Prije svega, ovakva teorija percepcije legitimira određene oblike govora o stvarima i, u pokušaju da ih oslobodi subjektivnosti, zaboravlja na razinu objektivnosti, odnosno društvenosti i povijesnosti. Tako bismo, na primjer, s Böhmeova stanovišta mogli tvrditi da je određeni prizor *melankoličan*, ne zato što podsjeća na melankoličnu osobu ni zato što se u njega projektira melankolija promatrača, nego zato što proizvodi melankoličnu atmosferu izazivajući ovo osjećanje u promatraču. Na ovaj način očigledno zaobilazimo psihologizam i mimetizam, ali ostavljamo netematiziranim pitanje što se uopće smatra melankoličnim u određenom prostoru i vremenu. U ovom kontekstu, melankolija bi se javila kao ahistorijski emotivni događaj, jednake strukture i efekta za stare Grke, viktorijance i suvremene ljude.

određuju ulogu samih djela«. Schmitzovo »umjetničko okruženje«, osnova autonomije umjetnosti, prema Bürgerovu uvjerenju, nije samo uvjet mogućnosti bezinteresnog i samosvrhovitog umjetničkog djela nego ispunjava i specifičnu ulogu unutar društvene stvarnosti, »neutralizaciju kritičkog potencijala«. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, preveo Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987., str. 12–13.

16

Prema G. Böhme, »Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics«, str. 119.

17

Thomas Stearns Eliot, »Hamlet«, u: *Izabrani tekstovi*, prevela Milica Mihailović, Prosveta, Beograd 1963., str. 58.

18

T. S. Eliot, »Hamlet«, str. 58.

19

G. Böhme, »Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics«, str. 120.

20

Ibid.

21

Ibid., str. 121.

22

Ibid.

23

Ibid.

24

Ibid., str. 122.

25

Ibid., str. 121.

26

Ibid., str. 122.

27

Ibid.

28

Damir Smiljanić, *Sinestetika*, str. 180.

29

Ibid.

Tako nešto postaje vidljivo i kada Böhme posegne za poviješću estetike, postavljajući pitanje o tome kakve su atmosfere bile poznate u prošlosti, u klasičnoj estetici – na što pruža odgovor da su prepoznate samo tri: *lijepo*, *uzvišeno* i *aura* (što bi prema njegovom shvaćanju bila atmosfera kao takva).<sup>30</sup> Možemo primijetiti da Böhme ovdje prvenstveno govori o Kantu, dodajući mu Benjamina, ali se njegov spisak u najmanju ruku može proširiti *karnevalskom atmosferom*, koju je iscrpno opisao Bahtin,<sup>31</sup> prepoznajući ju u brojnim umjetničkim djelima i stvarnim događajima, od antike preko renesanse do početka dvadesetog stoljeća. Kada se stvari ovako postave, vidljivo je da se Böhmeova analiza može, prije svega, odnositi na klasicizam u kojemu se suprotstavljaju dva glavna stila, visoki i niski, za koje se vezuju uzvišeno i komično. Prvome pripadaju i lijepo, ljupko, strašno, herojsko itd., dok drugome pripadaju ružno, banalno, kukavičko itd. Ali čak ni u ovom povijesno potisnutom modusu prikazivanja ne može se govoriti samo o dvije ili tri atmosfere.

Kada stupimo na teritorij moderne umjetnosti, mogućnosti se još više umnožavaju, što je djelomično Kantova zasluga jer se s njegovom *Kritikom moći suđenja* normativnost klasične poetike obesmišljava.<sup>32</sup> Naravno, Böhme i inzistira na kompleksnosti govora o atmosferama u modernom kontekstu, navodeći da postoji

»... nevjerojatno bogatstvo znanja o atmosferama u praktičnom znanju estetskih radnika. Ovo znanje mora biti sposobno pružiti uvid u vezu između konkretnih karakteristika predmeta (...) i atmosfera koje isijavaju.«<sup>33</sup>

Ovdje dolazimo do pitanja estetskog rada. Govoreći o estetskom radu, Böhme unosi određenu ambivalenciju u ono što je inače izložio o atmosferama jer ga definira kao

»... dodjeljivanje predmetima, okruženjima ili ljudskim bićima karakteristike iz kojih se nešto može javiti. To jest, to je pitanje 'proizvođenja' atmosfera kroz rad na predmetu.«<sup>34</sup>

Znači li to da predmeti, prije nego što su obrađeni, ne isijavaju nikakvu atmosferu? Ukoliko je tako, utoliko treba postaviti pitanje o tome što onda trebamo raditi sa zajedničkom stvarnošću promatrača i promatranog, koju je definirao kao atmosferu? Ovo je moguće objasniti hegelijanski (iako Böhme to ne čini eksplicitno): estetski radnik slučajnu, danu, nesučinsku atmosferu, karakterističnu za bilo koji predmet, pretvara u namjerno izazvanu, proizvedenu, sučinsku atmosferu, koja je isključivo proizvod rada. Estetski bi rad time svakako bio intervencija u čulnoj stvarnosti koja bi imala za cilj izazivanja određenih relacija između promatrača i promatranog, kao neka vrsta ovladavanja njihovom materijalnom osnovom. Predmet, odnosno njegovo prisustvo, mogao bi se tako vidjeti kao asamblaž različitih ekstaza, a estetski radnik bio bi zadužen da neke potisne, a neke dovede u prvi plan. U svakom slučaju, djeluje kao da je radnik tu da ostvari latentne mogućnosti koje određeni predmet nosi sa sobom.

U ovako proširenom polju estetskog, Böhme smatra da »nova estetika« treba potražiti nova znanja i jezike jer su dosadašnje estetske teorije svojim zatvaranjem onemogućile tako nešto. Ovo je dobrodošao poziv koji teoretičare primorava napustiti svoju »kulu od slonovače« i zaputiti se u svijet koji ih okružuje. Istovremeno, za primjer ovakvog znanja, posegnut će za opisima engleskih vrtova i parkova iz petotomne Hirschfeldove povijesti o ovoj temi. Ovdje ne želim citirati ni Hirschfeldove opise ni Böhmeovu analizu ovih opisa, nego ukazati na izvjesnu kontradikciju u koju Böhme ulazi postupajući na ovaj način. Nešto ranije u tekstu Böhme naglašava da »nije samoevidentno da je umjetničko djelo znak jer znak uvijek upućuje na nešto drugo u odnosu na



sebe, to jest, na svoje značenje.<sup>35</sup> On inzistira da se, umjesto toga, umjetnička slika uspostavlja kao atmosfera, prije svega, zato što ne referira na nešto izvan sebe (mada je, usprkos tome, možemo interpretirati jezički). U svojoj analizi, nakon poziva na zalazak u različite oblasti estetskog rada da bi uspostavio kategorije i žargon »nove estetike«, on, međutim, poseže za *tekstom povijesti* specifičnog estetskog rada, a ne za znanjima estetskih radnika. Ono što čini predmetom analize nisu sami parkovi, nego njihovi opisi koji utvrđuju određenu atmosferu, ali je sami ne proizvode.

Naravno, primjer koji Böhme navodi ne mora se uzeti kao nedostatak same njegove teorije, nego naprosto kao slab način da se ona verificira. Ali na njemu je vidljivo da je Böhme primoran, usprkos inzistiraju na atmosferama kao iskustvima susreta predmeta i promatrača, posezati za *znakom*, koji u ovom slučaju nije čak ni umjetnički (u smislu estetskih radnika koji bi stvarali atmosfere), nego znanstveno-povijesni, čime se javlja kao posrednik između teoretičara i predmeta. Drugim riječima, usprkos kritikama upućenim estetikama koje se koncentriraju na jezik,<sup>36</sup> ni sam mu Böhme ne uspijeva pobjeći. Na ovaj način primjenu vlastite teorije u osobnom tekstu odlaže u budućnost, kao nešto što tek treba pokazati, prema pretpostavkama od kojih je sam pošao. Postavlja se pitanje izazivaju li u promatraču zaista melankoliju parkovi koje Böhme uzima za primjer i danas, a ako to čine, izazivaju li je na isti način na koji su to činili u vrijeme kada su prvi put uređeni? Ovdje smo očigledno na teritoriju sosirovske *razlike* koja nam poručuje da efekt ne može postojati nezavisno od vlastitog okruženja.<sup>37</sup> Je li moguće da se efekt osamnaestog

30

G. Böhme, »Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics«, str. 122.

31

U djelu *Stvaralaštvo François Rabelaisa* Bahtin navodi: »Svetkovine karnevalskog tipa i s njima povezana smiješna prikazanja ili obredi zauzimali su ogromno mjesto u životu srednjovjekovnog čovjeka (...). Karnevalska atmosfera [kurziv S. B.] vladala je i u dane izvođenja misterija i sotija (...). I obične gozbe nisu mogle proći bez elemenata smiješne organizacije (...). Sve su se ove obredno-predstavljачke forme, organizirane na načelima smijeha, izuzetno oštro, može se reći načelno, razlikovale od ozbiljnih službenih – crkvenih i državno-feudalnih – kulturnih formi i ceremonija.« Vidi: Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo François Rabelaisa: i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, preveli Ivan Šop, Tihomir Vučković, Nolit, Beograd 1978., str. 11–12.

32

Kantova čuvena formulacija, »lijepo jest ono što bez pojma izaziva opće dopadanje«, direktno ukida i bilo kakvu mogućnost preskriptivnosti u prosuđivanju lijepog, a posredno i u čitavom umjetničkom stvaralaštvu. Immanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, preveo Nikola Popović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1975., str. 108.

33

G. Böhme, »Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics«, str. 123.

34

Ibid.

35

Ibid., str. 115.

36

Böhme iznosi tri središnja prigovora na račun klasične estetike – suda, jezika i normativnosti. Prvi i drugi su povezani jer Böhme utvrđuje kako je od Kantove *Kritike moći suđenja* estetika napustila svoje izvorno grčko značenje *aisthesis* kao čulnog iskustva i počela se ticati isključivo prosuđivanja. Od tada, navodi autor, »društvena funkcija estetske teorije bila je omogućavanje razgovora o umjetničkim djelima« dok su »čulnost i priroda na ovaj način nestali iz estetike«. Zahvaljujući ovom kontekstu, umjetnička djela počinju se promatrati prvenstveno sa stajališta jezika i semiotike. Zahvaljujući tome, »književnost dobiva prednost u odnosu na sve druge oblike umjetnosti«. Ovaj prigovor više se ne tiče Kanta, nego je u sučini upućen dvadesetostoljetnoj strukturalističkoj i poststrukturalističkoj estetičkoj teoriji. Kao kontratezu, Böhme iznosi zapažanje da nije »samoevidentno da umjetnik namjerava prenijeti neki sadržaj mogućem promatraču ili recipijentu«. Vidi: G. Böhme, »Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics«, str. 115.

37

Naime, već u De Saussureovu *Tečaju opće lingvistike*, značenje nije nešto što se krije iza znaka, nego se javlja kao efekt same mreže označitelja, kao razlika unutar njihovog us-



stoljeća očuva u civilizaciji koja se u velikoj mjeri izmijenila, s ljudima koji vode živote na drastično drukčiji način? Čini se da se Böhmeove teze treba proširiti određenim povijesnim razmatranjima kako analiza atmosfera ne bi došla u opasnost od ponavljanja nečega što je već ustanovljeno drugim filozofskim žargonom.

Zato možemo primijetiti kako je proširenje estetike na probleme marketinga, kozmetike, vrtlarstvo, politike itd. dobrodošlo, ali jedino utoliko ukoliko uzme u obzir okolnosti u kojima se estetski rad odigrava.<sup>38</sup> Ukoliko se one ne uzmu u obzir, utoliko čitava problematika društvenosti, jezika i politike biva odgurnuta u drugi plan, a kritički potencijal atmosfera biva dramatično umanjen. Naspram Böhmea, suvremeni francuski filozof Jacques Rancière, na primjer, od samog početka skreće pažnju upravo na ovu dimenziju čulnosti, ističući da ništa čulno nije dano po sebi, niti da se opaža u nekom čistom događanju percepcije, nego da je uokvireno povijesno proizvedenom pozornicom, odnosno, »podjelom čulnosti«.<sup>39</sup> Rancière estetsko razumijeva u »kantovskom smislu – oposredovanom možda Foucaultom – kao sistem apriornih formi koje uvjetuju ono što nam se može predočiti u čulnom iskustvu«.<sup>40</sup> O podjeli čulnosti Rancière govori na više mjesta, objašnjavajući da je ona, prije svega,

»... sistem očiglednih činjenica čulnog opažanja koji istovremeno ukazuje na postojanje nečega zajedničkog, ali i na podjelu koja određuje dijelove i pozicije unutar njega (...) kao i način na koji individue učestvuju u ovoj podjeli.«<sup>41</sup>

Ona je podjela prostora i vremena, vidljivog i nevidljivog, govora i buke, koja određuje mjesto i uloge politike kao oblika ljudskog djelanja. Posebno je značajno i to što ona podrazumijeva način na koji su »apstraktne i arbitrarne forme simbolizacije hijerarhije otjelotvorene kao čulna danost«.<sup>42</sup> Kao ni kod Böhmea, dakle, ni kod Rancièrea nije riječ o instrumentalizaciji čulnog iskustva kao metafore za izricanje apstraktnih kategorija duha, nego o čulnosti samih ovih kategorija. Podjela čulnosti, služeći se Böhmeovim rječnikom, omogućava ili sprečava određene »ekstaze«, odnosno, određuje uvjete mogućnosti pojavljivanja i opažanja čulne stvarnosti, kao i načine participiranja u njoj. Da bismo razumjeli kako se atmosfere konstruiraju, ne smijemo previdjeti ustrojstvo određene zajednice, koje je proizvedeno putem različitih intervencija, a ne tek naknadnom estetizacijom onoga što je već dano. Zato je od presudnog značaja za Böhmeovu teoriju njegovo razumijevanje estetskog rada jer se jedino njegovim posredstvom u opisano shvaćanje unosi agentnost.<sup>43</sup>

## Estetska ekonomija i estetski radnici

Sama činjenica da Böhme uvodi kategoriju rada u »novu estetiku« govori nam da ipak ne previđa politički i povijesni kontekst u kojemu se stvaranje atmosfera odigrava. Način na koji opisuje kasni kapitalizam, predlažući za njega karakterizaciju *estetske ekonomije*, pokazat će nam domete teorije koju zastupa u domeni društvenosti. Estetska ekonomija, prema Böhmeu, započinje »fenomenom estetizacije realnog i ozbiljno uzima u obzir da ovakva estetizacija predstavlja značajan faktor u razvijenim kapitalističkim društvima«.<sup>44</sup> Kapitalistička društva, od početka dvadesetog stoljeća, a posebno nakon Drugog svjetskog rata ulaze u novu fazu, koja ih sućinski povezuje procesom estetizacije. Ulazi li s ovom definicijom autor u kontradikciju sa samim sobom? Ukoliko *aisthesis* želi vratiti se izvornom značenju čulne stvarnosti, onda se estetizacija ne može razumjeti kao posljedica »estetskog rada« jer se time čulnost ponovo dijeli unutar same sebe na ne-čulnu i čulnu, neobrađenu i obrađenu.



Umjesto toga, u procesu povratka *aisthesisa* izvornom značenju, morali bismo se osloniti na F. Schillera koji u djelu *O estetskom obrazovanju čovjeka u nizu pisama* navodi kako se ljudsko postojanje ne odigrava isključivo ni u domeni prirodne nužnosti (ne-estetizirana stvarnost) ni u domeni moralne nužnosti (ne-estetizirani duh), nego u »srednjem raspoloženju«:

»Ovo srednje raspoloženje u kojem duša nije ni fizički ni moralno prinuđena, ali je ipak na oba načina djelatna, zaslužuje da bude prvenstveno nazvano slobodnim raspoloženjem, i ako se stanje čulnih određenja naziva fizičkim, a stanje umnog određenja logičkim i moralnim, onda se ovo stanje, realne i aktivne odredljivosti, mora nazvati estetskim.«<sup>45</sup>

Prema tomu, ljudsko postojanje uvijek je već estetsko, a ljudska stvarnost uvijek već estetizirana. Upravo na ovome danas insistira Jacques Rancière, kada tvrdi da nema čiste politike, odnosno da »politika nema 'pravi' predmet, nego (...) su svi njeni predmeti stoljeni s predmetima policije.«<sup>46</sup> Estetiza-

tojtva, kako autor i navodi: »[P]ojmovni dio značenja sazdan [je] jedino na odnosima i razlikama s drugim terminima jezika, to isto može se reći i za njegov materijalni dio«. Ferdinand de Saussure [Ferdinand de Saussure], *Kurs opšte lingvistike*, preveli Dušanka Točanac-Milivojević i dr., Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad 1996., str. 123.

38

Ovakvo proširenje estetskog Böhme, kao i mnogi drugi teoretičari, vidi prvobitno u povijesnoj avangardi: »Ovo je područje u kojemu je priželjkivano transformiranje umjetnosti u život zaista i ostvareno s avangardom.« Vidi: Gernot Böhme, »Urban Atmospheres: Charting New Directions for Architecture and Urban Planning«, u: Christian Borsch, *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, Birkhäuser, Basel 2014., str. 42–59, str. 45. doi: <https://doi.org/10.1515/9783038211785.42>.

39

Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, preveo Gabriel Rockhill, Continuum, London 2004., str. 12.

40

J. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, str. 13.

41

Ibid., str. 12.

42

Jacques Rancière, »Misliti nesuglasnost: politika i estetika«, preveo Stevan Bradić, *Letopis Matice srpske* 495 (3/2015), str. 266.

43

U dosadašnjem izlaganju primijetili smo da su atmosfere nešto što se »zbiva« promatraču, nešto što ga »pogađa« izvana, pa bi se, prema tomu, moglo pomisliti da sami predmeti i prostori postaju subjekti, a njihovi promatrači isključivo primaoci podražaja, na šta upozorava i Damir Smiljanić: »Naime, ako

izražajne karaktere ne pripisujemo samo ljudima kao akterima i djelatnicima, nego i drugim živim bićima, ali i stvarima i događajima – ne podliježemo li onda nesvjesnoj personifikaciji i time animističkom ili u najmanju ruku antropomorfnom načinu razmišljanja?« Vidi: D. Smiljanić, *Sinestetika*, str. 190. Smiljanić predlaže sljedeće rešenje: »Za patičku teoriju saznanja nisu toliko bitni subjekt i objekt, odn. kada pripisujemo sebi funkciju jednog, a kada drugog pola spoznaje – bitna je sama kvaliteta, odnosno karakter spoznajnog procesa.« Vidi: *ibid.*, str. 204. Smatram da se na ovaj način samo djelomično daje odgovor na postavljeno pitanje jer je karakter spoznajnog procesa samo djelomično određen zajednicom opaženog i onog koji opaža, odnosno da će nam karakter atmosfere uvijek jednim dijelom izmicati utoliko ukoliko ju ne postavimo u relaciju s drugim atmosferama, odnosno sa zajedničkom čulnošću na način na koji ju je odredio Kant, možda proširen Rancièreom.

44

Gernot Böhme, »Contribution to the Critique of the Aesthetic Economy«, *Thesis Eleven* 73 (1/2003), str. 71–82, str. 72. doi: <https://doi.org/10.1177/0725513603073001005>.

45

Friedrich Schiller, »O estetskom obrazovanju čovjeka u nizu pisama«, u: *Pozniji filozofsko-estetički spisi*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad 2008., str. 231.

46

Jacques Rancière, »Misliti nesuglasnost: politika i estetika«, str. 265. Skretanje s ontologizujućih pristupa Rancière obrazlaže na sljedeći način: »Moja prva briga od početka je bila ta da ostavim po strani svaku analizu političkih pitanja koja bi počivala na metafizičkim sudbinama. Zbog toga smatram da je nužno osloboditi se svake temporalne teleologije, svakog izvornog određenja razlike, viška ili nesporazuma. Zato sam oduvijek pokušavao definirati specifične, ograničene oblike viška, razlike i nesporazuma. Ne zas-



cija realnog morala bi se, prema tomu, shvatiti kao estetizacija uvijek već estetiziranog i samim time kao intervencija u zatečenom.

Ukoliko bi kod Böhmea moglo biti riječi o ovakvoj intervenciji, utoliko bi se ona, prije svega, mogla opisati kao proces rada na zatečenim ekstazama predmeta kako bi se proživjela željena atmosfera. On ga, međutim, definira na sljedeći način:

»Estetski rad određuje sve one aktivnosti kojima je cilj oblikovati pojavnost ljudi i stvari, gradova i krajolika, obdariti ih auru, proizvesti im atmosferu ili stvoriti složene atmosfere.«<sup>47</sup>

Iz navedenog jasno je da se o zatečenom stanju ne govori kao o nečemu što je i samo proizvedeno, a prema tome i predmet sporenja. Umjesto toga, estetski rad *daruje* auru predmetu, na osnovu čega možemo pretpostaviti da je on ranije nije imao.

Böhme dodaje i da je estetski rad svaka ona aktivnost koja »pruža stvarima i množtvima onaj višak koji nadilazi njihovu čvrstinu i objektivno prisustvo, njihovu materijalnost i praktičnost.«<sup>48</sup> Estetski rad, bez obzira na to kako on bio uspostavljen u određenoj zajednici, proizvodi *višak* koji moramo dodatno objasniti, ali koji odgovara podjeli koju smo već vidjeli – na ne-estetiziranu i estetiziranu stvarnost. Čini se da je pravac razrješenja ove dileme u pojmu *praktičnost*, odnosno, jezikom marksističke teorije, u pojmu upotrebne vrijednosti. Böhme to objašnjava na sljedeći način:

»Budući da je ovaj višak zadobio ekonomski značaj, skovan je pojam vrijednosti inscenacije. S ovim pojmom marksistička dihotomija upotrebne i razmjenske vrijednosti proširuje se da bi uključila i treću kategoriju vrijednosti (...). Da bi se podigla razmjenska vrijednost, robe su tretirane na poseban način: daje im se pojava, one su estetizirane i inscenirane u području razmjene.«<sup>49</sup>

Estetski rad, dakle, ne participira u stvaranju upotrebne vrijednosti neke robe, nego se tiče njene inscenacije, odnosno, njene pojavnosti. U društvima kasnog kapitalizma zaista postoji skoro beskonačno mnoštvo roba koje vrše iste ili slične funkcije i koje su u neprestanom međusobnom nadmetanju za kupce. Njihova estetizacija nesumnjivo igra značajnu ulogu u njihovoj prodaji, ali se postavlja pitanje je li ovo zaista posebna kategorija vrijednosti ili se i dalje može govoriti o upotrebi, koja nije ispunjena osnovnom namjenom robe? Ovdje je važno skrenuti pažnju na činjenicu da roba nikada nije samo puki materijalni predmet, nego da je ona, kako je to Marx istaknuo, uvijek materijalno-nematerijalna, odnosno, da je roba uvijek fetišizirana te da se na njoj nalaze različiti slojevi mistifikacija (prikriivanja društvenog karaktera proizvoda rada).<sup>50</sup> U tom smislu možemo reći da estetski rad stvara poseban sloj na robu koji ima svoju posebnu upotrebu, što Böhme i ističe:

»Ovi estetski kvaliteti roba razvijaju svoju autonomnu vrijednost (...). Ona svakako nije klasična upotrebna vrijednost jer nema nikakve veze s upotrebom i svrhovitošću, ali oblikuje novi oblik upotrebne vrijednosti koji se izvodi iz razmjenske vrijednosti u onoj mjeri u kojoj se upotrebljava kako bi povećao privlačnost robe, stvorio njenu auru, njenu atmosferu. Oni služe inscenaciji, konzumaciji i intenzifikaciji života.«<sup>51</sup>

Riječ je, dakle, o složenosti modernih roba koja podrazumijeva rascjep u njihovoj upotrebnoj vrijednosti na konkretnu i estetsku upotrebu. Inscenacija, konzumacija i intenzifikacija života na strani su estetskog i svakako im treba posvetiti pažnju. Roba koja se kupuje da bi oblikovala život, a ne služila nekoj pojedinačnoj, relativno konkretnoj svrsi, očigledno nadilazi svoj klasični status u prostoru proizvodnje i konzumacije. Pritom ne smijemo zaboraviti da ono što zapravo intenzificira život nije sama roba, nego estetski rad čiji je ona nosilac. Atmosfera se ponovo pokazuje kao relacija, ali sada ne više

samo kao relacija između predmeta i promatrača, nego između proizvođača i konzumenta, odnosno kao posredovana društvena relacija.

To što Böhme opisuje podsjeća na simboličku razmjenu o kojoj govori Baudrillard, iako inzistira da je riječ o nečemu drugome jer u Baudrillardu vidi strukturu označitelja (razmjenska vrijednost) i označenog (upotrebna vrijednost) kojom se estetizacija modernih roba čini nevidljivom. Estetizacija, prema Böhmeu, posreduje između upotrebne i razmjenske vrijednosti, a rad na pojavnosti robe tiče se manipulacije željom i njenog uspostavljanja kao objekta želje koji se nikada ne može dosegnuti, pa prema tome neprestano navodi na potrošnju. Ovakva situacija moguća je, prije svega, u zemljama »razvijenog kapitalizma« u kojima su, navodno, »primarne potrebe« potrošača zadovoljene te su kapitalisti primorani okrenuti se njihovim željama da bi nastavili ostvarivati rast profita. U ovom smislu, Böhme se slaže s Haugovom analizom koja želju vidi kao motor koji vuče proizvodnju i potrošnju, ali se ne slaže s njegovim shvaćanjem estetskog kao nečega što je sporedno i što iščezava s upotrebom.<sup>52</sup>

Ali ukoliko estetsko ne iščezava, utoliko je (značajnije) pitanje kako ono opstaje i što u takvom kontekstu znači inscenacija, konzumacija i intenzifikacija života? Očigledno je da ulazimo u kompleksnu mrežu relacija u kojima proizvodnja i potrošnja nisu dvije nasuprotne strane jednog procesa, nego se međusobno prožimaju na način koji je samo implicitno prisutan kod Böhmea. Ukoliko estetski radnici stvaraju višak *na* robi, proizvođači njenu inscenaciju, koju potrošači plaćaju i upotrebljavaju, utoliko možemo reći da se inscenacija robe prenosi na inscenaciju života potrošača. Drugim riječima, estetski radnici ne insceniraju nešto *na* robi, nego posredstvom robe insceniraju sam život potrošača. Estetska proizvodnja, prema tome, nije proizvodnja robe nego proizvodnja života, koju bismo s pozicije Gernota Böhmea mogli nazvati i *bioestetikom*.

Roba u ovom smislu funkcionira kao posrednik kojim potrošači oblikuju svoje živote u skladu s vlastitim preferencijama, što bi sačinjavalo upotrebnu vrijednost estetskog koja podiže cijenu robama, uvodeći raznovrsnost tamo gdje vlada jednakost ili približna jednakost namjene. Ali ovako opisano stanje više odgovara utopijskoj viziji postklasnog kapitalizma, nego onome što možemo sagledati bilo u zapadnim društvima bilo u globalnom smislu. Da bismo ga bolje razumjeli, potrebno je postaviti nekoliko pitanja: u kakvim se okolnostima odigrava estetski rad, tko kontrolira sredstava za proizvodnju

nivam političko neslaganje na višku bića koji bi svako prebrojavanje činio nemogućim. Povezujem ga sa specifičnim pogrešnim brojanjem.« Vidi: *ibid.*, str. 271.

47

Gernot Böhme, »Contribution to the Critique of the Aesthetic Economy«, str. 72.

48

*Ibid.*, str. 72.

49

*Ibid.*, str. 72.

50

Kako Marx navodi u *Kapitalu*: »To znači da se tajanstvenost robnog oblika sastoji naprosto u tome što on ljudima društvene karaktere

vlastita njihova rada odražava kao karaktere koji objektivno pripadaju samim proizvodima rada, kao društvena svojstva koja te stvari imaju od prirode, a otuda im se i društveni odnos proizvođača prema cjelokupnom radu odražava kao društveni odnos koji izvan njih postoji među predmetima. Ovim quid pro quo [zamjenjivanjem] proizvodi rada postaju robe, čulno natčulne ili društvene stvari.« Vidi: Karl Marx, *Kapital I*, preveli Moša Pijade, Rodoljub Čolaković, Prosveta, Beograd 1978., str. 74.

51

G. Böhme, »Contribution to the Critique of the Aesthetic Economy«, str. 72.

52

*Ibid.*, str. 75.

estetskih vrijednosti i u kakvim okolnostima se odigrava konzumacija estetskih vrijednosti?

Ukoliko krenemo od prvog pitanja i uzmemo u obzir svu širinu koju Böhme zahtijeva, što znači da se pitamo najširim okolnostima estetskog rada, a ne samo rada najuspješnijih vizualnih umjetnika (Olafur Eliasson) ili arhitekata (Juhani Pallasmaa),<sup>53</sup> slika postaje neobično kompleksna. Jasno je, prije svega, da se ovaj rad, kao što i sam Böhme ističe, odigrava unutar okvira kapitalističke proizvodnje, što znači da estetski radnici najčešće prodaju svoju estetsku radnu snagu vlasnicima sredstava za proizvodnju, umnožavanje i distribuciju estetskih formi i sadržaja, što po pravilu znači multinacionalnim korporacijama koje posredstvom njihovog rada oblikuju atmosfere određenih prostora i zajednica. Postoje brojne industrije u području estetskog koje funkcioniraju prema vlastitoj logici i ne možemo ih ovdje sve analizirati. Kada je riječ o domeni vizualnog, auditivnog i jezičkog možemo npr. tvrditi da na globalnoj razini postoji svega pet korporacija, *Time Warner Inc.*, *Walt Disney Company*, *News Corp.*, *Viacom* i *Bertelsmann*, koje u svojim rukama drže filmske studije, muzičke produkcijske kuće, marketinške kampanje, izdavaštvo, TV i radio stanice itd.<sup>54</sup> Nije teško iz ovoga zaključiti kako je *proizvođenje* atmosfera u velikom broju slučajeva u njihovim rukama.

Estetski radnici zaposleni u ovim industrijama proizvode atmosfere, ali sama atmosfera njihovog rada determinira atmosfere koje će oni proizvoditi. Nije ovdje riječ o složenim atmosferama na koje Böhme upućuje kada govori o estetskom radu, nego je riječ o međusobnom određivanju različitih atmosfera, odnosno, o konstelacijama atmosfera, slojevitosti atmosfera ili pak razlici neestetskog i estetskog, odnosno, o uvjetima rada i proizvoda rada. Estetski radnici nisu apsolutno slobodni stvarati po vlastitom nahođenju, bilo ono svrhovito ili nesvrhovito, ispunjeno značenjem ili asemantičko, nego je njihovo proizvođenje u najvećem broju slučajeva uokvireno interesima profita. Atmosfere koje će stvarati determinirane su ovim vanjskim ciljem te se najveći dio estetskog rada barem formalno supsumira pod kapital. To znači da estetski radnici u najboljem slučaju stvaraju atmosfere autonomno, a potom ih isporučuju kapitalistima na vrednovanje i distribuciju. Opisana situacija najprije se odnosi na estetske radnike koje još uvijek nazivamo umjetnicima, ali daleko je ustaljenija situacija realne supsumacije u kojoj sami kapitalisti interveniraju u načinu na koji estetski radnici sprovode svoj rad, određujući mu ritam, forme i namjenu.

Ovo nas dovodi do posebno kompleksne mreže stvaranja i aproprijacije viška vrijednosti u estetskom radu (koji sam stvara višak vrijednosti *na* robi). Ukoliko je roba asamblaž, utoliko je jasno da u procesu njene proizvodnje učestvuju različite grupe djelomičnih radnika, tako da jedno radno tijelo podrazumijeva desetine djelomičnih radova. U ovo radno tijelo danas svakako ulaze i estetski radnici čiji je rad, zbog svoje specifičnosti, podložan drukčijim oblicima eksploatacije. Različite relacije vlasništva nad atmosferama dovode estetske radnike u poziciju prodavača ili rentijera atmosfera. Iz ovog kratkog opisa teško je ne složiti se s Adornom (usprkos Böhmeovim kritikama) koji navodi da »raznolika proizvodnja vrijednosti u kulturnoj industriji nema nikakve veze sa sadržajem, nikakve veze sa značenjem proizvoda«<sup>55</sup> zato što su različite vrijednosti proizvodnje usmjerene na različita tržišta umjesto na različite svrhe, a ovo je princip »smislenog sadržaja svakog filma, bez obzira na zaplet ili produkcijski tim«.<sup>56</sup> Prevedena na Böhmeovu terminologiju ova konstatacija bi značila: besmisleno je pitati se kakvu atmosferu proizvodi djelo stvoreno u okvirima estetske ekonomije zato što je jedina atmosfera atmosfera tržišta.

Ovime smo već naznačili odgovore na pitanja vlasništva, kontrole i konzumacije, ali problemu možemo prići i iz drugog kuta. Umjesto da govorimo o estetskom radu, možemo postaviti pitanje o atmosferi u kojoj se odigrava rad kao takav. Drugim riječima, možemo se pitati ima li estetski rad svoj udio u klasično shvaćenom radu? Odgovor je, kao što ćemo vidjeti, potvrđan, a modus njegove participacije posebno je zanimljiv. U knjizi *Lideri jedu posljednji* stručnjak za menadžment Simon Sinek prenosi razgovor direktora tvornice i običnog radnika, u kojemu radnik opisuje svoje nezadovoljstvo atmosferom na radnom mjestu, koje se može svesti na tvrdnje o nepovjerenju, nezadovoljstvu disciplinom i nadzorom.<sup>57</sup> Nakon što je saslušao zaposlenog, direktor odmah ispunjava sve njegove zahtjeve<sup>58</sup> koji za posljedicu imaju osjećanje humanijeg radnog okruženja, prisnosti i ravnopravnosti među ljudima. Možemo reći da je direktor u ovom smislu postupio kao estetski radnik, stvarajući novu atmosferu na radnom mjestu koja je doprinijela povećanju zadovoljstva radnika vlastitim radnim mjestom. Istovremeno, moramo uzeti u obzir efekte opisane atmosferske transformacije:

»Ovakvo okruženje učinilo je da se ljudi potpuno uključe »glavama i srcima« (...) i organizacija je počela cvjetati (...). Također, oni više vode računa o svojim mašinama. Ovo znači da je bilo manje kvarova i manje obustave rada (što znači da su troškovi držani pod kontrolom). Promjene nisu bile dobre samo za zaposlene, nego i za tvrtku.«<sup>59</sup>

Potencijalna plemenitost koja je mogla stajati kao motivacija za stvaranje nove atmosfere na radnom mjestu ne može biti presudna u našem razumijevanju njenog proizvođenja. Ona je na subjektivnom nivou donijela boljitak u životima radnika, ali na objektivnom nivou ona je povećala efikasnost rada, bez ulaganja dodatnog profita i bez podizanja plaća radnicima, što sučinski znači da je uvećala stopu njihove eksploatacije. Za istu nadoknadu oni su radili više, vodili više računa o mašinama, smanjujući cijenu njihovog održavanja, dakle, troškove koje nepokretni kapital iziskuje.

53

Ovdje se misli na zbornik radova *Architectural Atmospheres* (2014.) u kojemu su svoje priloge dali spomenuti umjetnici, ali nitko od estetskih radnika koje Böhme inače spominje kao potencijalni izvor dragocjenog znanja za razumijevanje atmosfera.

54

Ben Bagdikian, *The New Media Monopoly*, Beacon Press, Boston 2004., str. 3–4.

55

Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, preveo Edmund Jephcott, Stanford University Press, Stanford 2002., str. 124.

56

T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, str. 124.

57

Sinek navodi govor radnika: »Čim sam zakoračio nazad u pogon tvornice moja sloboda kao da je nestala. Osjećam kao da neko drži palac na meni. Moram udariti kontrolni sat kad ulazim i izlazim, kada idem na ručak i kada završim radni dan (...). Ulazim na ista vrata s inženjerima, računovođama i dru-

gim ljudima koji rade u kancelarijama (...). Oni skrenu lijevo prema kancelarijama, a ja idem ravno u pogon i tretirani smo potpuno drugačije. Vjerujete im da sami odluče kada će uzeti sok ili šalicu kave ili otići na pauzu; a mene primoravate da čekam zvono.« Vidi: Simon Sinek, *Leaders Eat Last*, Penguin, New York 2014., str. 10.

58

Reakcija direktora na prigovore radnika bila je sljedeća: »Kada je Campbell završio, Chapman se okrenuo vođi osoblja i naložio mu da isključi kontrolne satove. Također, zvona se moraju isključiti. Bez velikih izjava i bilo kakvih očekivanja od zaposlenih, Chapman je odlučio da će od sada stvari biti drugačije. I to je samo početak. Empatija će biti ubrizgana u kompaniju i povjerenje će biti novi standard. Polazeći od toga da bi više volio da svakoga vidi kao čovjeka, a ne kao tvorničkog radnika ili kancelarijskog službenika, Chapman je uveo i druge promjene s ciljem da svi budu tretirani na isti način.« Vidi: Simon Sinek, *Leaders Eat Last*, str. 10–11.

59

Ibid., str. 11.



Čini se da je ovo dobar opis atmosfere »razvijenog«, odnosno kasnog kapitalizma koji je, prije svega, atmosfera produktivnosti i eksploatacije, bila ona »humana« kao u navedenom odlomku ili ne. U onoj mjeri u kojoj je profitabilna, atmosfera može biti humana, ali kada se humanost pokaže kao trošak, menadžeri će, preuzimajući na sebe ulogu estetskih radnika, atmosferu promijeniti. Ovako nešto razumije i Böhme, što se vidi iz tvrdnje da je »estetizacija kojom se rukovodi estetska ekonomija duboko ambivalentna. Moramo zaključiti da ekonomija ekscesivne potrošnje (...) još uvijek zavisi od globalne eksploatacije«. <sup>60</sup> U tom smislu, možemo zapaziti kako postoji niz podjela u polju estetskog rada (pozicije nezavisnog pisca i menadžera jedne kompanije drastično se razlikuju), kao i između estetskih radnika i »klasičnih« radnika koji estetski rad sprovode u djelo (dizajnera odjeće velikih robnih marki i njihovih radnika u zemljama »trećeg« svijeta). Ukoliko samo uzmemo za primjer odjeću, utoliko njena cijena na Zapadu ostaje niska, prije svega, zato što je cijena radne snage niska, ali ona bi mogla biti još niža da nije estetskog rada koji u određenoj mjeri diktira porast ove cijene, u zavisnosti od simboličkog kapitala, odnosno atmosfere stvorene povodom različitih robnih marki. Dok se na Zapadu »stvaraju« atmosfere, one se na periferijama kapitalističkog sistema proizvode i potom vraćaju na Zapad da bismo u »post-klasnom« <sup>61</sup> društvu, na kojemu Böhme inzistira, mogli organizirati inscenaciju naših privatnih života, ali i života čitave zajednice. Inszenacija zapadnih društava, međutim, počiva na prikrivanju njenog društvenog karaktera, odnosno na poricanju atmosfere u kojoj se ona proizvodi.

Na ovaj način konstelacija atmosfera koja nas okružuje i u kojima živimo konstituirana je prema principima *podjele čulnosti* čije je prevladavajuće počelo bogatstvo, a ukoliko ovo smetnemo s uma, utoliko dolazimo u opasnost da je vidimo kao neko slobodno istupanje bića u odnos s promatračima, što ni u načelnom smislu nije moguće, dok je u konkretnim povijesnim okolnostima još mnogo što potrebno uzeti u obzir.

## Zaključak

Na osnovu svega izloženog možemo izvesti nekoliko načelnih zapažanja o Böhmeovoj »novoj estetici«. Prije svega, njegov je poziv za proširenjem pojma estetskog dobrodošao jer nas otvara prema tomu da našu zajedničku stvarnost, sa svim njenim konvencijama i apstrakcijama, počnemo razumijevati na čulni način. Njegovo je potenciranje pojma atmosfere dragocjeno jer se ona neprestano javlja u estetskom diskursu, ali da se o njenoj upotrebi po pravilu ne polažu računi. Atmosfera shvaćena na širok način, izvan dihotomije subjekta i objekta, može biti korisno oruđe u opisivanju čulne stvarnosti i njenih određenih pojava. Ovo proširenje također efektно ukazuje na značaj umjetnosti bilo na razini individualne egzistencije, bilo na razini zajednice jer ona se javlja kao jedna od važnih djelatnosti kojom se čulnost oblikuje. Konačno, ekonomski značaj estetskog rada nedvosmislen je u kasnom kapitalizmu i Böhmeovo inzistiranje na postojanosti estetskog u potrošnji obavezuje nas da postavljamo pitanja o višku vrijednosti koji se ostvaruje u razmjeni nevezano za upotrebnu vrijednost nekog predmeta.

S druge strane, u njegovoj teoriji postoje određene nekonzistentnosti na koje se mora skrenuti pažnja. Riječ je, prije svega, o nedostatku povijesnosti – njegova analiza svakako poznaje povijest estetike, ali vrlo rijetko uzima u obzir povijest kulture, ideja ili umjetnosti. Njegova kritika jezika djeluje nekonzistentno, a u svojim tekstovima kao da je mjestimično sam opovrgava. Po

ovom pitanju moramo se složiti s Damirom Smiljanićem čija je tvrdnja o patičkoj teoriji spoznaje u potpunosti primjenjiva na Böhmeovu »novu estetiku«:

»Jezik je u dvostrukom pogledu od značaja za sinestetiku: kao fenomen koji sam posjeduje sinestetske crte, ali i kao sredstvo kojim se opisuju sinestetski fenomeni (...). Refleksija jezika, njegovih mogućnosti i njegovih granica, jest sastavni dio svake filozofije poslije 'lingvističkog obrta'«<sup>62</sup>

U pokušaju nadilaženja estetike koncentrirane na jezik, Böhme bi ipak morao pružiti uvjerljivo objašnjenje ovog nadilaženja.

Pored toga, primijetili smo da se u njegovom djelu ponavlja kontradikcija između estetskog i neestetskog bića koja nije obrazložena. On, naprotiv, tvrdi da sve stvari postoje na ekstatički način te da je atmosfera njihovo prisustvo za promatrača, a potom da je estetski rad proces estetizacije stvarnosti, kao da ona nije već estetska. Ova kontradikcija posebno je značajna sa stajališta politike estetike jer se njome previđa značaj estetskog rada kao intervencije u postojećem (estetskom) stanju stvari ili u postojećoj *podjeli čulnosti* (Rancière). Na ovaj način, estetski rad lišava se njegove potencijalne antagonističke prirode, a atmosfere se ne sagledavaju kao mogući prostor tenzija i borbi. S ovime je povezana slojevitost i/ili umreženost atmosfera, koje uspostavljaju relacije jedne s drugima, ograničavajući polje mogućih ekstaza pojedinačnih predmeta (npr. galerija ograničava ekstaze predmeta na područje umjetnosti). Poseban nedostatak Böhmeove teorije leži u analizi okolnosti estetskog rada koja sa sobom povlači pitanja koja nadilaze Adornovu analizu kulturne industrije jer sam Böhme estetski rad razumijeva u širem smislu. Čini se da ovdje teoretičar ne prati dobrodošlu radikalnost vlastitog zahtijeva i ne ulazi u analize marketinga, kozmetike, menadžmenta itd. koje bi vjerojatno izmijenile određena stajališta do kojih je došao.

Sada bismo se mogli vratiti na opis svečanog otvaranja izložbe tapiserija Graysona Perryja s početka istraživanja i pokušati odgovoriti na postavljena pitanja. Izložena umjetnička djela sa sobom donose određenu atmosferu, ali ona u ovom slučaju participiraju u atmosferi galerijskog prostora koji je, također, određen atmosferom koju među sobom stvaraju posjetitelji i sudionici programa otvaranja. Možemo reći da je riječ o složenoj atmosferi, ali ovome treba dodati da ne postoji situacija u kojoj možemo govoriti o čistim ili jednostavnim atmosferama. Pojedinačno umjetničko djelo izloženo u prostoru galerije samo je asamblaz različitih ekstaza koje formiraju njegovu specifičnu složenu atmosferu, dok ostala umjetnička djela koja ga okružuju dodatno određuju njegovu »isijavanje« za promatrača. Perryjeva izložba je, osim toga, osmišljena kao cjelina, kao niz scena iz života fikcionalnog junaka Tima Rakewella, kojima se preispituje klasna dinamika suvremenog britanskog društva, pa su i atmosfere pojedinačnih tapiserija (sumorne, ironične, tragične, groteskne) međuzavisne, formirajući jednu zajedničku atmosferu čitave izložbe.

Ali čak ni ovo ne iscrpljuje sve što bismo mogli reći jer su djela izložena u galeriji, pred određenim ljudima, koji vlastitom dinamikom dodatno određuju

60

G. Böhme, »Contribution to the Critique of the Aesthetic Economy«, str. 80.

62

D. Smiljanić, *Sinestetika*, str. 207.

61

Ibid., str. 79.

dinamiku događaja. Ukoliko je osiguranje postupalo isuviše službeno prema posjetiteljima, utoliko je ovo moglo stvoriti atmosferu napetosti koja može odrediti, makar i djelomično, »isijavanje« samih umjetničkih djela. Svako opažanje događaj je koji se odigrava u konkretnom prostoru i vremenu, pa je i atmosfera koju opažamo određena ovim prostorom i vremenom, što znači da je prisustvo umjetničkog djela, ali i bilo koje druge estetske relacije (marketinga, kozmetike, politike itd.) promjenjivo i zavisno od vlastitog okruženja. Ekstaze stvari nikada nisu jednostavne i u velikoj su mjeri otvorene za različita, planirana i neplanirana udruživanja. Možemo se zato složiti s Olafurom Eliassonom koji navodi:

»Poput vremenskih prilika, atmosfere se neprestano mijenjaju i to ovaj pojam čini važnim. Atmosfere ne mogu biti autonomna stanja; ne mogu mirovati, okameniti se. One su produktivne, aktivni agenti. Kada u prostor uvedete atmosferu ona postaje mašina realnosti.«<sup>63</sup>

Postoje, međutim, i određene atmosfere koje se mogu prepoznati na širokom planu i koje određuju percepciju na nivou čitavih zajednica. »Nova estetika« Gernota Böhmea postavlja osnove za njihovo istraživanje i poduzima prve korake u tom pravcu. Ukoliko ne želi da njeni rezultati budu determinirani ovim atmosferama, utoliko ona mora zadobiti ekstatičku strukturu i tako postati *intervencija* u zajedničkoj čulnosti. Drugim riječima, »nova estetika«, barem jednim svojim dijelom, mora postati estetski rad.

**Stevan Bradić**

**Atmospheres and Aesthetic Labour:  
The “New Aesthetics” of Gernot Böhme**

**Abstract**

*This essay is a critical analysis of the “new aesthetics” of contemporary German philosopher Gernot Böhme. Böhme demands an abandonment of classical aesthetics, as a philosophical discipline that solely deals with artistic creation, and its expansion to the entirety of sensory reality. As a starting point he takes the concept of atmosphere, which he introduces through Hermann Schmitz, and by overcoming its dichotomy, uses it to simultaneously explain the process of perception and the construction of sensory reality. The second part of the essay deals with the way in which Böhme applies his insights to the analysis of the late capitalist societies. It is his understanding that atmospheres are produced through aesthetic labour, which shows his awareness of the importance of labour in the production of our common sensory world. The final part of the essay is aimed at the conditions under which aesthetic labour takes place as well as its relation to the “new aesthetics”.*

**Key words**

atmosphere, senses, distribution of sensible, aesthetic labour, aesthetic economy, new phenomenology, new aesthetics, Gernot Böhme

63

Christian Borch, »Atmospheres, Art, Architecture. A Conversation Between Gernot Böhme, Christian Borch, Olafur Eliasson &

Juhani Pallasmaa«, u: C. Borsch, *Architectural Atmospheres*, str. 90–107, str. 93. doi: <https://doi.org/10.1515/9783038211785.90>.