

dr.sc. SONJA BRISKI UZELAC □ Zagreb

---

---

---

---

---

*Mislio sam da sam ušao u luku, ali... kao da sam ponovo  
bačen na otvoreno more. (Leibniz)*

Sudbina je slike kao paradigme koncepta vizualnosti, poput sudbine svakoga drugog koncepta općenito, stanovita i neprestana heterogeneza. Kada se postavlja pitanje o suvremenom prevladavanju i proširivanju koncepta slike kao vizualnog artefakta, u fokusu promišljanja nađe se iznova i neizbježno sam pojam slike kao „dovršenog djela”. No takav je pojam slike samo disciplinarni pojam, pri čemu se govori kako je samo „slikovno djelo” danas pred rizikom raspršenosti; Boris Groys kaže pred „opasnošću” da se „raspline u bujici diskursa i bujici života te da tako izgubi svoj značaj, svoju predmetnost i sposobnost otpora” (Groys, 2006, 38). Međutim, uronjenost u tu dvostruku „bujicu”, u vrtlog između diskurzivne konceptualizacije i intuitivne životne sile, upravo je i spas slike kao „proširenog djela” (što dijelom priznaje i Groys). Neosporno, u suvremenome nezastavljivom medijalno-medijском komunikativnom vrtlogu kreću se i vrte razne slike silinom vlastite pojavnosti i događanja, čime se i stvara njihov *značaj, predmetnost i sposobnost otpora* kao aktivnoga konceptualnog i kreativnog djelovanja. No ako u ovo elektroničko doba samoj slici navodno prijete te dvije osnovne sile – „sila koncepta” i „sila života” – one su obje sadržane upravo u njezinoj moći „strukturne plastičnosti” (Malabou, 2017.) i time u njezinoj sposobnosti otpora, odnosno u moći slike da se „proširi” i artikulira kao intertekstualna praksa u *prostoru između* ili „zauzme” poziciju *in-between* tih sila u njihovu asimetrično-simetričnome i konceptualno-procesualnom odnosu uzajamnog preobražaja. Tu se predmetnost zone vizualnosti konstruira kao „lik” ili „lice”, uhvaćeni fluidni vizualni percept koji se kristalizira na osnovi djelovanja različitih odnosa svjetlina i u različitim značenjskim razinama. Naime, lice/lik konceptualno „konstruira zid koji je potreban označitelju da bi odskočio od njega: konstruira zid označitelja, okvir ili ekran. Lice izdubljuje rupu koja je potrebna subjektivaciji da bi prodrla kroz nju: konstituira crnu rupu subjektivnosti kao svijest ili strast: kamera, treće oko” (Deleuze, Guattari, 2013, 188-189). Tako se figura „lika” slike pokazuje kao oblik dispozitiva, čak kao inicijalna „logička baza” razno-likih „procesa konstrukcije koncepta, formi i značenja”

(Malabou, 2018, 9) oko kojega se i razvija strukturalna plastičnost intertekstualnosti u stalno otvorenom procesu heterogeneze.

### I.

#### **Modus operandi: hermeneutika slike kao otvorenoga konceptualnog konstrukta**

Ako se, dakle, oslonimo na promjenjivi a ne na statični slikovni sustav *bijeli zid – crna rupa* kada je riječ o razumijevanju strukturalne logike njegova aktivnog psihosocijalnog polja djelovanja, onda se možemo pozvati na praksu interpretacije koja je proizvod posve zasebnog tipa praktičnoga *spoznajnog umijeća*. To znači da u taj tip spoznajnog pristupa, kako smatra Pierre Bourdieu, treba uvesti ideju spoznajnog „habitusa” i ugraditi je u metodološku primjenu načela znanstvenih postupaka, ali ne kao oblik „skolastičke vizije” tih postupaka. Ili, drugim riječima i primijenjeno na primjeru, upravo ne „kao što je ikonološka teorija svoja načela tumačenja izvlačila iz *opus operatum*, iz dovršenog umjetničkog djela, umjesto da se veže za nastajuće djelo i za *modus operandi*” (Bourdieu, 2014, 58). Uvođenje koncepta habitusa<sup>1</sup> u područje slike znači izbjegavanje svodenja metodoloških postupaka na apriornu ideju koju o njima imamo dok posjedujemo samo logičko ili epistemološko iskustvo o njima. To, dakle, označuje viziju interpretativne prakse koja u načelo znanstvenih postupaka ugrađuje „ne spoznajuću spoznaju”, koja djeluje samo sukladno eksplicitnim normama logike i metode, već *umijeće spoznaje*, Bourdieu kaže „zanat”, to jest „smisao problema kojima se bavimo, prikladnih načina da se njima bavimo itd.” (*isto*, 58). U skladu s tim, on se referira na metodološku tezu Michaela Polanyija (1951.) o praktičnoj vještini artikulacije koja upozorava da kriteriji vrednovanja čak ni prirodoznanstvenih radova ne mogu biti dokraja artikulirani: i „praksa znanosti je umijeće” (što, opet, ne znači da je to protivno stajalištu o pravilima provjere i opovrgavanja ili zalaganju za što je moguće eksplicitnije kriterije objektivnosti).

Iz te teze slijedi pouka koja „olakšava preslagivanje teorijskih instrumenata kojima se valja opremiti da bi se mislila praksa”; dakle, u obliku refleksije koja ima znanstveno uporište, ali je i „određeni postupak koji iziskuje

<sup>1</sup> „Habitus je skup dispozicija, percepcija, pozicija, projekata djelovanja, načina mišljenja, društveno oblikovanih automatizama, vrlo duboko ukorijenjenih u našim tijelima i našem mozgu, koje iskustvom usvajamo i nesvjesno prilagođujemo zahtjevima društvenog svijeta. Habitus je svojevrsna ‘gramatika’ zahvaljujući kojoj pojedinac može stvarati beskonačan broj ‘frazâ’ kako bi se suočio s postojećim situacijama.” (Iz pogovora Rade Kalanja za Bourdieu, 2014., str. 168.)

zanat, intuiciju i praktični smisao, njuh, dobar nos, toliko stvari koje je teško prenijeti na papir i koje se doista mogu shvatiti i zahvatiti samo primjerom i osobnim kontaktom s kompetentnim osobama” (Bourdieu, 2014, 59-60).

Otuda se može govoriti o asimetričnom približavanju između polja umjetničke, znanstvene i teorijske prakse i kompetencije, a ono što im je zajedničko jest određeni oblik konceptualne ili, kako kaže Bourdieu, „teorijske umnosti” koja briše kako disciplinarnu, tako i druge granice. Parafrazirajući Hegelov jezik, to je „ozbiljena teorijska svijest”, tj. svijest utjelovljena u praktičnom stanju, „bistrog pogleda” i „ne ostaje u stanju metadiskursa s obzirom na praksu” (*isto*, 61). Takav pristup, koji ostaje izvan spoznajne strukture homologno povezane samo sa strukturama vlastitog polja praktičnog djelovanja stalno prilagođivanoga prema očekivanjima upisanima u dano polje, postaje prilika za propitivanje implicitnih uvjeta disciplinarnih habitusa te poticaj za nove tvorbene sustave, osobito u međudisciplinarnim situacijama koje se oblikuju oko nekoga novog projekta, programa ili predmeta. Naravno, osim općih disciplinarnih habitusa, izvan danog polja postoje posebni i osobni habitusi kontingentno povezani kako sa životnim i profesionalnim putem, možda riskantniji ili manje akademski ali autonomni, tako i s određenom pozicijom u polju.<sup>2</sup> U tom se smislu „mogu razlikovati obitelji životnih putanja s očiglednom oprekom između, s jedne strane, središnjih, ortodoksnih nastavljača i, s druge strane, marginalaca, heretika, inovatora koji se često nalaze na granicama svojih disciplina (koje katkad prelaze) ili koji stvaraju nove discipline na granici više polja” (*isto*, 64). O statusu epistemološke posebnosti „na granici više polja” danas svjedoče ne samo mnoge discipline nego i prakse znanja, umijeća i „pogleda”, osobito kad su u pitanju epistemološko-hermeneutički pristupi vezani za teoriju slike.

Kako je distinktivna logika polja predmetnog istraživanja izraženija što je to polje heteronomnije, što vrijedi za distinktivno polje slike, postavlja se osnovni metodološki problem pristupa i objektivnosti kategorija „istinitog i lažnog”. U izdvajanju i fokusiranju predmeta istraživanja pravo pristupa (u smislu paradigmatičke „znanstvene normalnosti” Thomasa Kuhna, 1999.) daje „znanstvena kompetentnost”. Nasuprot tome, osobito kad je u pitanju status epistemološke posebnosti slike i njezina strukturalnog i simboličkog kapitala, kompetentnost ne može biti samo učinak „normalne” znanstvene spremnosti jedne određene discipline ili pak više njih. Za to je potrebna i „konstruktivna moć” ili, kako Gilles Deleuze (1988.) tumači Bergsonovo shvaćanje pojma intuicije, osobit kritički učinak metode intuitivnog pristupa. U smislu nove paradigme intuicije, Deleuze razvija koncept koji je sam nazvao „bergsonizmom” jer se temelji na Bergsonovu isticanju učinka „intuitivne metode” koja ponajprije upućuje na praksu neposrednog spoznavanja (*connaissance*), istodobno kao znanja i konceptualnog načina sa-znanja (spoznaje), što obuhvaća i činjenice

osjećaja i opažanja. To tumačenje ujedno postavlja i pokušava riješiti pitanje kako intuicija može biti metoda kad je ona pojedinačni „živi čin” ili „subjektnost kao svijest ili strast”; to podrazumijeva više značenja (sve do etičkih), „čak mnoga stajališta koja se ne mogu svesti jedna na druga” (Deleuze, 2015, 8). Međutim, prema Deleuzeovu shvaćanju Henrija Bergsona, koji razvija teoriju o stvaralačko-istraživačkoj emociji i njezinim odnosima s intuicijom, intuicija stvara metodu koja ne isključuje kvalitativnu i virtualnu mnoštvenost i njezina su „pravila” barem trostruka. Intuicija kao metoda, dakle, *problematizira* (kritika lažnih problema i invencija istinskih), *diferencira* (razlike u vrsti, rezovi i presjeci) te *temporalizira* (mišljenje u kategorijama trajanja, pamćenja kontinuiteta i heterogenosti); u tom je sretnom spoju sadržano njezino temeljno značenje i značaj (*isto*, 34). Koncept kompozita intuicije, dakle, stvara metodu koja je, možemo ustvrditi na temelju navedenog tumačenja, posve primjerena kritičkom dodiru idealizma teorijske racionalnosti/virtualnosti i realizma mnoštvene prakse/konkretnosti, te može približiti ontologije i epistemologije u pristupu slikovnom polju.

Prvo i osnovno pravilo opisane metode odnosi se na samo postavljanje i konstrukciju problema i glasi: *Provjera istinitog i lažnog treba se primijeniti na same probleme. Nužno je odbaciti lažne probleme i pomiriti istinu i stvaranje na razini problema* (Deleuze, 2015, 9). Riječju, prava kreativna sloboda i strast sastoje se u konceptualnom pronalaženju i postavljanju odnosno kreiranju problema prije nego u njegovu rješenju ili rezultatima tog rješenja. Zapravo, prema Bergsonu, „spekulativni problem je riješen čim je dobro postavljen”, sama „postavka problema nije naprosto njegovo otkrivanje, već i njegova invencija”, a „invencijom se pak stvara ono što nije postojalo, što je moglo da se nikad ne pojavi” (*isto*, 10). Dakle, nije riječ samo o pokretanju problema nego i o stvaranju kategorija i jezika u kojima će oni biti postavljeni, što je istodobno već i oblik njihova rješenja. Tako „svaki problem ima rješenje koje zaslužuje<sup>3</sup> u ovisnosti od načina na koji se postavlja, od uvjeta pod kojima se određuje kao problem, od sredstava i kategorija kojima raspoložemo da bismo ga postavili”; u tom smislu „ljudska povijest – kako s teorijskog, tako i s praktičnog stajališta – predstavlja povijest konstruiranja problema” te stjecanja kritičke samosvijesti (bergsonovski *creative mind*) o vlastitom djelovanju (*isto*, 10-11). Upravo tu kritičku dimenziju intelekta, njegovu strukturalnu plastičnost<sup>4</sup> kao umnu sposobnost koja postavlja probleme, može jedino intuicija koja povezuje instinkt i intelekt (inteligenciju) provocirati, motivirati i aktivirati u procesima odlučivanja o stvarnom, lažnom ili inventivnom u postavljenim problemima.

Drugo bergsonovsko pravilo: *boriti se protiv iluzije, ponovo otkrivati prave razlike u vrsti ili artikulacije stvarnog* (*isto*, 17) odnosi se na upozorenje kako su u realnosti stvari izmiješane i kako nam iskustvo zapravo daje samo kompozite ili hibride kao, recimo, u stapanju sjećanja

2 Zapravo, „govoriti o polju znači raskinuti s idejom da znanstvenici tvore jedinstvenu, to jest homogenu grupu” (Bourdieu, 2014, 67). Inače, pojam „polja” u metodološkom bourdieuovskom smislu, odnosi se na prostor koji je organiziran prema vlastitoj logici, kao mikrokozmos u sklopu makrokozmosa društvenog svijeta, unutar kojega pojedinac raspoláže određenim „kapitalom” – ekonomskim, socijalnim, kulturnim, simboličkim.

3 Na istoj stranici (10.) Deleuze citira poznati Marxov iskaz koji se odnosi na praksu, a govori o tome kako „čovječanstvo sebi postavlja samo one probleme koje je sposobno riješiti”.

4 Tom je sintagmom Catherine Malabou označila istraživanje „prostora između” biološkoga i simboličkog života koji su „izvorno i tijesno povezani” (njihovo je neuronsko središte mozak), no funkcioniraju zajedno i neodvojivo u konceptu inteligencije kao svojevrsnog (cerebralnog?) dispozitiva koji razjašnjava etimologija latinske riječi *intelligentia*, tj. „sposobnost razumijevanja”: „što se može protumačiti kao sposobnost uspostavljanja odnosa među stvarima na što upućuje prefiks *inter* i osnova *legere* („izabrati, ubrati”) ili *ligere* („povezati”). No filozofi se radije koriste terminom „intelekt” ili „um”, a Nicolas Malebranche, primjerice, tim terminom označava „intuitivnu sposobnost razumijevanja” (C. Malabou, 2018, 16).

i opažanja ili u permutaciji i transformaciji tekstova. Zaborav razlika u vrsti, primjerice između opažanja i afekta, vodi klimavim odgovorima na loše postavljena pitanja. Stoga je intuicija metoda diobe, čime izlazimo iz područja iskustva i krećemo se ka uvjetima realnog iskustva. Tako „opažanje nije objekt *plus* nešto, već objekt *manje* nešto, manje sve ono što nas ne zanima” (isto, 21), kako bi se pronašle artikulacije o kojima ovisi prema van proširene specifičnosti iskustva, čime dobro postavljen problem sam od sebe teži rješenju. No ima toliko teškoća u dosezanju njegova fokusa da se „činovi intuicije” moraju umnožavati, iako su naoko proturječni. Stoga, prema trećem pravilu bergsonizma, *treba postavljati probleme i rješavati ih prije u ovisnosti o vremenu nego o prostoru*, pri čemu to pravilo daje „temeljni smisao” intuiciji: intuicija pretpostavlja trajanje i sastoji se od mišljenja u kategorijama pamćenja (isto, 28-29). Taj smisao upućuje na širi doseg od onoga koji je dan samim kontekstom, on nije samo „vremensko trajanje” nego je kretanje kojim izlazimo iz vlastitog trajanja kako bismo potvrdili duža, druga ili drugačija trajanja (poput teksta, slike...); jer, bez intuicije kao metode trajanja bi ostalo na razini pukoga psihološkog iskustva.

„To znači da moje vlastito trajanje, koje na primjer živim u nestrpljivom očekivanju, otkriva druga trajanja koja protječu u drugim ritmovima, koji se razlikuju po vrsti od mog trajanja. A trajanje je uvijek mjesto i okolina razlika u vrsti; ono je njihova sveukupnost i mnoštvenost” (isto, 30).

No metodološki koncept o kritičkoj samosvijesti i njezinim odnosima s intuicijom znatan dio svojih obilježja zapravo duguje svojoj relacijskoj poziciji u prostoru strukturiranom istodobno generičkim i specifičnim logikama. Tako one usmjeravaju različite kreativne prakse čija se djelotvornost očituje u razumijevanju ove ili one problemske točke u polju simboličkog kapitala koji djeluje unutar komunikacije i njezinim posredovanjem. Simbolički je kapital, kako Bourdieu tumači poseban oblik znanstveno-teorijskog kapitala, zasnovan na spoznaji i priznanju, vrsta je moći koja „funkcionira kao oblik kredita, on pretpostavlja povjerenje ili vjerovanje onih koji ga podnose jer oni su (svojim obrazovanjem pa i samom činjenicom pripadanja polju) skloni dati kredit, iskazati vjerovanje”; a svaki univerzum simboličkog kapitala kao „zasebni svijet” ima specifičnu logiku „povezanu sa specifičnim ciljevima i specifičnim značajkama igara koje se tu odigravaju” (Bourdieu, 2014, 53). Stoga iz te vizure posebnu važnost dobiva metodički pristup koji ističe konceptualizaciju problema, a ne rezultat samih rješenja. To osobito vrijedi kad je riječ o refleksivnom pristupu onoj simboličkoj imaginaciji koja njeguje „začaranu” viziju slike kao „izdvojenog” djela ili stajalište da ona nije nužno u doticaju s „poopćenim drugim”. No kao što znamo, ni nema „čistih” ideja, subjekt refleksije morao bi biti sposoban „objektivirati subjekt objektivacije” ili biti svjestan subjektivne intelektualne operacije kojom se objektivira vlastito mišljenje, tj. ne zanemariti kako je ono

što on iznosi ili zastupa (objektivacija) podložno preispitivanju ili „odčaravajućem” objektiviranju. Stoga kreativno-kritičke prakse uspostave problemskog sustava pitanja i odgovora svaki put iznova konceptualno (kao *creative mind*) problematiziraju, diferenciraju i temporaliziraju izgled vlastite konstruktivne moći inovativnog smisla.

Želimo li u analitičke svrhe izdvojiti *creative mind* kao posebnu metodičku polugu u pristupu razumijevanju slike kao intertekstualne prakse, i tada treba obratiti pozornost na koncept intuicije odnosno na konceptualizaciju problema prijelaza ka univerzalnome. Iako je sam fenomen intuicije zapravo teško objasniti, on je nešto jasniji kad se uloga intuicije očituje u stjecanju znanja na način slika (ili simbola) putem snažne intuitivne sposobnosti „imaginativnih dojmova” u spoju sa snagom aktivnog intelekta/inteligencije. Kao takva, i shvaćena u najvišem smislu, intuicija „pripada u *intelectus in habitu*” i „tako je velika da je svi ljudi ne mogu imati”.<sup>5</sup> Ona se u određenome paradoksalnom smislu „može razumjeti kao neracionalna forma spoznaje, ili kao jedna od najviših formi racionalnosti, kao sama granica umnosti. Intuicija kao poseban ‘impuls čovjekovog duha’ omogućava i olakšava razumijevanje pojmova i stvari. Ona se ne suprotstavlja logičkim operacijama, nego ih na neki poseban način već obuhvata i transcendirira. Ako je djelovanje razuma mišljenje, preračunavanje, promatranje, uspoređivanje itd., onda je djelovanje intuicije neposredno zrenje u suštinu stvari”.<sup>6</sup> Tako je spoznaja nekog objekta u krajnjoj instanci spoznaja njegova ontološkog statusa u univerzalnom nizu egzistencije. Prema terminima Junga, postoje dvije forme mišljenja: usmjereno mišljenje i snivanje/fantaziranje. Prvo služi za priopćavanje, s jezičnim elementima, naporno je i iscrpljujuće, drugo, naprotiv, djeluje bez muke, tako reći spontano, s već danim sadržajima, vođeno nesvjesnim motivima... (Jung, 2009, 24-25). Zapravo, „čisti” intelekt ne može sam oslobadati subjektivne tendencije niti rješavati onaj krajnji problem – pitanje smisla egzistencije. Jer, na putevima intuicije, „odgovor počiva zakopan duboko pod kamenom temeljcem našeg bića. Da bismo ga razbili, potreban je krajnji napor volje. A onda se otvaraju dveri percepcije i ukazuju dotle nesanjani vidici. (...) Mora se prodirjeti u ono što se može nazvati ontološkom nesvjesnošću...” (Suzuki, Fromm, 1973, 73-75).

Praksa spoznaje, dakle, kreativni je čin prodiranja u neku vrstu ontološke neizvjesnosti, te se ne govori uzalud o umjetničkoj, znanstvenoj odnosno teorijskoj ili kritičkoj intuiciji koja zahvaća u različita područja znanja i „konstrukcijskog rada” u njima. Govoreći o novoj znanosti o znanju i refleksivnosti, Bourdieu je, kao što smo već istaknuli, eksplicitan: „Treba izbjegavati svođenje postupaka na ideju koju u njima imamo dok o njima imamo tek logičko iskustvo” „jer je ulazak u laboratorij vrlo blizak ulasku u slikarski atelje” (2014, 60-61). No pritom, pa i onda kad taj „ulazak” ne ostaje u stanju metadiskursa s obzirom na spoznajnu praksu, postoji razlika između „umijeća” znanstvenika i „umijeća” umjetnika. Ona

<sup>5</sup> Pod utjecajem budizma, Čedomil Veljačić, 1958, *Filozofija istočnih naroda*, Zagreb: MH, 1958, 252.

<sup>6</sup> Izvor: *Kratak pregled glavnih filozofskih stavova kod Ibn Sine*, Raid Al – Daghistani. <http://kud-logos.si> Posted on Apr 24, 2013.

se prije svega očituje u statusu formaliziranog znanja (forme, formule, instrumenti, objektivirana aparatura, ustaljene paradigme) zato što u znanosti „formalizacija omogućuje da se u obliku logičkih automatizama, koji su postali praktičnim automatizmima, postignu akumulirani proizvodi neautomatskih invencija” (61). Pritom se pojavljuje bitno pitanje o odnosu između prakse i metode jer taj odnos u pristupu umjetnosti nije samo sustav tvorbenih, dobrim dijelom usvojenih, prenosivih dispozicija; niti samo ponašanje i djelovanje određeno psihološkim činom (ne)svjesne privrženosti sustavu pravila i pravilnosti kao polju disciplinarnog habitusa koji se nastoji poopćiti. U dugom iskustvu, nošenom smislom kreativnih igara u različitim poljima znanja i kreativnosti u kojima je akumuliran veliki kolektivni simbolički kapital, dakako s njegovim neprestanim re/kon/figuracijama, uvijek su postojale i postoje one riskantnije, nimalo ili manje akademske putanje koje se očituju kao jaka subjektivna projekcija njima svojstvenih dispozicija odvažnosti i rizika. Od svih tih subjektiviranih dispozicija intuicija je na prvome mjestu po svojoj stvaralačkoj afektivnosti, no u konačnici, prema Bergsonu, „sve se događa kao da je intelekt već prožet emocijom, dakle intuicijom, ali ne dovoljno da bi stvarao u skladu s tom emocijom” (Deleuze, 2015, 122).

Polje kreacije u praksi je ocrtano različitim entitetima u kojima nije problem pokušaj da se nađe odgovor na neko pitanje, nego je sam problem pitanje „kako pojmiti praktične prijelaze između dvaju problema različite vrste” (Deleuze/Guattari, 2017, 104). U to polje ulaze konceptualni likovi koji svjedoče o prakticiranju kreativnog mišljenja i kao takvi su forme, pronalasci ili produkti, ali ne u smislu *opus operatum* nego kao *modus operandi*. Kao što je svaka kreacija jedinstvena, bilo da nastaje u znanosti, filozofiji ili umjetnosti, tako je nastajanje koncepta uvijek određena singularnost čija refleksija potpuno pripada njima svojstvenom tipu kreacije. Međutim, kako je govorio Nietzsche, ništa nećete spoznati uz pomoć koncepata ako ih niste prije toga kreirali, odnosno konstruirali u njima svojstvenoj intuiciji. On je, doduše, mislio na filozofe: „... filozofima najzad sviće: pojmove moraju ne tek puštati da im se darivaju, ne tek pročišćavati i razjašnjavati, nego ih najprije *pravit*, *stvarati*, postavljati i nagovarati na njih. Dosad se u cjelini vjerovalo svojim pojmovima kao čudesnom *mirazu* iz kakva čudesnog svijeta...” (Nietzsche, 2006, 203-204). No Deleuze i Guattari problem su situirali na drugu razinu, bliže teorijskome nego filozofskom diskursu, odbacujući općeprihvaćeni prigovor da je kreacija posebna povlastica osjetilnoga i umjetnosti, jer umjetnost također „kreira duhovne entitete”, a filozofski koncepti pripadaju području *sensibilia*. Stoga „nema razloga suprotstavljati spoznaju s pomoću koncepata s jedne strane<sup>7</sup> i spoznaju s pomoću konstrukcije koncepata u mogućem iskustvu ili intuiciji, s druge” (Deleuze i Guattari, 2017, 9).

Ako je, dakle, refleksija svojstvena svakom tipu kreacije, onda je konceptualnost *locus* stvaranja uvijek iznova određenog kompozita singularnosti, kao da ništa nije

samo po sebi razumljivo, pa tako ni slika kao navodno samorazumljiva *sensibilia* koja nam je „pred očima”. Svaka je vrsta konceptualnog *locusa*, odnosno konstrukcija konceptualnog lika situirana na nekoj drugoj, određenoj razini koja joj daje autonomno postojanje. To je supostojanje u pokretu, sam koncept nije apriorno dan jer je ono što treba kreirati tek u procesu samopostavljanja čije figure („djela”) dobivaju autopoetička obilježja. Pritom se likovi kreacije pojavljuju u uvjetima nikad posve uhvatljivih činilaca, ali uvijek unutar singularnih momenata različite vrste, kao, primjerice, u praksi intertekstualnosti. Dakako, poznato je kako postoji veza između odstupanja od „normalnog” (racionalnog, logičnog, znanstvenog, disciplinarnog, zdravorazumskog) razmišljanja i prepuštanja kreativno-intuitivnome mišljenju kada „na um padaju” potpuno inovativne ideje/kreacije kojih ne bi bilo da se pristupalo refleksiji na općesvojenoj način. No u ocrtavanju određenih granica unutar mnogostrukosti svijeta, u procesima kontemplacije, intuicije, refleksije te komunikacije na kraju stoji koncept artikulacije kao konkretne cjeline, možemo dodati i kao medijske cjelovitosti, koja je istodobno fragmentarna jer ima i svoju međutekstualnu egzokonzistenciju s drugim komponentama svijeta, konceptima ili medijima. Svaki je put, međutim, u pitanju kreacija u ovisnosti o „pronađenim” problemima u iskustvenom polju koje se smatra realnim ili mogućim svijetom, a čine se pogrešno ili neprihvatljivo postavljenima ili viđenima.

Istodobno se tako otkriva asimetrično drugo/drugi, dakle kao izraz mogućnosti koncepta drugosti u mogućim svjetovima realnosti koji odgovaraju njihovim uvjetima istinitosti. U opažajno-iskustvenom polju previše je takvih koncepata kao izražajnih oblika mogućih svjetova i imaju dugu i krivudavu povijest, od prapovijesnih tragova i otisaka do bezbrojnih sustava slikovnih i verbalnih znakova te složenih simboličko-kulturalnih svjetova koji funkcioniraju kao vizualni ili drugi tekstovi. Ta je povijest prošla i prolazi kroz konceptualno mnoštvo različitih epizoda smještenih na istoj razini, ali istodobno prolaze kroz različite odnose s konceptima koji dolaze s neke druge razine i koji se, tako reći putem neuhvatljivog „srodstva po izboru”, „spajaju jedni s drugima, podupiru jedni druge, usklađuju svoje obrise, koordiniraju svoje probleme, pripadaju istoj filozofiji, čak i ako imaju različite povijesti” (Deleuze i Guattari, 2017, 19). Ali kako nije samo u pitanju povijest nego i „postajanje”, riječ je o stjecištu supostojećih problema i, najčešće, o intuitivnoj sukreciji (koja pojmovno nikako ne počinje s Leibnizom a završava s Wittgensteinom). Posrijedi je, dakle, pojavljivanje drugog/drugosti kao mogućeg svijeta koji nije, ili još nije, realan, a ipak je tu jer je već nešto izraženo koje postoji samo u svom izrazu, kao „lice ili ekvivalent lica”. Kad se referiramo na iskustveno polje događaja slike, svjedočimo njezinu postojanju kao pojavljivanju drugoga, kao lika koji ima specifičnu realnost u samome sebi i pretpostavlja određenje nekoga osjetilnog svijeta kao uvjeta pod kojim se taj drugi pojavljuje kao izraz neke mogućnosti: „Drugi jest moguć svijet, onakav kakav

<sup>7</sup> Takozvanih „čistih”, kada se misli da se „filozofiji čini velika usluga kad je se pretvara u umijeće refleksije, ali time joj se zapravo oduzima sve”. „Univerzalije kontemplacije i zatim refleksije dvije su iluzije kroz koje je već filozofija prošla u svojem snu o dominaciji nad drugim disciplinama (objektivni i subjektivni idealizam)” (Deleuze/Guattari, 2017: 8-9).

egzistira na licu kojega izražava i kakav se efektira u jeziku koji mu daje realnost" (isto, 18).

Možemo ustvrditi kako je, slijedimo li općenito Deleuzeovo (i Guattarijevo)<sup>8</sup> određenje prirode filozofskog koncepta, ali i Bourdieuvu refleksivnost granica znanstveno-teorijskog epistemološkog polja (kao polja kritičke teorije), i u konceptu slike također riječ o tri neodvojive konstruktivne komponente koje ga određuju. A to su: prvo, intuicija specifične realnosti mogućeg svijeta, drugo, indicija postojećeg lica/lika i, treće, medijalizacija realnog/konkretnog jezika i govora. Sve se te tri komponente kreativno susreću u „doživljajnom iskustvu" (huserlovski *Erlebnis*), zatim u dodiru određenih razina imanencije („drugih"), a onda se slijevaju u horizont konzistencije događaja, naravno, ne linearno nego lateralno. U tom kognitivnom krugu promatrane, one se križaju na spoznajnom polju teorije slike ili, drugačije rečeno, poveznica među njima je teorija slike. Slika kao puki (pojmovni ili lingvistički) indeks nema potpuni smisao; ona svoj puni smisao dobiva u nekomu mogućem svijetu, i to kad ga predstavlja u obliku koji ima specifičnu realnost u sebi samome kao „drugi" mogući, čak i ako je taj „nerealan" (recimo u projekciji „idealna" ili distopijski). Ako je, naime, vizualno prezentan, on postaje vidljiv i kao takav realan, ali isto je tako realan i kad se kao *svijet* kritički vidi u određenom konceptualno-iskustvenom polju. Međutim, taj (drugi) svijet mogućega pretpostavlja određenje nekoga osjetilnog svijeta kao uvjeta pod kojim se on pojavljuje kao iskaz mogućega; a da bi se pojavio i egzistirao, potreban mu je konkretan izraz („lice" ili „lik") koji ga izražava u jeziku ili diskursu određenog medija (vizualnog ili kombinacije nekih medija) koji mu daje konkretnu realnost.

Pritom su koncepti slikovnih prikaza, uostalom poput znanstvenih ili filozofskih konceptata, nadasve „kompozitne" prirode, dakle konstrukti koji u sebi sadržavaju veće ili manje dijelove i čestice komponenata različitih vizualnih i drugih konceptata i razina postavljenih problema koje treba riješiti uz pomoć inovativnog reza. Svaki taj rez daje nove obrise, oblike i perspektive, što stvara inovativne pristupe i otvara nova područja „međukreacije" koja nemaju isključivo epistemološku racionalno-logičku podlogu, ali su vezana za jednu istraživačko-kreativnu problemsku razinu. Bez te razine i njezinih, ma kako nepravilnih, granica koje ocrtavaju obrise „odabranog" svijeta, ma kako oni bili neravni i mutni, postojao bi „čisti i puki kaos". Zbog toga, kao što smo već napomenuli, „od Platona do Bergsona nalazimo ideju da je koncept stvar artikulacije, krojenja i prekrivanja. On je cjelina, jer totalizira svoje komponente, ali fragmentarna cjelina. Samo pod tim uvjetom može izaći iz mentalnog kaosa koji mu neprestano prijeti, prijanja uz njega kako bi ga ponovo usisao" (isto, 17). Upravo vizualni koncept slikovnosti, odnosno slika, može biti paradigma, doduše i dalje fluidna, takvog shvaćanja cjeline koja *totalizira svoje komponente*, a pritom ostaje *fragmentarna cjelina*.

Govorimo o fluidnosti jer je, prije svega, posrijedi artikulacija izražajnog iskaza u opažajnom polju u kojemu se sve giba i prestrukturira, i subjekt polja i objekt u polju, figura i osnova, površina i dubina, središte i rubovi. Također je u pokretu i ono označeno i njegova referentna točka, prijelazi i rezovi, sudari i inverzije, granice između tranzitivnoga i supstancijalnoga, umnoga i tjelesnoga, te granice opažajnog prostora između realnoga i mogućega. U tim razmacima stvaraju se neki oblici tekstualnih mostova između problemskih pozicija prema onom „drugom" kao moguća mjesta na otvorenim („brisanim") prostorima; njih konceptualizacija slike može izražajno artikulirati zbog svoje moći sažimanja različitih komponenata u modalnoj logici vlastitih propozicija. Narav je slike, dakle, satkana od različitih tragova, ona se ne stvara iz ničega, ne nastaje *ex nihilo*, ali se njezina unutrašnja konzistencija iskazuje kao vanjska nedjeljiva „fragmentarna cjelina". Pritom ona „vlastita logika slika" o kojoj govori Boehm (2007, 34-53), a koja je nastojanje na procesu razumijevanja suvremenog smisla slike kao teksta vlastite vizualizacije, postaje odrednicom razumijevanja njezine egzokonzistencije, supostojanja s konceptima drugotnosti u kulturalnoj i biopolitičkoj konstrukciji svijeta. Njezina se zorna singularnost, „neki" mogući lik svijeta (u obliku imena *eikon*, *ikona*, *imago*, *picture*, *image*, *ekran-slika* i dr.) može pojaviti (ili se pojavljuje) kao ona konceptualna točka koja je i točka podudaranja ili referentna točka koja prolazi ne samo kroz svoje procesualne komponente nego i kroz različite varijabilne razine vanjske (povijesne i aktualne) relevancije.

Kad je riječ o konceptualnoj točki podudaranja endokonzistencije i egzokonzistencije u singularnosti slike, ta je točka u stanju netjelesnosti, što je uostalom i u naravi svake konceptualizacije. Međutim, takvo se stanje može pobrkati sa stanjem same slike koja razlikuje izraženo od izraza; naime, slika utjelovljuje koncept, ona ga, dapače, „efektira" u vlastitom tijelu u obliku događaja. Ona se sama pojavljuje kao događaj intenziteta koji je nedjeljiv kako od unutrašnje konzistencije njezinih komponenata, tako i od polja vanjske okoline. Time ona dobiva energiju za širenje u prostorno-vremenskim koordinatama, postaje entitet s površinom i volumenom iskaza kako na blizinu, tako i na daljinu. Istodobno je i neprestano i njezina „šifrirana poruka" u stanju promjene i pokreta jer je u isti mah univerzalna i lokalna, apsolutna i relativna, kako u odnosu prema vlastitim komponentama, tako i prema problemskim razinama okolnih polja relevancije. Zato slike imaju snagu beskonačne pokretljivosti ili „preleta", kako Deleuze kaže za koncept općenito: „Prelet" jest stanje koncepta ili njemu svojstvena beskonačnost, iako beskonačnosti mogu biti veće ili manje ovisno o kombinaciji (*chiffre*) komponenata, pragova i mostova" (2017, 21).<sup>9</sup> No isto je tako lokacija konceptualizacije vizualnosti ta koja smješta kretanje slika u neko stanje konačnosti i potvrđuje problemsku cjelinu kao fragmentarnu i neponovljivu, mjeru između idealnosti i realnosti, racionalnosti i osjećaja/intuicije, referencije i događaja.

<sup>8</sup> Najprije je Deleuze pisao o „bergsonizmu" (1988.), a zatim je objavljen njihov zajednički spis *Što je filozofija* (1991.).

<sup>9</sup> Francuska riječ *survol* prevedena je kao „prelet", a mogući su prijevodi još: „nadlijetanje", „pregled", „nadzor" (prim. prev. Marka Gregorića), što je osobito zanimljivo za konceptualizaciju slike.

Kao singularni kreativni entiteti, slike-događaji na određenoj referentnoj osi stoje kao autorski konceptualni likovi, ali i kao rezervoari iz kojih se crpe različiti percepti i afekti te opažaji i osjećaji.

No kako se slike mogu služiti različitim sustavima znakovna kao tekstovima te njihovim kontekstima kao svojim sintaktičkim elementima i relevantnim komponentama (bili oni ikoničke, verbalne, performativne, biopolitičke ili druge prirode), one su otvorene prema konceptualnom izvođenju događaja koji se ne uspostavlja samo na horizontu racionalnosti kao singularno „umjetničko djelo“, niti samo na estetičkom planu izvođenja isključivo osjetilne spoznaje. Događaj slike najprije se tako reći teorijski „priprema“, „najavljuje“ u sebi samome jer mu prethodi konceptualni rad kao, u posebnom smislu, intuitivni rad u horizontu očekivanja, predviđanja ili pojavljivanja buduće prakse. Tako nam već etimološki riječ „teorija“, prema hermeneutičaru Gadameru, govori nešto „o stvarima, o pojmu: blizini teorije pukoj igri, pukom promatranju i čuđenju“.<sup>10</sup> Teorijsko-epistemološki, slika je konceptualni konstrukt koji se služi vizualnim znakovima različitog podrijetla kao jezikom i govorom, a koji je pojavno sinkron s praksama sudjelovanja u konstituiranju objekata, činjenica, razumijevanja, znanja, komunikacije itd. Nasuprot tradicionalno pretpostavljenom odnosu teorije prema praksi/empiriji (općevažna platforma „teorijske nadgradnje“) u pristupu proširenom polju konceptualnog konstrukta posredovanja slikovnosti, na djelu se pokazuje suvremena fragmentarnost i hibridnost koja kao interpretativna praksa pripada hermeneutičkim kruženjima oko određenoga problemskog kompleksa, što se relativno slobodno i intertekstualno kreće iz jezika u metajezik, i obratno. To kretanje može biti bliže ili dalje od istraživanog problema, u različitim i mješovitim modusima tekstualne ili kustoske prakse čije je granice teško odrediti, a uglavnom nastaje izlaskom iz prakse polazne discipline.<sup>11</sup>

## II.

### Primjer pristupa slici kao intertekstualnoj praksi i status asimetričnog drugoga u „umjetničko-interdisciplinarnom projektu“

Slika kao konceptualni konstrukt kojim se danas stvara značaj, predmetnost i sposobnost otpora kao aktivnoga kreativnog djelovanja uglavnom se pojavljuje u složenim oblicima projekata intertekstualne prakse. Kada je riječ o takvim oblicima kreativno-kritičkog pristupa u vizualno-tekstualnom prezentacijskom polju rada, u njima se pojavljuje, kako je to jednom formulirao Charles Harrison, „potencijal za prekid hermeneutičkih krugova“ (1983, 4), dakako onih uhodanih, kako u produkciji, prezentaciji i distribuciji, tako i u identifikaciji, objašnjenju i interpretaciji rada kao „djela“. U tom potencijalu unutar prekida postoje „zone-između“, pa se može govoriti o obliku uzajamnog odnošenja, prelaznja granica, preuzimanja, premještanja, zastupanja i prikazivanja različitih

slika, gesta i tekstova iz jedne ili više različitih kultura, situacija, prostora; no ne samo u nekom kulturalnom, recimo postkolonijalnom teorijskom smislu, nego i u smislu prakse umjetničkog i/ili kustoskog pristupa kojim se otvara i stvara prostor generativnog umijeća konceptualnog problematiziranja. S tog se stajališta u oba smisla može fokusirati međuodnos tekstova, a taj odnos dobiva status tekstualne produkcije (vizualne, teorijske), odnosno status složenoga izvandisciplinarnog diskursa u predočivanju efekata doživljaja, spoznaje ili znanja. Stečenim statusom intertekstualnosti uspostavlja se odnos prožimanja, prodiranja, zamjenjivanja i transformiranja među tekstovima koji zastupaju različite interlokalne diskurse što vode prelijevanju, prekoračenju ili čak brisanju njihovih i raznih drugih granica. Dakako, bitna su pitanja pod kojim se posebnim uvjetima i okolnostima zbivaju ti procesi (auto)refleksivne prirode kao slike mogućih svjetova intertekstualnosti, te na kojim lokacijama. Upravo o tome svjedoče decentrirane scene njihova samoizlaganja u događajima recentnih projekata kakav je bio i riječki projekt *Risk Change*.

U ovo doba suvremene epistemološke hibridnosti te scene također hibridno proizvode i fiksiraju značenja u fluidnim konstruktima uspostavljanja koncepata te njihova usložnjavanja u manje ili više kompleksnim projektima s pozicija subjekata koji ih izriču. No ne kao dovršenih i statičnih znakovnih (teorijskih/umjetničkih) konstrukcija/produkata, nego kao protok momenata u procesu transformacije značenja, u društvenim odnosima moći i praksama proizvodnje značenja s „određenog mjesta“. U tom se smislu može istaknuti pristup paradigmi slike kao intertekstualne prakse u funkciji pokazne hermeneutičke hibridnosti u kulturalnom tekstu upisivanja određenih tragova mišljenja, znanja, osjećanja, ponašanja, brisanja. To upisivanje može biti verbalne, neverbalne ili „mješovite“ naravi, no u njegovu oblikovanju dominiraju koncepti te načini njihove upotrebe (metoda, medij, aktivirajući motiv). Kao primjer takve prakse možemo navesti složeni „umjetničko-interdisciplinarni projekt“ *Riskiraj promjenu* Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, koji je započeo 2016., a završen izuzetnom publikacijom *Risk Change* 2020. godine.<sup>12</sup> Već sam puni naziv projekta – *Between Mobility Control and Social Transformation – Art/Interdisciplinary Projekt Risk Change / Između kontrole kretanja i društvenih promjena – Umjetničko-interdisciplinarni projekt – Riskiraj promjenu*, nastoji konceptualno problematizirati prijetecu krajnosti suvremene društvenosti koje se multipliciraju i okreću oko međuodnosa diskursa dominacije i kritičkog diskursa. Projekt se svojim glavnim dijelom oslanja na interdisciplinarni oblik hibridne kulturalne analize koja uranja u istraživanja i propitivanja te otkriva razne strane uspostavljene konceptualizacije problema.

Iako se globalno prepoznaje i priznaje univerzalni aktivirajući (i aktivistički) motiv kritičkog diskursa o migrantskim politikama, kako to priziva moto projekta *Migracije su prirodni zakon: sve se kreće, svi migriraju*, i dalje su

<sup>10</sup> Prema Hansu Georgu Gadameru i njegovoj zamisli teorije, „činjenica“ je hermeneutički pojam, što znači da se uvijek odnosi na neki sklop slutnje ili očekivanja, na sklop istraživačkog razumijevanja komplicirane vrste“ (Hans Georg Gadamer, *Pobvala teoriji – filozofski eseji*, Podgorica: Oktoih, 1996: 6).

<sup>11</sup> U tom smislu Culler kaže: „Radovi koji pripadaju teoriji imaju učinke izvan svog izvornog područja“ (Jonathan Culler, „Teorija kao žanr“, u: *Književna teorija – veoma kratak uvod*, Zagreb: AGM, 2001: 11). (Iako uglavnom ostaju u području humanistike i društvenih znanosti, oni danas sve više ulaze i u područja biotehnoških znanosti i neuroznanosti.)

<sup>12</sup> *Risk Change*, ur. Ksenija Orelj, Sabina Salomon, Marina Tkalčić, MMSU Rijeka, Publikacija br. 394, ožujak 2020. (Izložba je dio programske linije *Kubinja* unutar programa *Rijeka 2020 – Europska prijestolnica kulture*.)

na snazi, kako su sažeto formulirale agilne kustosice projekta u *Uvodu* publikacije: „S jedne strane – mobilnost, multikulturalnost i suradnja; s druge – kontrola granica, izbjeglištvo, isključivanje.”<sup>13</sup> Kritički je diskurs u pristupu projektu interaktivno artikuliran „na razmeđu” više različitih humanističko-društvenih disciplina (antropologije, sociologije, socijalne psihologije) i oblikovno-istraživačkih umjetničkih te kustoskih praksi. Takav pristup konceptu intertekstualne prakse raznorodnog materijala tematski je uspješno integriran i atraktivno vizualno oblikovan osobitom zaslugom izdavačkog pothvata – „čitanke”<sup>14</sup>, kako završnu publikaciju projekta nazivaju kustosice u *Uvodu*, u kojemu stoji:

„Okuplja teoretičare i praktičare različitih profila, mahom sudionika izložbi i simpozija održanih u sklopu projekata. Kroz aktualne osvrtne na odnose socijalnih i migrantskih politika, kulturnih praksi i migracijskih procesa, čitanka potiče razmjenu iskustava i perspektiva sa širokom publikom. Bazirana na raznovrsnim tekstovima, od studija slučaja, etnografsko-antropoloških izvještaja s terena i kustoskih priloga do eseja povijesnog ili filozofskog pristupa, čitanka nastoji potvrditi migracije kao općevažeće načelo, istražujući njihove stvarne i fikcijske mogućnosti izvan dohvata zadanih granica. Vezuje se za tematske koncepcije održanih izložbi...”  
(Risk Change, 2020, 268).

Zapravo, cijeli je projekt povezan s održanim izložbama u čijem je fokusu dijalogika procesa između dominacije društvenih odnosa moći i rizičnih izmicanja njihovoj kontroli, a u kojima se, prije svega, pojavljuje glavna slika konceptualnog prikaza asimetrične figure (ne)građanina kao nepoželjne figure „migranta” na granicama nove „Europe-tvrđave”. Takvoj se slici-prikazu u spomenuto-me „umjetničko-interdisciplinarnom projektu” pristupa kao intertekstualnoj praksi problematiziranja statusa asimetričnog drugog i u smislu etičkog obrata statusa subjekta i drugog, koji je uvijek vanjski i njemu asimetričan. Projekt je usmjeren na dekonstrukciju asimetričnog odnosa kako u životnom polju intersubjektivnih odnosa, tako i u polju umjetničke drugosti koja sebe identificira kao drugost u odnosu prema dominantnom jeziku svijeta umjetnosti, njegovih normi, načina ponašanja i stvaranja. Stoga vizualni tekst nije samo slika kao „originalni” artefakt (koji se može jednoznačno „okačiti na zid” galerije) nego konstitutivni i instrumentalni *pokret* tekstova kroz druge tekstove kulture<sup>15</sup>, ali i kroz „bujicu života”. U fokusu projekta svake su godine njegova trajanja realizirane četiri tematski višeznačne izložbe: od anatomije privremenih migracija – *Između tamo i tamo*, zatim problema prisilnih migracija i nesnalaženja u vremenu poremećene sigurnosti – *Crne krabulje*, te bijega kao pokušaja opstruiranja kontrole kretanja – *Bijeg*, do pitanja o oblikovanju predodžaba o strancu i drugom – *Mi nismo kao oni*. No pristup projektu *Riskiraj promjenu*, kako se on zatim pokazuje u istoimenoj publikaciji, kretao se putevima istraživačke hibridizacije između umjetničke senzibiliziranosti i kulturalne analize, može se

reći na Barthesovu tragu *nepouzdanog ili neizvjesnog pisanja* koje odbija moć disciplinarnih granica u ime tražanja i govora „da glasno sanja svoje istraživanje – a ne da sudi, da bira, da postavlja, da se podređuje jednom usmjerenom znanju...”  
(Barthes, 1981, 174).

Dakle, mreža vizualnih i verbalnih iskaza kao govornih činova te prikaza događaja, (foto/video) dokumentarnih radova, tekstova kulturoloških analiza i aktivističkih gesti koordinirano je pratila razvoj projektnog propitivanja. Sve je to prolazilo kroz zamišljeno „djelo” projekta poput *otvorenog vizualnog teksta* gradeći mrežu umjetničkog djelovanja na mjestu situiranja ili muzealiziranja (s obzirom na to da je riječ o etabliranoj instituciji muzeja) očekivanoga „dovršenog djela”. Taj se otvoreni protok konceptualizacije vizualnog teksta identificira kao umjetnička akcija ili izvođenje umjetnosti, a taj tekst nije „djelo” nego je način na koji se djeluje, čini i (kritički) intervenira u polju produkcije, distribucije i razmjene kulturalnih i socijalnih značenja u svijetu fluidne zbilje. Tako se pokaznost koncepta i njegovo izvođenje čini bitnijim od same fenomenalizacije, odnosno od osjetilne pojavnosti slikovnog „izgleda” („djela” na izložbama) kao centrirane estetizacije (kao kod, recimo, djela modernizma) u njezinu autonomnom i specijalističkom djelovanju. Ta se pokaznost pomiče prema izvođenju kretanja problemske konceptualizacije od djela i konteksta ka diskurzivnim i kulturalno-aktivističkim raspravama kao novoj „atmosferi” svijeta umjetnosti. Unutar nje odigrava se poticajni, spontani (kao *connaissance*), često neodređeni kritički zahtjev za uspostavljanjem polja konceptualnih i praktičnih činova promjene pojavnosti, statusa i djelovanja različitih svjetova, kako umjetničkih, tako i drugih, stvarnih i mogućih.

Tako je publicirana „čitanka”, kako je opisuju kustosice Ksenija Orelj i Sabina Salamon u uvodnoj riječi, „zaokupljena lokalnim iskustvom, kao i širim procesima destabilizacije”, ona „nastaje na sjecištima službene povijesti i preskočenih pripovijesti, rasutih između napuštenog modela socijalne države i njezine globalizirane izvedenice s rasklimanim pravnim garancijama” (2020, 269). Naravno, u pristupu projektu nije riječ o odjecima „maglovite”, kako kaže Edward Said, Huntingtonove teze koja neoprezno afirmira personifikaciju golemih entiteta zvanih „Zapad” i „Islam”.<sup>16</sup> Kao što smo pokazali u prvom djelu teksta, kreativna konceptualizacija problema mnogo je suptilniji kognitivno-osjetilni proces od pristajanja na udarne „ideološke” teze, u ovom primjeru na to da su „bojna polja budućnosti na civilizacijskim rasjedima” ili na propitivanje cijelog svijeta s visina prihvaćanja određene apriorne ideje. Kritičkom se razumijevanju većinom zbnjujućih međuovisnosti i kontroverzi našega vremena, osobito onih europskih „između toplih tropskih daljina i maglenog ledenog sjevernog mora”<sup>17</sup>, postavlja glavno „geopoetičko” pitanje: koje su to današnje granice Europe ako ona kao političko-elitistička neoliberalna „unija” nema i politički identitet (univerzalnog građanstva)

13 Ksenija Orelj, Sabina Salamon, 2020: 268.

14 Posebne pohvale uvijek inovativnom dvojcu grafičkih dizajnera Marinu Krstačiću Furiću i Ani Tomić.

15 Roland Barthes, „Od djela do teksta”, u: Miroslav Beker, ur. *Suvremene književne teorije* (Zagreb: Matica hrvatska, 1999: 203). Barthes govori o „teorijskom”, zapravo konceptualnom, prelasku s „djela” na „tekst”.

16 „...kao da iznimno komplicirane stvari kao identiteti egzistiraju u svijetu crtanih filmova gdje se Popaj i Daba nemilosrdno mlate, vrli boksač preuzme kontrolu nad protivnikom” (Edward Said, „Sraz s neznanjem”, *Zeničke sveske*, časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku, br. 15/2012, 219-225, 220).

17 Kako je nekada govorio Krleža u svom eseju *Evropa danas*, Biblioteka aktuelnih knjiga, Zagreb, 1935.

nego je utemeljena na političkoj ideji nacije-države s utvrđenim zemljopisnim granicama? Ako se postavi pitanje gdje je sad projekt „Europe bez granica“, naravno da važan odgovor nalazimo u vrijednosnoj konstrukciji koncepta *europskoga kulturnog identiteta*, ma koliko se on pokrivaio mistifikacijom ideje superiornosti; međutim, ta dvojbena konstrukcija nema moć da „gostoljubivo“ otvara granice migrantskim procesima. Europski prostor/i (centar/periferije) puni su paradoksa različite vrste koji uvijek iza sebe imaju neku geopolitičku konstrukciju moći „između granica“, te problemsku relaciju sa stranim, nepoznatim ili neprihvatljivim drugim, usprkos deklariranim, pa i prihvaćenim, idejama i vrijednostima multikulturalnosti, mobilnosti, suradnje i hospitaliteta.

Stoga projekti poput ovoga o kojemu govorimo imaju iznimno paradigmatičko značenje za razumijevanje unutrašnje napetosti različitih aspekata privremenih i prisilnih kretanja ili „kretanja izvan kontrole“ onih koji nisu „kao mi“. No upravo ih to razumijevanje i pokazivanje slike „rizika promjene“ čini vidljivima i prisutnima, što jest i bilo je u osnovnoj intenciji programa projekta kao iskaza određenog oblika empatije i „solidarne akcije“ koja stoji nasuprot društvenoj ksenofobiji i službenom indeksiranju povijesti. O tome govori koliko izložena umjetnička praksa spomenute izložbe kao ključni vizualno-poticajni medij projekta, toliko i zbornik autorskih tekstova s razgranatom tematikom koja ih diskurzivno ne samo prati nego i konstituira. Tekstovi su podijeljeni u četiri odjeljka publikacije: I. *Stranac, izbjeglica, građanin, turist – Europa kao prostor negostoljubivosti*; II. *Stranputicama multikulturalnosti do prostornog odvajanja – klaustrofobija suvremenih gradova*; III. *Pripada li Balkan Europi? – pitanje političke i socijalne integracije na rubovima Europe*; IV. *Dosje Projekta Riskiraj promjenu*. Već sami naslovi tekstova i kataloške dokumentacije koji su grupirani u navedene dijelove publikacije govore o složenosti pristupa projektu, njegovoj međudisciplinarnoj produkciji koja je u interakciji s intertekstualnom i umjetničkom medijskom produkcijom. Projekt prelazi granice posebno znanstvenoga ili posebno umjetničkog polja produkcije, o čemu i govori istaknuta združena specifikacija projekta (*Art/Interdisciplinary Project*). Kratki i jezgroviti prilozi unutar tih poglavlja neposredno nas uvode u različite tematizacije i pristupe za razmišljanje, postavljajući u krajnjoj liniji pitanje „Što se dogodilo s Europom bez granica?“ (Markovina, 2020, 312), koje se i najjače problemski probija u interaktivnom djelovanju projekta.

Teško se oteti impulsu da se dublje zaroni u pitanja svakoga od tih priloga različitih istraživačkih usmjerenja, no sve je to već zapisano u iscrpnoj publikaciji koju još prati i *dosje projekta* s kataloškim popisom umjetnika i prpratnih događanja. Međutim, sa stajališta konceptualizacije pristupa društvenoj aktualnosti kao produkciji intertekstualne prakse, mogu se razaznati njezini istaknutiji obrisi. To su oni koji svoj objekt u trenutku kreacije postavljaju kao samosvojnu nerazdruživost varijabli pojedinih konceptualizacija. One onda mogu slobodno

ulaziti u različite odnose (ne)diskurzivne rezonancije kao „središta vibracija“ ili biti poput entiteta suhozida. „bilo stoga što komponente nekog od njih postaju koncepti s drugim uvijek heterogenim komponentama, ili stoga što među njima ne postoji nikakva razlika u stupnju ni na kojoj razini“ (Deleuze i Guattari, 2017, 23). Tako pojedini entiteti te prakse, kao fragmentarni totaliteti, nisu nužno djelci slagalice; oni jesu pozicijski smješteni, ali su više poput raskrižja različitih mogućih smjerova u mreži događanja, ne kao opisi zaokruženih diskurzivnih skupova nego više kao konceptualni likovi ili figure unutar mogućih slika.

Stoga se takav pristup otvorenoga intertekstualnog koncepta u slučaju projekta koji nam je u paradigmatičkoj vizuri ujedno može promatrati i kao ponovno postavljanje pitanja o (anti)esencijalizmu i umjetnosti; odnosno, pitanja o mogućnosti postojanja općeg pojma umjetničkog djela jer ne postoje njegova apriorna suštinska svojstva nego samo njegovi izvjesni svijetom života i kulture dani aspekti. Ili, drugim riječima, iz suvremene vizure promatrano, (modernističko) ontološko pitanje *što jest priroda umjetnosti?* zamjenjuje se danas posve legitimnim pitanjem *koja vrsta koncepta jest umjetnost?* Kako je, dakle, u pitanju „kompleksna logika“ umjetnosti koja je pritom „konceptualno uvjetovana“ i nedohvatljiva isključivo modernističkom fenomenologijom, pozornost je već pomaknuta s pojavnosti „djela“ kao osjetilno predočenog artefakta na spoznavanje uvjeta u kojima se (objekt, događaj, situacija) prihvaća, uz određene protokole, kao umjetnički rad. No sama diskurzivna konceptualizacija, bez obzira na to kako nastaje (um, logika razuma, intuicija, emocija, doživljaj), nije dovoljna bez uvjeta izvođenja izbora i izricanja odluke, imenovanja te prihvaćanja objekta, događaja ili situacije kao umjetnosti. Stoga u svemu tome važnu ulogu ima dimenzija otvorene prakse intertekstualnosti koja svojom analitičkom aktivnošću kvalificiranja s različitih strana stavlja koncept u upotrebu u polju jezika, kulture, umjetnosti ili života. Iz takve se duge i zapletene složenosti nikada dokraja ili se uopće nikako ne može izvesti zatvoren skup slučajeva pod definitivnim nazivom *umjetnost*, ali je zato otvoren interpretativni lanac uvjetovan konceptualnim okruženjem problema.

Interpretativni lanac u primjeru *Risk Changea* takav je jedan primjer kojim se pokazuje intertekstualna praksa na djelu. Najprije, bez prethodnoga individualnog i intuitivnog čina empatije odnosno uživanja u tuđi doživljajni svijet (što je još diltheyevsko<sup>18</sup> razlikovno obilježje prvog koraka hermeneutike), teško je graditi oblik osviještene interdiskurzivnosti koja je neka vrsta sidrišta interpretativnog lanca. O tome govore spomenute održane izložbe projekta kao preddeterminirani repertorij različitih fragmentarnih identiteta u liku „sidra“ unutar prostora fragmentirane ili nezaokružene cjeline konceptualnog okružja. No fenomenu i problemu uzajamno uvjetovanih veza i odnosa među različitim oblicima prakse, medija ili tekstova i njihovih interferencija pristupa se kao stva-

18 Pojam vezan za shvaćanje „duhovnih znanosti“, u: Dilthey, Wilhelm, 1905, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig/Berlin; 1929, *Die Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Gesammelte Schriften 7 (Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama, Beograd: BIGZ, 1980.).



ranju višeglasnih interdiskurzivnih dispozitiva uz pomoć analitičkih pojmova, formulacija ili slika. Ti dispozitivi imaju ulogu mreže naglašenih konotativnih struktura koje poput linkova povezuju vrtloge znakova, obrazaca, figura, percepcija, predodžbi, stereotipa, kolektivnih simbola, pozicija, pragmatičnih rituala... Ako, dakle, opet pogledamo publikaciju projekta kao jednu fragmentarnu cjelinu značenja i ujedno kao poprište različitih križanja i transformacije, stapanja i premještanja tekstova nasuprot homogenoj kontekstualističkoj predodžbi generalnoga (medijskog) pristupa tekstu kulture/umjetnosti, pred nama je heterogeni skup fragmentiranih tekstualnih značenja koji hermeneutički kruži oko slika intersemiotskih korelacija sve do stapanja u cjelovito recipiran medijski rod – knjigu/monografiju projekta.

Knjiga *Risk Change* okuplja tako u konstrukt smisla zajedničkoga semantičkog prostora različita poglavlja u kojima, opet deleuzeovski rečeno, „lice izdubljuje rupu koja je potrebna subjektivaciji da bi prodrla kroz nju”. Poglavlja toga produkcijskog procesa odnosa između teksta i tekstovne pozadine odnose se uglavnom na polja migracijske, radne i ekonomske problematike. Prvo se poglavlje (*Stranac, izbjeglica, građanin, turist – Europa kao prostor negostoljubivosti*) pretežno bavi pitanjem ksenofobne „kartografije drugosti”, obilježene fenomenom *asimetričnog drugog*, te mnoštvom različitih zaoštrenih granica kontrole i isključivanja (od teritorijalnih i administrativno-pravnih do socijalno-psiholoških), a u ideološkoj sprezi s desnim obratom europskih liberalno-demokratskih ideala te povezanošću migracijskih procesa i logike kapitala. Kratki prilozi autora tekstova jezgrovitno sažimaju, već u istaknutim naslovima, sudbinu figure stranca, izbjeglice – (ne)građanina. Takvi su prilozi *Migracije, pitanje hospitaliteta i politike prijateljstva* (Željko Senković), s naglaskom na „križi ideje Europe i nedostatnosti nacije-države” te na „gostoljubivosti kao otporu militarizaciji”; *Ostati tu zapravo je ludo – o projektu Riskiraj promjenu* (Ksenija Orelj i Sabina Salamon), s kustoskim referencijama na održane izložbe te s naglaskom na složenim tokovima suvremene pokretljivosti kao pravu uživanja „slobodnog prolaza” i prekoračenja granica, izlazu iz „suvremene shizofrenosti urbanih prostora” i „situacija poremećene sigurnosti i zaštite”, stanju distopijske „dezorijentiranosti i beznađa” te istodobnom kreiranju heterotopija „izvan zatečenih prostornih podjela”, dakako, uz sav rizik slobode u promjeni i oblikovanju pozicije *drugoga* „između suprotstavljenih opisa „nas” i „njih”; *Psihološko putovanje u drugost* (Cj Stephens), s naglaskom na razjašnjavanju odnosa „psihoanalitičkog putovanja u drugost” i zamršeno tegobnih putova u iskustvu migracije, imigracije i izbjeglištva, iskustvu koje stoji nasuprot suvremenim pozivanjima na kulturnu/kulturnu raznolikost; prvo poglavlje zaključuju zanimljive sudioničke *Bilješke uz etnografsko istraživanje u Zimskom prihvatno-tranzitnom centru Republike Hrvatske* (Marijana Hameršak i Iva Pleše) opisom takvog iskustva suočenoga s neizvjesnošću ishoda, na izbjegličkoj „ruti balkanskog koridora”.

Drugo poglavlje (*Stranputicama multikulturalizma do prostornog odvajanja – klaustrofobija suvremenih gradova*) dalje razvija narativ o drugosti putem istraživačkih studija slučaja i analize suvremenih umjetničkih praksi, s naglaskom na aktualnim napetostima između empatije i ksenofobije u migrantskoj svakodnevi. Prvi je prilog o anketnom istraživanju lokalne situacije „grada s jakom doseljeničkom tradicijom” u tekstu *Rijeka kao multikulturalni grad – rezultati istraživanja projekta Riskiraj promjenu* (Barbara Matejčić i Drago Župarić-Ilić) koji propituje multikulturalnost i inkluzivnost u praksi u gradu koji se deklarira kao „luka različitosti” svih građana – „domaćih, novopridošlih i usputnih”; tu je i tekst *Privremene migracije: migrantske (samo)reprezentacije i umjetničke strategije subjektivizacije* (Irena Bekić i Duga Mavrincac), koji se referira na radove s izložbe iz 2017. (*Između tamo i tamo: anatomija privremenih migracija*) koja je „bila rezultat kustoske suradnje i kolaboracije kulturne antropologije i umjetnosti”, zapravo umjetnika, pri obradi različitih aspekata i toposa problema privremene mobilnosti ili liminalnog statusa „istovremene pripadnosti dvjema adresama”; slijedi tekst *Od tranzita do naseljavanja, između suosjećanja i ksenofobije: prilagodba novoj raznolikosti u zagrebačkom hotelu Porin i njegovoj okolici* (Igor Petričević), u kojemu se iz fokusa prezentacije terenskog antropološkog rada (i ujedno volontiranja u prihvatnome izbjegličkom centru) prikazuje lokalizirana situacija napete „multikulturalizacije” kao rezultata naglog vala „migracija preko Balkana” i stvaranja nove različitosti te suočavanja i prilagodbe kako lokalnog stanovništva, tako i migranata, na neočekivane i „neodlučne” promjene. Dakako, svi se procesi zbivaju u uvjetima izrazito nejednake moći (slikoviti diskurs o „grupama tamnoputih muškaraca” na fonu službenoga i većinskog diskursa o ugrozi granica ili identiteta).

U trećem poglavlju, u kojemu se postavlja pitanje *Pripada li Balkan Europi? – pitanje političke i socijalne integracije na rubovima Europe*, nije samo dvojbeno pitanje nego i sam odgovor koji implicira problematične relacije središte – periferija, mi – drugi, kulturalna prava – univerzalna građanska prava (koja podrazumijevaju socijalna i ekonomska), tolerancija – diskriminacija. Stoga, zapravo, „pravo je pitanje danas: što se dogodilo s Europom bez granica?”, koje je i konceptualni fokus teksta *Mediteran i Balkan pred vratima tvrđave Europe* (Dragan Markovina). No u dominantnoj (imperijalnoj) svijesti Europe, ma koliko se pozivala na multikulturalnost, to su nadasve „rubni” prostori i tu predrasudu o nemogućoj integraciji samo aktualiziraju procesi desnog populizma. Nemoć integrativne platforme EU-a bila je osobito vidljiva u reakcijama na ratove za jugoslavensko nasljeđe, što je tada „podgrijavano” starim (devetnaestovjekovnim) metaforama o „divljem Balkanu” i nepouzdanome „pograničnom svijetu”, a danas se s novom ksenofobnom nelagodnom gleda prema mediteranskim valovima izbjegličkih kriza kao neuhvatljivome, opasnome „moru fragmentarnosti” i drugosti. O konkretnim traumatičnim

iskustvima izbjegličke drugosti govori tekst koji je nastao na temelju istraživanja u sklopu projekta *Tranzitne migracije*. Nosi naslov *Najkraći put u svijet – migracije, građanska prava i Europska unija u državama bivše Jugoslavije, replika nakon petnaest godina* (Manuela Bojadžijev), a u njemu autorica sažima upravo slike migrantske tranzicijske prakse. U današnjim turbulentnim procesima oblikovanja novih granica političke geografije cilj je projekta bio istražiti ondašnji sustav kontrole i „primjenu europskog graničnog režima na rubovima Europe i to učiniti iz očista samih migranata”, s aktualizacijom pitanja „Europa – nemoguće građanstvo?” (2020, 317), i to uz suradnju „znanstvenika i znanstveno-umjetničkih praktičara”. I zaključno, tekstom Sabine Salamon *Treće je moguće – prisjećanje i usmena predaja kao osobna poputnina u procesima kulturnog izmještanja* sugestivno je ispričana osobna priča umjetnice (Neli Ružić), kojom se suptilno razlikuju uporišta aktualnog sjećanja od fluidnog krajolika kulturnog pamćenja i, osobito, od jednodimenzionalnog modela (službene, disciplinarnog) povijesti koja „uvijek predstavlja problematičnu reprezentaciju prošlosti” ili nove ideologije. U subjektivizaciji traženja „trećeg puta” kao asimetričnoga „mogućeg svijeta” raspliću se i prepliću individualizirane umjetničke geste bijega od kolektivno uvriježenih, „objektivnih” ili stereotipnih istina i granica, ideologiziranih toposa društvenosti i identiteta, no oslobađajući intuitivni i konceptualni supstrat alternativnih i kreativnih odgovora uvijek je isti: *risk change!*

### III.

#### Strukturna plastičnost intertekstualne prakse i identiteta slobode u riziku

Možemo, dakle, zaključiti da je intertekstualnim projektom *Risk Change* konceptualno postavljen i prezentiran određeni problemski krug pitanja, slika i narativa u različitim autorskim i timskim kreativnim praksama i medijima povezanim s određenim teorijskim propitivanjima i interdisciplinarnim istraživanjima te izvještajima u sklopu muzejsko-izlagačkog prostora riječkog MMSU-a i izdavačkog pothvata realiziranoga u posebnoj publikaciji koja je povezala sve raznolike segmente toga kustoskog projekta. Razvijen je, dakle, usložen konceptualni pristup vizualnoj umjetnosti kao intertekstualnoj praksi čiji je sam metodološki supstrat utemeljen na osnovi diskurzivnog koncepta interteksta, odnosno interaktivnog spajanja ikoničkih, verbalnih, gestualnih, performativnih komponenti uspostavljene problemske strukturalne mrežnih čvorova. Otvorena uzajamno strukturno-preobražajna povezanost spojeva, njihova „strukturna plastičnost”, ma koliko u cjelini fragmentirana, bitna je za razumijevanje današnjega proširenog, intertekstualnog statusa slike; to je osobito vidljivo na primjeru one upotrebe slika koje ulaze u arhive kulture pamćenja (Assmann, 1999.), kao, primjerice, razlikovanje osobnih figura sjećanja od institucionalizacije memorije, ili, reci-

mo, „pokušaj uspostave alternativnog sustava reda”, „u očekivanju da je ‘treći put’ moguć kao ispisivanje nedogođenog...” (Salamon, 2020, 323). To potvrđuju i tematske koncepcije održanih izložaba u svojim intermedijalnim istraživanjima i prezentacijama načina i puteva migracijskih procesa, njihovih stvarnih i fikcijskih mogućnosti u prekoračenju zadanih granica, ugrožene sigurnosti i konstrukcije slika privremenoga, „novog/starog” identiteta slobode u riziku. Konceptualna upotreba načela intertekstualnosti kao oblika strukturne plastičnosti omogućuje da svi ti različiti migracijski aspekti koji se otimaju različitim sustavima kontrole postanu sve vidljiviji i sve zastupljeniji u postkolonijalnoj kulturalnoj i društveno-političkoj kartografiji slike svijeta.

Sama kulturalna kartografija intertekstualnosti podređena je ispisivanju hibridnog teksta svog nastajanja sastavljenoga od iskaza riječi, slika ili gesti kao autonomnih entiteta, odnosno od upisivanja različitih kodova, diskursa i nediskurzivnih praksi u neomeđeni prostor „interteksta”. Još prije pola stoljeća taj je termin uvela Julia Kristeva (1970.) da bi označila aktivno poprište tekstualnosti kao interakcije znakovnih sustava sa sustavima označiteljskih praksi dane (kontekstualne) kulture. No u međuvremenu je, najviše zahvaljujući razvijanju vizualnih studija, taj nekada više semiotičko-strukturalistički koncept postao mrežno-strukturni koncept posve otvorenih rizomatičnih sklopova, bez zaokruženih strukturalnih granica. Stoga možemo govoriti kako danas inicijalnu ulogu u pokretanju interteksta ima praksa slikovnosti, dakako u suodnosu sa suvremenom realnošću *slikovnog obrata (pictorial turn, W. J. T. Mitchell, 1994.)*<sup>19</sup> kao istraživačkog interesa za vizualno konstruiranje zbilje. U tom interesu, kako smo naglasili, nesumnjivu ulogu ima epistemološka dimenzija „intuitivno-stvaralačkog” u konceptualnom konstituiranju smisla, kao „stvaranje intuicije u intelektu”, dimenzija koju je Deleuze označio kao „povratak bergsonizma” odnosno kategorije intuicije; međutim, „ona nije ni osjećanje, ni nadahnuće, ni neuredna simpatija, već je razvijena metoda ... koja ima svoja stroga pravila...” (Deleuze, 2015, 122, 7) koja joj osiguravaju njezinu konstruktivnu vrijednost. Smisao pojmovnog povratka hibridnog pristupa dobro fokusira upravo pristup ne vertikalnoga nego horizontalnog poimanja intertekstualnosti kao rizomatičnog sklopa mnogostrukosti koja nužno i istodobno djeluje na simboličke, materijalne ili životne tokove. Jednako tako, to je teorijsko stajalište koje pretpostavlja tezu da više ne postoji oštra trojna podjela na polje objektivne stvarnosti, polje reprezentacije i polje subjekta jer je svaki događaj u susretu s drugim i uspostavlja različite spojeve i sklopove iskazivanja.

Recentna fokusiranost na pristup slici kao intertekstualnoj praksi može se pobrkati, što je možda suvišno napominjati, s danas – u donekle sličnom značenju – cirkulirajućim terminom intermedijalnost; njime se, doduše, može označiti sličan relacijski interes, no on se više tiče odnosa među uzajamno uvjetovanim vezama

<sup>19</sup> Autor teze o slikovnom obratu W. J. T. Mitchell tom je tezom označio početak slikovne dekonstrukcije logocentrizma u zapadnoj kulturi, čime se opisuje nov odnos slike i teksta izvan granica tradicionalne ikonologije ili tumačenja slika metaforama verbalnog jezika. Izvorno je objavljena u tekstu „Pictorial Turn”, u časopisu *Artforum*, ožujak 1992.

različitih oblika premještanja same medijske realizacije. Međutim, zamisao intertekstualnosti kao pristupa ima širi metodološki radijus s praktičnoga, teorijskoga i analitičkog stajališta; prije svega, načinom upućivanja na konstrukciju značenjskih odnosa koji su produkt mnogostrukih nelinearnih veza u označavajućim procesima satkanima od različitih fragmenata, obrazaca ili izraza. Nije riječ samo o tezi da nema izvornoga i originalnog teksta (Barthes, 1999.)<sup>20</sup>, već je riječ o recentnome modelu razumijevanja, proizvodnje i prikazivanja umjetničkog čina kao prakse interteksta; počevši od toga kako ga dekonstrukcijski tumači Derrida (1981.) u smislu transformativne moći sklopa heterogenosti i diseminacije pa sve do višeznačnog modela produktivne konstrukcije umjetničkog djelovanja od više ili mnoštva različitih komponenata: života i tekstova, teksta i slike ili bilo kojeg drugog proizvoda jezičnih i semiotičkih sustava (prirodnog jezika, arhiva kulturne memorije, povijesti, znanosti, filozofije, ideologije, književnosti, slikarstva, fotografije, filma...). Upravo je „porast dimenzija u mnogostrukosti čija se priroda nužno mijenja u mjeri u kojoj mnogostrukost umnaža svoje veze”, ono što dovodi do teško predvidivog „bujanja cjeline” (Deleuze i Guattari, 2013, 15). To se vizualno može pokazati kao niz uzastopnih fenomena i razina singularnosti, ali se unutar krugova konvergencije i redundancije oni uzajamno presijecaju kao transformativne mogućnosti u plastičnom kodiranju i dekodiranju koje je teško podvrgnuti jednom strukturalnom ili genealoškom modelu.

Danas treba posebno naglasiti nezaobilazni značenjski potencijal slike u intertekstualnom, kao i u interslikovnom odnosu (ikonografskom, interkontekstualnom) jer slika nije puki vizualni fenomen (tamni i osvjetljeni dijelovi slike nisu samo indiferentne činjenice percepcije) nego je značenjski tekstualni sustav koji se nalazi u odnosima pokazivanja/upućivanja na različite oblike subjektne zamisli u socijalno-kulturalnoj upotrebi. Koncept/model intertekstualnosti stoga otvara/stvara prostor za puni zamah njezinih produktivnih mogućnosti. Dakle, nije riječ samo o proširenju pojma teksta na vizualna umjetnička djela jer se ona odavno ne definiraju kao ograničeni objekti, kao izdvojeni umjetnički predmeti s povlaštenim statusom estetskog objekta kao „sublimnoga” vizualnog iskaza. Riječ je o otvorenom intermedijalnom prostoru (re)interpretacije, transformacije, konstrukcije i razmjene u različitim oblicima značenjsko-komunikacijske i produkcijske tekstualne interakcije. Problemske se razine umnožavaju, prostorno i vremenski izmiješane, u procesima s promjenjivim pretvorbama i brzinama, uvijek spremnima za preokret događanja. Pritom, da zaključimo, otvoreni metodičko-problemski pristup praksi intertekstualnosti i njezinim prezentnim fenomenima ne karakterizira jedinstvenost već mnogostrukost ulaza u bitni kognitivno-prezentacijski krug („i... i... i...”), kao u kartografiji u kojoj je vidljivo naglašeno mnoštvo (kao ukupnost svojstava akcenata), susretanje s drugim, te (pre)spajanje niza višestrukosti u točkama strukturacije. U pristupu produkciji slike kao praksi tekstualne interak-

cije dolazi do učinka suočavanja različitih značenjskih modela na različitim razinama i u toj se zamisli očituje sav kreativni potencijal intertekstualnosti. Iako se tako može činiti, to ipak nisu vremenski jednoznačni putevi kojima se ostvaruje proces prijenosa događaja; to su, prije svega, sami prepleti događaja, koji na nešto prelaze, na nešto upućuju, kao vidljivi *lokusi* koji se rizomorfno isprepliću, što je od središnjeg značenja za intertekstualnu praksu koja producira slikovnu mnogostrukost u pokretu.

Taj pristup čini vidljivom zamisao kako nema izdvojenog teksta/slike iz cjeline svijeta, odnosno u intertekstualnoj je zamisli njihov susret u pokretu višestruko nomadski i fragmentarno posredovan konceptima i tekstovima kulture, no uvijek uronjenima u životne procese i kretanje svijeta kao neuhvatljive „životne sile” (Braidotti, 2013.), te stoga uz neprestano postojanje kontingentnoga pojedinačnog skupa uvjeta. Na kraju treba dodati kako u racionalnom dosezanju istraživanog područja prostornoga, socijalnoga ili osjetilnog intenziteta, dok se obilnost slika umnožava, uvijek postoji neizvjesnost intuicije, talog slučajnosti i prisutnost drugosti (Butler, 2000.), što sve vodi u smjeru kontingencije događanja. Uz to ide i rizik kontingencije identiteta koji stalno stoji između realnosti u povezivanju strukturno-značenjskih komponenata i razina njihove konceptualizacije. To stvara konstitutivni zijev u njihovu prožimanju, a iz njega opet proviruje nova neostvarena mogućnost. Kao „drugo mjesto” ili „treći put” sanjane heterotopije?

## LITERATURA

1. Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima – strategije suvremene umjetnosti*, pr. i ur. Nada Beroš. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006.
2. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie: Tome 2, Mille plateaux*. Paris, 1980.; Les Editions de Minuit, *Kapitalizam i shizofrenija 2. Tisuću platoa*. Zagreb: Sandorf, Mizantrop, 2013.
3. Malabou, Catherine. *Métamorphoses de l'intelligence – Que faire de leur cerveau bleu?* Paris: PUF, 2017.; *Preobražaji inteligencije. Šta da radimo sa njihovim plavim mozgom?* Beograd, Zagreb: Fakultet za medije i komunikacije, Multimedijalni institut, 2018.
4. Bourdieu, Pierre. *Science de la science et réflexivité*. Paris: Éditions RAISONS D'AGIR, 2001. *Znanost o znanosti i refleksivnost*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2014.
5. Polanyi, Michael. *The Logic of Liberty*, London: Routledge and Kegan Paul, 1951.
6. Kuhn, Thomas S. *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 1999.
7. Deleuze, Gilles. *Le Bergsonism*. Paris: PUF, 1988.; *Bergsonizam*. Beograd: Factum izdavaštvo, 2015.
8. Deleuze i Guattari. *Što je filozofija*. Zagreb: Sandorf i Mizantrop, 2017.
9. Bergson, Henri. *The Creative Mind. An Introduction to Metaphysics* (1923.). Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2007.
10. Samples, Bob. *The Metaphoric Mind: A Celebration of Creative Consciousness*. Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Company, Reading, 1976.
11. Avicenna, Abu Ali Ibn Sina. *Knjiga naputka i opaska*. Zagreb: Demetra, 2000.

20 Stvaranje je „onaj neutralni, složeni, posredni (*oblique*) prostor gdje naš subjekt nestaje”, kaže Barthes u tekstu *Smrt autora*, u kojemu je postavio svoj koncept *djela kao teksta* koji nema podrijetlo u autoru nego u tekstu/djelu koje ima beskonačno mnoštvo realizacija putem procesa čitanja: „Dati tekstu Autora znači nametnuti tom tekstu granicu, znači opskrbiti ga konačnim označenim, znači zatvoriti pisanje” (R. Barthes, *Smrt autora*, u: M. Beker, 1999: 197-201).

12. Jung, Carl G. *Simboli promjene: analiza predigre jedne shizofrenije*. Zagreb: Medicinska naklada, 2009.
13. Suzuki, D. T.; Fromm, Erich. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd: Nolit, 1973.
14. Nietzsche, Friedrich. *Volja za moć & Slučaj Wagner*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2006.
15. Boehm, Gotfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen? Die Macht des Zeugens des Bilders*. Berlin: Berlin University Press, 2007.
16. Gadamer, Hans Georg. *Pobvala teoriji – filozofski eseji*. Podgorica: Oktoih, 1996: 6.
17. Culler, Jonathan. „Teorija kao žanr”, u: *Književna teorija – veoma kratak uvod*. Zagreb: AGM, 2001.
18. Harrison, Charles. „The Orders of Discourse: The Artist’s Studio”, u: *Art & Language*, Ikon Gallery, Birmingham, 1983.
19. Ksenija Orelj, Sabina Salomon, Marina Tkalčić, ur. *Risk Change*. Publikacija br. 394. Rijeka: MMSU, ožujak 2020.
20. Barthes, Roland. „Pristupna beseda”, *Treći program RB-a*, Beograd, 1981.
21. Barthes, Roland. „Od djela do teksta”, „Smrt autora”, u: Miroslav Beker, ur. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1999.
22. Derrida, Jacques. *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
23. Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck, 1999.
24. Kristeva, Julia. *Le Texte du Roman. Approche sémiologique d’une structure discursive transformationnelle*, Paris, 1970.; „Problemi strukturiranja teksta”, *Delo*, br. 1, 1971.
25. Mitchell, W. J. T. „Pictorial Turn”, u: *Picture Theory*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
26. Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
27. Butler, Judith; Laclau, Ernesto; Žižek, Slavoj. *Contingency, Hegemony, Universality, Contemporary Dialogues on the Left*. Brooklyn, New York: Verso 2000.; *Kontigencija, hegemonija, univerzalnost*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2007.

Primljeno: 30. srpnja 2021.

**EPISTEMOLOGICAL AND HERMENEUTIC ASPECTS OF PICTURE THEORY: AN APPROACH TO THE CONTEXTUALISATION OF THE PICTURE AS INTERTEXTUAL PRACTICE TAKING AS AN EXAMPLE THE DEPICTION OF THE ASYMMETRIC OTHER IN AN “ARTISTIC-INTERDISCIPLINARY PROJECT”**

The paper takes up the topic of the contemporary era of epistemological hybridity and the appropriate conceptual and cultural approach and procedures that create and interpret worlds of art whose scenes and products are also of a hybrid nature. Meanings are fixed in constructs that are fluid but nevertheless have firm concepts and in complex projects that are put forward from subjective critical positions; not however in the form of complex and static systems (theoretical, critical or artistic) but as an open flow of factors in the process in which meaning is transformed, within social power relations and practices of the production of meaning from the localised site.

From this point of view, the example of museological intertextual practice is foregrounded, in particular the complex “artistic and interdisciplinary project” called *Risk Change* of the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka, started in 2016 and completed with the publication *Risk Change* in 2020. The full name of the project that was led by the curatorial and research time of the museum, *Between Mobility Control and Social Transformation – the Art/Interdisciplinary Project Risk Change* already tells of the conceptual problematisation of existing and menacing extremes of contemporary sociality that are formed around the interrelations of the discourse of domination and critical discourse. The project draws on an interdisciplinary form of hybrid cultural analysis that delves into research and the examination of the different aspects of this new crisis of sociality, while the critical and artistic conceptualisation of the problem makes use of the concept of the picture as paradigm of the intertextual practice of culture.