



giulio carlo  
argan

projekt  
i  
sudbina

Ne može se razumno govoriti (ali ni ne govoriti) o krizi suvremene umjetnosti, ako se najprije ne slo- žimo o značenju riječi kriza, budući da se zacijelo ne može govoriti o krizi samo zbog toga što je histo- rijski proces umjetnosti poprimio drugačiji, brži i isprekidaniji tok od onog koji vidimo da je imao u prošlosti. Kod takva stanja stvari, dogovor ne može a da se ne zasnuje na dosad najstrožoj ana- lizi pojma krize, na onoj koju je 1935. godine pro- veo Husserl, pozivajući se na »evropske znanosti«.<sup>1</sup> Njegova se analiza ne dotiče umjetničkih fenomena, već ima tačno razgraničeno područje, područje evropske kulture; ne bi isto tako imalo smisla me- hanički prenijeti na umjetnost metodologiju Hus- serlova istraživanja i zbog toga što je problem krize umjetnosti teško svesti samo na područje evropske povijesti. Ali umjetnost ulazi u orbitu te analize kao djelatnost kojoj je namijenjeno da ispituje glo- balno preobražavanje čovjeka i njegova načina po- stojanja u svijetu i, naročito, u kojoj mjeri kriza nije samo kriza mondenog uspjeha (čak se, u znan- stvenom smislu, događa usprkos tom uspjehu) ili kriza utjecaja umjetnosti u općem okviru civiliza- cije, nego umjetničkosti same umjetnosti.\* Pred nama se dakle nalazi slučaj jedne djelatnosti koja, na određenoj tački vlastita historijskog razvoja, po- tiče sumnju i vodi čak do osporavanja vlastitih institucionalnih razloga, idući dotle, reklo bi se, bez pritiska kritičkih zahtjeva, što je međutim svoj- stveno znanosti.

Problem koji ovdje želimo razmotriti nije problem sveobuhvatne krize svijesti u koju bi bila uključena i umjetnost, ili problem pasivnog prepuštanja čov- ječanstva neizbježno pogubnoj sudbini. Sa smrću dolazi kraj svemu, i nije naročito zanimljivo znati kako će na poseban način završiti umjetnost u sve- općem skončanju; ali važno je znati kakvi su smi- sao i funkcija umjetnosti koja nastaje u sadašnjim uvjetima života u svijetu, te, prije svega, da li se umjetnost stvara — jer nema spora da, ako se umjetnost stvara, postoji i njena funkcija, te da je, ako se umjetnost ne stvara ili se stvara sve manje, dostignuta, ili se upravo dostiže, tačka na kojoj umjetnost negira samu sebe (i upravo djelima koja se i dalje nazivaju umjetničkim), to jest, poriče i razara vlastitu umjetničkost.<sup>2</sup> Da bi se potvrdilo da do takve krize dolazi, nije dovoljno ustanoviti kako umjetnost, kao i svaka druga ljudska djelatnost,

1

Pojam krize, s posebnim obzirom na umjetnost i isto tako u vezi sa sukobljenim ali istoznačnim »retorikama« krize i nekrize, oštroumno su ispitali Emilio Garroni (*La crisi semantica delle arti*, Roma 1964) i Umberto Eco (*Apocalittici e integrati*, Milano 1964).

\*

Talijanski: *artisticita dell'arte*

2

Pojam »umjetničkosti umjetnosti« u fenomenološkom a ne u ide- alističkom smislu postavio je jasno Dino Formaggio (*L'idea di arti- sticità*, Milano 1962); ali vidi i: Rosario Assunto (*L'integrazione estetica*, Milano 1959) i E. Garroni (op. cit.). Jasno je da se pojam umjetničkog karaktera umjetnosti ne može odrediti ne vodeći računa o tehnikama, u kojima se konkretizira posebna semantička namjernost različitih umjetnosti (vidi što se toga tiče: Galvano della Volpe, *La*

nema više ustaljena odnosa s određenom filozofijom, s nekim institucionaliziranim sistemom znanja, s onom »matematiziranom prirodom« — kako je naziva Husserl i u kojoj ispravno pokazuje temelj klasične kulture. I umjetnost također sada ima kao prostor »svijet života«, ili, da se opet poslužimo Husserlovim riječima, »kraljevstvo subjektivnih fenomena koji su ostali bezimena«. Na historijskom planu, može se kazati da se i u umjetnosti prelaz od *Weltanschauung* na *Lebenswelt* počinje provoditi u XVII stoljeću, nastavlja se u XVIII s »idealom univerzalne povijesti i procesom njena unutarnjeg rastvaranja«, udružuje svoje pregnuće s onim koje čini moderna filozofija »kao borba za smisao humanosti«; i da je tačka na kojoj napokon doseže krizu označena pojavom ekspresionizma, na istom kulturnom terenu na kojem se oblikuje Husserlova misao. I tada se napušta istraživanje — koje je postalo grozničavo — novih sistematskih

*critica del gusto*, Milano, 1960. i 1964), ali ni u isključivo tehničkom smislu. S druge strane, uopće nije moguće razlikovati, u krugu određenog razdoblja, jednu tehniku ili skupinu posebno i isključivo umjetničkih tehnika; ili, što bi bilo još gore, naznačiti umjetničku namjernost kao izvor određene tehnike, mada se ne može zanijekati da estetska namjernost, namećući se već institucionaliziranoj tehnici, ne predstavlja agens njenog razvoja, i, moglo bi se kazati, onog razvoja koji je dovodi na razinu viših ljudskih djelatnosti. Neophodnost umjetničke nadtehnike, kadre da proizvode različitih tehnika kvalificira kao u jednakoj mjeri umjetnička, bila je naslućena prvi put u jeku humanizma, kad je crtež bio postavljen u osnovu svih umjetnosti, shvaćen kao *imago ob omni materia separata* (L. B. Alberti), makar je, kao grafička djelatnost, crtež već bio promatran kao trenutak različitih tehničkih postupaka. Ali jasno je da je crtež kao tehnika koncipiranja uvijek projekt; sama distinkcija između *liberalnog* i *mehaničkog* karaktera umjetnosti (koja se u isto vrijeme postavlja), vrijedi jednako kao i tvrdnja da u umjetnosti — iznad tradicionalnih tehnika — postoji projektistički moment koji određuje bilo sliku bilo samu tehniku. Nije potrebno naglašavati podudarnost te projektističke instancije s velikom humanističkom težom koja teži uspostavljanju povijesti kao voditeljice i načela povezanosti ljudskog djelovanja.

Prisutnost *estetske namjernosti* koja udara pečat umjetnosti institucionalno neumjetničkim tehničkim prosedeima (sjetimo se, na primjer, slučaja lijevanja, temeljnog tehničkog postupka čitave metalurgije, koji vrijedi, kad je udružen s estetskom namjernošću, kao specifično umjetnički) pokazuje apsurdnost usko socioloških tumačenja (poput onog Hauserova): ona u biti žele pokazati da umjetnost vizuelno izražava koncepte koji u stanovitoj civilizaciji već imaju definiranu vrijednost. A to nije, u određenim granicama, neodrživo, budući da je očito, na primjer, da ideal rimskog carstva ne nastaje u umjetnosti tog vremena i da su se umjetnici zaustavljali na tome da ga ilustriraju; iako ostaje da se utvrdi je li, taj ideal, ilustriran i slavjen u kiparskim i arhitektonskim djelima, upravo onaj isti koji riječima izražavaju spisi historičara i govornika. Općepoznat je pojam da umjetnost komunicira stvari koje ne bi mogle biti komunicirane na drugi način, koje su dakle u njoj sadržane i nisu drugo do njena »umjetničkost«. Mjera estetske komponente određene kulturne situacije nije drugo do mjera značenja danog umjetničkom karakteru umjetnosti. To što, onda, takav umjetnički karakter umjetnosti bude tako reći rastvoren a *posteriori* u tumačenju djela, pa bilo to i pomoću kritike, čini aspekt *trošenja*. Cijeloo je moguće izraziti u pojmovima i riječima značenja koja za nas ima Michelangelov *Posljednji sud*, i ispravno je da ona budu dovedena u vezu s onom problematikom što je, za nas, problematika sudbine čovječanstva ili, na posve drugom polju, problematika predstavljanja prostora uz pomoć pokrenutih masa. Time ne tvrdimo da je bila Michelangelova namjera kazati stvari koje nam njegovo djelo, nedvojbeno, kazuje; ali naš postupak nije posve proizvoljan jer mi mu ne pridajemo posve tu namjernu. Ali sasvim je sigurno da je u Michelangelovoj estetskoj namjernosti bilo da stvori djelo kadro potaknuti, nakon stoljeća, probleme estetskog i čak moralnog reda; njegova je veličina u iznalaženju znakova koji se danas mogu obremeniti problematskim instancama, pa makar se i posve razlikovale od onih prvotnih.

osnova da bi se obuhvatilo iskustvo objektivnog svijeta ili novih matematika kojima bi se matematizirala priroda (jer se takvim mogu smatrati svi pokreti koji idu od impresionizma do kubizma i Mondriana); te da umjetnički znakovi ne služe više da bi izrazili ili interpretirali danu stvarnost, već da stvore iskustvo ili da stvore humanost putem svoga vlastitog stvaranja. Krećući se u svijetu beskonačnog i promjenljivog života, u kojem sve izmiče definiranju, umjetnost nema više postojanih tačaka na koje bi se upirala; nema prirodu koja se, pošto je sad već promatrana kao predodžba ljudskog uma, vraća u povijest čovjekove misli i djela; nema historiju koja se, budući da nije više teleološko ustrojstvo, javlja kao gomila događaja, jedan *so-sein* (tako-biće), labirint u kojem se nikad sigurno ne zna gdje si, tako da se daleke stvari mogu pričiniti u jedan mah veoma blizima, a bliske dalekima i gotovo nedohvatnim. To pokazuje neizmjenjerna količina i besprekidno mijenjanje historijskih referencija: Picasso se može osjećati podjednako i čak suvremenički blizu mikenskoj i aztečkoj umjetnosti, crncima i Rafaelu ili Velasquezu. Povijesna je informacija bez sumnje beskrajno šira nego u prošlosti, ali povijest ne predstavlja više konstrukciju zasnovanu na vrijednosnim sudovima, pa, mjesto da pruža uzore, bez prestanka žurno postavlja probleme i probleme.

Više nego neka vrsta Elizejskih polja nastanjenih veličajnim duhovima, to je prostranije društvo, bez granica vremena, i ne manje uznemireno i neobuzdano od sadašnjeg; sve u svemu čudnovat kraj u kojem čak čovjek iz neolitika postaje našim suvremenikom, biće s kojim imamo posla i kojega čini (u slučaju umjetničkih djela) nisu čini kojih bi se stvarna vrijednost s vremenom bila pretvorila u ideal (u uzor koji isključuje aktualnost vrijednosti: poput antičkih djela, neprepoznatljivih u svojoj faktičnoj realnosti kad ih gledamo u Mantegninoj ili Michelangelovoj interpretaciji), ali *imaju* vrijednost ukoliko, oteți vječnom miru historije, predstavlja problem.<sup>3</sup>

U jednom tako sastavljenom društvu bez vremena i prostora umjetnik (i, uopće, moderan čovjek) grčevito se trudi zaustaviti sadašnjost u kojoj se želi ostvariti a koja mu neprestano izmiče: sadašnjost nije (kako je objasnio Bergson) ništa drugo već budućnost koja protječe u prošlost. Želi se »biti od vlastita vremena«, pripadati sadašnjem društvu, ali odmah se opaža da nije moguće to biti jer

3

U suvremenoj umjetnosti sve su njeđi slučajevi intencionalnih povijesnih posizanja, koji bi očitovali htijenje umjetnika da se povežu s određenom tradicijom i da obnove jedan povezani povijesni tok: umjetnost prošlosti prihvaćena je u ukupnosti i beskonačnoj raznolikosti svojih pojava, tj. sva je dana kao prisutna i bliska. Činjenica da Klee upotrebljava znakove preuzete s ratničkih štitova domorodaca sa Južnih mora ne pokazuje, zapravo, nikakvu simpatiju za to povijesno područje; utoliko je istina da ti znaci nisu primljeni zbog onog što označuju (a što je nepoznato) već kao znaci u kojima se, ipak ne znajući predmetno značenje, prepoznaje umjetničko svojstvo, tako da njihovo iskorištavanje može posredno pokazati da estetsko značenje kojem se teži nije moguće historijski lokalizirati ili, još manje, svesti na definirane historijske situacije.

posadašnje prošlosti lišava prošlost onog smisla bez kojeg se ne može imati smisao sadašnjosti. Tad se prihvaća nekritičan stav kojeg su protest i utopija dva karakteristična i naizmjenična oblika; oblika koji se nužno mijenjaju jer se uvijek protestira u ime prošlog ili budućega («nekoć je bilo bolje»; »u budućnosti će biti drugačije«), ali zapravo bojeći se ili ne želeći da se prošlost vrati ili budućnost postane sadašnjost. Ono napokon što privlači, u prošlom i u budućem, baš je njihovo nebivanje u »sadašnjem«. Čak je moguće obje naoko protuslovne kategorije sjediniti u jednoj i promatrati cjelinu kao utopiju: shvaćenu ne toliko kao prefiguraciju boljeg vremena već kao ogađenost i nemogućnost življenja u ovome. Življenja, razumije se, u povijesnom smislu, to jest prema onom »telosu koji je prirođen evropskom humanumu od rođenja grčke filozofije, a koji se sastoji u htijenju da se bude čovječnost zasnovana na filozofskom razumu i na svijesti da se drugačije ne može biti«, i to će reći »na onoj entelehiji (koja je svojstvena humanizmu kao takvom« (E. Husserl, Kriza evropskih znanosti).

Utopija je priviđenje nemogućeg društva. Nastaje, kao i san, iz proživljenog iskustva, iz odricanja da ga se nastavi živjeti u dramatskoj napetosti historije. Ne obuhvaća kritiku situacije, nego samo nelagodnost što je ona nesavršena i nepostojana, osjetljiva na suprotstavljenost povijesnih sila. Počevši od Platonove Republike utopizam je stanoviše koje, makar je u manjini, konstantno odlikuje kulturu Zapada, predstavljajući organsku deformaciju njena temeljnog historizma; ali rađa se u krilu samog historizma, kao trenutak vječitog proturječja ideje i iskustva.<sup>4</sup> To je povijest koja bježi samoj sebi, lomeći krivulju vlastita cikličkog kretanja i izmičući po tangenti. Utopist nije prorok; on prije svih ostalih zna da se njegova utvara neće otjeloviti. Smješta svoju sliku u nemoguć prostor i u nemoguće vrijeme: projicira je u budućnost kao u najneizvjesniju dimenziju, ili, radi veće sigurnosti, u drevnu prošlost, jer bi se buduće moglo još i pokazati dok se prošlo ne može više povratiti u sadašnje; mjesto je također daleko i neodređeno na rubu obzora i iza njega, na nekoj drugoj planeti; stanovnici blaženog otoka, ili idealnog grada, živi su kipovi ili, u najnovijem utopizmu, živi strojevi.

Način utopističkog mišljenja jednostavan je i, naoko, bezazlen. Iz historijskog konteksta izdvoji se obilježje koje se smatra najznačajnijim i fantazira se o njegovu razvoju *in vitro*, bez zapreka ili kakvih bile sukoba: svaka utopija ima svoju obojenost — religiozna je ili pravnička ili ekonomska ili filozofska. Ali veoma rijetko utopiju pokreće moral želje: utopist je biće umorno od povijesnog života.

<sup>4</sup> O pojmu utopije, osim klasičnog djela Karla Manheima *Ideologie und Utopie*, više puta preštampanog od 1900. nadalje (jugoslavensko izdanje: *Ideologija i utopija*, Beograd 1968), vidi: Raymond Ruyer, *L'Utopie et les utopies*, Paris 1950, i, u vezi s pozitivnom ocjenom utopijskog čimbenika u modernoj umjetnosti: Emilio Garroni, *Arte Mito Utopia*, Roma 1963.

Osjeća se nadvladan vlastitim postajanjem i, budući da ga ne može zaustaviti, htio bi bar da njegovo pomicanje bude pravilno i predvidivo; iznosi pretpostavke o čistom i pravocrtnom historijskom procesu, znajući u istom času da razvitak bez prepreka, promašaja i padova ne bi bio historijski. Primjenjuje, sve u svemu, na historiju jednu svoju patvorenu logiku koja čak izbjegava povezanost uzroka i posljedica. Zato što je učinio nasilje nad realnošću izdvajajući jednu silu iz sistema i produžujući je unedogled, prisiljen je udaljavati se sve više od realnosti, sve dok ne iščezne u praznini uobraženih prostora i vremena. Utopijom društvo raste apsurdno, hvatajući se za vlastita leđa i ne napredujući ni cigli korak.

Utopija nije trenutak ideologije — makar samo početni njen trenutak. Nije, kao što ova jest, ideja-snaga ili projekt djelovanja, niti nju kreće jedna ma i nejasna revolucionarna nakana. Označuje naprotiv nevjerovanje u djelotvornost akcije, povijesnog pothvata čovječanstva. Utopisti nikad ne kažu kako je društvena zajednica uspjela doći do poretka koji opisuju kao idealan: na izvoru je uvijek dar prirode ili dobra volja nekog boga ili drevna mudrost zakonodavca. Iako svojim izgledom glumi prefiguraciju budućnosti, kao način mišljenja ona je arhaična i, odvrćajući od angažiranja, reakcionarna. Utopizam našeg vremena, koji počinje s oglednom tvornicom, a završava u naučnoj fantastici, tehnološkog je karaktera. Kako je tehnološki napredak istaknuta činjenica doba u kojem živimo, moderna se utopija priklanja općem pravilu: zamisli svijet u kojem ne bi bilo ništa drugo već tehnološki napredak. Ali prvi put utopija prijeti da postane stvarnost, da bude dostignuta i nadmašena činjenicama. Prije nego što bi prethodila događajima, ona ih priča i tumači, preuzima mjesto historije. U prošlosti se gradila na nečem što je bilo različito od prakse postojanja; doista, ideja je bila teorija koja je oblikovala praksu. Tada je na početku stajala ideja; danas je na početku akcija. Od sedamnaestog stoljeća nadalje, povijest kulture povijest je postupnog prevladavanja prakse nad teorijom, iskustva nad idejom: sve dok teorija ne postane teorija prakse i ideja ideja iskustva. Utopija izgrađena na praksi pretvara se u superpraksu, praksu koja izrasta iz sebe same i nadilazi se dok ne bude ispunila obzor spoznaje i prešla preko nje. Nisu više ideje te koje proizvode tehniku, niti ljudske odluke one koje determiniraju postupke: imamo već strojeve, mehaničke postupke koji proizvode ideje i donose odluke.

Tip mehaničkog ili tehničkog progressa istovetan je s tipom utopijske misli: raste iz sama sebe, bez opreka, pravilnim i prirodno logičnim tokom, poput toka numeričkih nizova, te kao i oni ima svoje imaginarne i iracionalne vrijednosti. Kao što se ne može zamisliti jedan broj a da se ne mogne odmah nakon toga zamisliti jedan još veći, tako se ne može zamisliti tehnološki iznalazak koji neće odmah biti nadmašen još boljim. Ali, kao što se može nastati

viti s dijeljenjem određenog broja a da se nikad ne dođe do narednog, kvantitet ne može roditi kvalitet. Ne ostaje mjesta za kritičku intervenciju kojom bi se završio kvantitativni niz i nametnuo kvalitativni skok: stroj nadilazi sama sebe, automatski se, dakle, kritizira.

Tad iskrsava kriza, dilema. Izumljujući stroj čovjek je izumio nešto što će ga moći zamijeniti, učiniti zaludnim čitav povijesni pothvat čovječanstva, iznova otvoriti temeljni problem, jednim udarcem vratiti na prvu stranicu *Postanka*. Već se stječe dojam da smo stigli do granične tačke: no je li to bila tačka prema kojoj je čovječanstvo nesvjesno počelo težiti kad je otpočelo svoj historijski pothvat i naučilo prilagođivati djelovanja jednom cilju, projektirati postojanje prije nego što je proživljeno? Od arhajskog *hibrisa* sve do modernog racionalizma čovječanstvo je pokušavalo izbjeći neumitnosti sudbine, diktatu nadređene volje. Sad ga obuzima mora, sumnja da je u blistavim shemama svojih nauma samo stupalo nejasnim tragom što ga je zacrtala sudbina: poput onoga koji bježi od neprijatelja i, kad ne čuje više njegov bat za leđima, misleći da se izbavio, ponovo ga susreće ispred sebe, na putu kojim mora proći i ne može mu više izbjeći.

Na ovom mjestu ne može a da se ponovo ne počne diskutirati o smislu ljudskog bivanja na svijetu: valja znati je li sve što je bilo — projekt ili sudbina, je li čovjek gradio po vlastitim nacrtima ili nije li, misleći da po njima gradi, činio nešto što je već bilo rečeno i odlučeno. Tvoreći život da bismo izbjegli smrti stvaramo li uistinu život ili ne stvaramo li, vlastitim rukama, svoju smrt? Šta nosi biljeg života, šta biljeg smrti u svemu onom što je čovječanstvo stvorilo od svojih početaka? Nikad kao danas nisu se od historičara tražili obuhvatni pogledi cjeline, sinteze prošlosti sa stajališta sadašnjih tjeskoba. Nije dovoljno čak ni poznavanje onog što se dogodilo otkad je započeo udruženi život a ljudi zasnovali običaje i uveli zakone da bi uskladili postupke pojedinaca; da bi se sve saznalo, treba ići još natrag, smatrati da je historijska faza tek neznatno više od jednog trena u trajanju ljudskog opstanka, potražiti u toj izgubljenoj i pradednoj prošlosti iskustvene maslage koje još djeluju kao duboki motivi, objasniti sadašnju nelagodu kolektivnom podsviješću ljudskog roda kao što se traže izvori individualnih neuroza u podsvjesnom iskustvu djetinjstva i u traumama života prije rođenja. Prizivajući nehistorijsku prošlost nužno se pokušava objasniti, dakle još uvijek historizirati, sadanja pometenost historijske linije, temeljni ahistorizam danas postojećeg humanizma. Posljednja nada — okrenuli smo se umjetnosti, kao onoj koja se među ljudskim djelatnostima čini najmanje svodivom na sudbinu, najslobodnijom, najmanje zaokupljenom interesima, najsvjesnijom vrijednosti samostalnog stvaranja; baš zato što mnogi misle da umjetnost ne nastaje iz htijenja i razuma, u umjetnosti se traži lijek za sudbinu kojom su se ljudi podarili pribjegavajući pretjerano volji i ra-

zumu. Sve druge djelatnosti, kaže se, mogu biti zamijenjene strojem ili svedene na kretanje po njegovu ritmu; ali hoće li stroj, zauzet kao što jest time da stvara ekonomski rad, uspjeti da proizvede umjetnička djela? Ima nešto patetično u tom prizivu *in extremis* upućenom umjetnosti od društva tehnike, konkretnih činjenica i pozitivnih interesa: onog istog društva koje nije znalo za Cézannea sve do poslije njegove smrti, a Van Gogha nagnalo na samoubistvo. Htio bih odgovoriti da je umjetnost posvećeni zabran u koji tehnicizam, što smo ga mi sami pokrenuli, neće nikad moći prodrijeti, mjesto na kojem će individuum uvijek carevati. Po savjesti, ne mogu to kazati: umjetnost je samo jedna već opsjednuta kula, na kojoj se još uvijek bije bitka.

Da bi sve bilo jasno, valja nam utvrditi prvu tačku: suprotstavljajući umjetnost tehnologiji ne suprotstavlja se idealnost praktičnosti, već jedan tip tehnike drugom. Nije naročito važno ako u našem tehnološkom društvu jedna grčka statua bude sačuvana u nekom muzeju ili bačena među otpatke: poznajemo vremena u kojima se od grčkih mramora pravilo vapno, a u kojima su se ipak stvarala remek-djela; i druga u kojima je nastajala bijedna umjetnost, a antički su se mramori ljubomorno čuvali. Ako je baš to u pitanju, društvo tehnike izmislić će zacijelo strogo naučne postupke za čuvanje starih kipova i slika (ali nastaviti će i dalje s razaranjem gradova). Naprotiv, veoma je važno znati hoće li se u jednom društvu, koje bi ostvarilo tehnološku utopiju, nastaviti s proizvodnjem umjetnosti, tj. hoće li moderna tehnika moći stvarati umjetnost, ili, hoće li jedna umjetnička tehnika moći koegzistirati s industrijskom tehnikom, ili, naprosto, neće više biti umjetnosti. Ovaj shematski problematski nacrt obuhvaća zaključak o nečemu čega pretpostavke nisu razjašnjene: šta bi zapravo bila umjetnost. Ali to nije ono što želimo saznati: pitamo se jedino hoće li ljudi moći nastaviti da čine, makar služeći se drugim tehnikama, nešto što su uvijek činili ili, tačnije, hoće li moći nastaviti da povezuju najbolje proizvode svoga djelovanja s tipom vrijednosti koji su u prošlosti povezivali s djelima nazivanim umjetničkim.

Naumio sam dakle raspravljati o odnosu umjetničkih tehnika i tehnologije modernog svijeta, raspravljati kao historičar. Ali ne bi li to već bio pogrešan početak? Nisam li se s tom poštenom nakanom već smjestio s onu stranu realnog vidokruga, na metafizičko polje, gotovo pretpostavljajući da povijest predstavlja kontempliranje pojavne stvarnosti u nastajanju s određena stajališta? Ne bih li već bio upao u grešku — na koju je s pravom ukazivao Umberto Eco — rasuđivanja o danoj kulturi po prethodnim modelima kulture? Prije nego što za-

počnemo eksperiment, valja ispitati stanje eksperimentatora, u ovom slučaju historičara: je li dopušteno biti historičar? Historičar se može ponašati kao historičar pod uvjetom da predmet njegova razmišljanja bude nešto već historijsko, i ne samo u smislu onoga što se već dogodilo nego u smislu onoga što se dogodilo historijski, što je djelovalo za historiju. Historija je pripovijest historijske faze čovječanstva, to će reći faze njezina postojanja, u kojoj se ljudsko ponašanje čini determinirano određenim načinom predumišljanja, odlučivanja i naknadnog razmišljanja o akcijama koje nazivamo historijskim. Ona može prekoračiti granice ovog razdoblja; prekoračujući ih postaje opća antropologija, prirodna povijest, biologija.

Čovječanstvo je postojalo prije početka historijske faze; vjerojatno je, makar nije sigurno, da će i nakon historijske faze nastaviti da postoji. Ali postojalo je i produžiti će s opstankom na različiti način. Prva se naziva prethistorijom; nije to razdoblje o kojem bi nam sve bilo nepoznato, ali razdoblje je u kojem se ljudska zbivanja ne pokazuju različitim ili svjesno različitim od onih koja obilježavaju druga živa bića. Moguće je da istraživanja iznesu na vidjelo elemente koji će dopustiti da se pomaknu među historijske faze i da se u korist povijesti iskupe faze koje su smatrane prethistorijskim, ali historija kao takva počinje s prvim oblicima udruženog života, tj. kad se pojedinci počinju međusobno suprotstavljati i vlastito ponašanje podvrgavati određenim normama od pretpostavljenog općeg interesa. Svjedočanstvo učenjaka u domeni prethistorije, poput Gordona Childea, ima, što se toga tiče, konačnu vrijednost. Ne znamo kako će se zvati ono poslije, razdoblje koje će doći nakon historijske faze; ali sve nam govori da će se u tom razdoblju ljudska zbivanja javljati kao tehnološka zbivanja ili kao doba u kojem će postanje događaja pratiti mehanički ritam sve manje podvrgnut utjecaju ljudske volje i njenom vodstvu. Istina, tehnološko događanje pratilo je povijesno događanje u čitavu njegovom toku; ali danas se tehnika nameće kao autoritet, teži da prisvoji hegemonističku i isključivu funkciju, da ostvari vlastitu utopiju, da vlastitim linearnim i nesavitljivim kretanjem zamijeni krivulje, zastanke i ponovna pokretanja povijesnog gibanja. Problematičnu tačku ne predstavlja porijeklo i narav tehnike već to što se ona danas nameće kao ostvarena utopija, ili moguće ostvarenje svih utopija. Dakle, kao anti-historija.

Ako se bavimo umjetnošću, nije to samo zato što nam taj problem leži na srcu, već zbog njegove važnosti u odnosu na opći problem suvremene civilizacije. Ozbiljno ispitivanje tehnološke evolucije ne može ne povesti računa o pitanju umjetnosti, jer u fazi koju smo nazvali historijskom, i koja se podudara s čitavim lukom civilizacije, umjetnost čini postojanu komponentu sa zadaćom označavanja vrijednosnih modela i operativnog ponašanja. Ne može se stvarati historija civilizacije a da se ne sačini historija umjetnosti, iako to nije dovoljno za zaključak da bi naredna faza — strukturalno nehi-

storijska — ljudskog zbivanja nužno imala biti bez umjetnosti, ili, što bi bilo još tužnije, lišena estetskog iskustva i estetske djelatnosti. Evo šta valja najprije dobro zapamtiti: da bi dehistorizirala ljudsko ponašanje, tehnika bi morala početi s dehistorizacijom same sebe, tj. kidajući ili opozivajući vezu koja ju je u prošlosti vezala s umjetnošću. Licemjerno je dakle tvrditi kako se, odjeljujući se napokon od umjetnosti, tehnika demitizira i posvjetovnja, kao da je umjetnost, stoga što je imala posla s religijama, jedno te isto s osjećanjem božanskog i svetog. Naprotiv, upravo dehistorizirajući tehniku od nje stvaramo božanstvo i mit, idući sve dotle da u njevu povratnom ritmu otkrivamo neku vrstu ritualnosti, koja nadomješta istrošenu, zaboravljenu religioznu ritualnost. Sad ću objasniti šta sam htio kazati izjavljujući od početka da ću, i po cijenu zapletanja u zamku, raspraviti pitanje kao historičar. Historijska faza, faza u kojoj je ljudsko ponašanje obilježeno određenim oblikom svjesnosti i namjernosti, nije zatvorena, i nije neopozivo napisano da se upravo zatvara. Kao ljudi koji smo se rodili i živimo u ovoj fazi mislimo na njen mogući, vjerovatan kraj kao na eventualnost koja ulazi u perspektivu našeg djelovanja i, donekle naše odgovornosti. Reći će mi (osim ako ne posegnu za teologijom) kako je ova faza imala svoj početak koji se ne podudara s početkom čovječanstva, pa će imati i kraj koji se neće nužno podudarati s krajem ljudskog roda. To je kao kad bi se reklo — budući da smo rođeni, umrijet ćemo. Budući da ćemo umrijeti, moramo pomišljati na smrt, ali misliti na smrt ne znači da sad umiremo i da nam ne preostaje drugo do umrijeti. Postoje trenuci u životu kad je pomisao na smrt češća i nametljivija ili u kojima se, kako pišaše Michelangelo, u nama ne rodi misao u kojoj smrt nije izvajana. Ali ta ih imanencija smrti baš karakterizira kao trenutke života. Može biti tužno što se na ovoj tački svojeg hoda evropska civilizacija čini smrtnom, umirućom, na izdisaju; ali sve što možemo zaključiti jest da je ova mōra još uvijek znak našeg povijesnog mišljenja. Ako kraj stvarno dođe, ako tehnološki pritisak poništi historijski poticaj, o takvu svršetku nećemo moći razglabati kao historičari, kao što kao mrtvaci nećemo više govoriti o smrti.

Što se historijskog ponašanja tiče, reći ću da ono nije drugo do ponašanje humanuma u historijskoj fazi, u fazi koju povijesno poznavamo i ne bismo je drugačije mogli poznavati i koja, predstavljala ona krug ili spiralu, nema postojane oblike, čak se i odlikuje time što nijedan njen događaj ne ponavlja tačno neki drugi, niti je mehanički proizveden od prethodnog. Zbivanja se doduše čine povezana, ali ne logičkim mehanizmom nepogrešive uzročnosti. Ravnoteža koja se uspostavlja između društva i prirode ili između grupa i pojedinaca u društvu uvijek je rezultat suprotstavljenih projekata i oštih borbi da se oni dovedu do pobjede; ljudi u povijesti promatraju uspjeh ili slom zacrtanih projekata, a pouke koje iz tog izvlače prenose onima koji će stvarati.

Svi se na određen način slažu dovodeći u vezu početak historijskog ciklusa s trenutkom, u sebi samu veoma misterioznom, kad je čovjek počeo razlikovati vlastiti način postojanja i djelovanja od načina drugih živih organizama, udaljujući se tako od biološkog egzistiranja. Antropolozi objašnjavaju da se čovjek ne prilagođuje sredini nego sredinu prilagođuje sebi; stoga njegovo postojanje na zemlji ne ostavlja slučajne tragove već znakove koji imaju vrijednost poruka i kojima možemo otpočeti rekonstruiranje njegove povijesti. To su dokumenti pomoću kojih se sjeća i sjećalo se: a nisu samo pisana pripovijedanja i prepričavane uspomene, već isto tako i pjesme, zacrtane ili oblikovane slike, tragovi naselja, ostaci građevina, oružja, pokućstvo, sve. Ne postoji dokument koji ne bi bio proizvod nekog nauma i neke tehničke operacije; a dokument je uvijek predmet, sve ako je posrijedi neka priča, pjesma ili napjev. Zasnivanje bilo koje stvari pretpostavlja dvojnju vremensku perspektivu — prema prošlosti i prema budućnosti. Prvi čovjek koji je izradio pehar za piće i iz njega se napio, ostavivši ga da se njime još posluži, pamtio je korisnost pehara i predviđao da će se njime iznova služiti. Na prošlom iskustvu izgradio je projekt za budućnost. Od najsitnijih do najvećih stvari povijesno se ponašanje razvija u vremenskom luku koji ide od iskustva do projekta: ono što je predmet u sadašnjosti bilo je projekt u prošlosti i uvjet je za budućnost. Historičar samo iznosi na vidjelo ovaj ophod: ulazi u trag projektima, procjenjuje njihov uspjeh koji su drugi projekti potpomogli ili zapriječili, pomaže da se razjasni i popravi metoda projektiranja.

Vremenu, prvoj koordinati pridružuje se druga — prostor. Svaki je predmet tačka, mjesto u prostoru; ali također posredništvo između mene i drugog, između mene koji sam ovdje i drugoga koji je ondje. Postoji udaljenost i relacija. Jedan govor, krik, signal također mjere razdaljinu unutar koje je moguće uspostaviti relaciju. Oružje dopušta da se smjeri tamo kamo ruka ne doseže; koliba posreduje odnos između osobe i proplanka, ili šume; ogrtač između tjelesne temperature i temperature okoline; čaša između usana i izvora, i tako dalje. Sve su to prostorne relacije, mjere, proporcije kojima je namijenjeno postići ravnotežu u prostoru. Budući da je tehnika koja prilagođuje sredinu uvijek posredovanje između sebe i drugog, ne postoji tehnika koja ne razlučuje subjekt od objekta. Pretpostaviti objekt također znači uvidjeti da su objekti mnogostruki, te da svaki ima određena obilježja koja su njegova vlastita i neka koja su mu zajednička s drugim, sa svim objektima. Ukupnost predmeta povezanih međusobnim relacijama još uvijek predstavlja objekt, apsolutan objekt, prirodu. A kako je temeljna relacija ona koja ustanovljuje sistem prostorno-vremenskih relacija, relacija uzroka i posljedice, kao što je svaki predmet posljedica nekog uzroka, isto tako univerzalni predmet ima svoj uzrok — u bogu. Obrt je tehnološki sistem osoben teokratskim civilizacijama ili onima koje, ovako ili onako, priznaju religioznu osnovu: polazeći od misli o božanstvu, želi se u svaki *napravljeni* predmet utisnuti obilje-

žje sveopćeg *stvorenog* predmeta. Subjekt koji objekte proizvodi ponavlja u pojedinosti čin stvaraoča, tj. oponaša prirodu. Ljudsko se stvaranje proizvodi invencijom i podrazumijeva ideju o iznašašću zato što je sve — ako je bog svemoćan i beskrajn — već učinjeno ili predviđeno u stvorenju, čovjekovo djelo također, te ovaj potonji može pronaći samo nešto što već jest, skriveno i nepoznato, u naknini stvorenja. Istraživanje je akcija koja dovodi do nalaženja; čitav je ljudski pothvat, u povijesnoj fazi, okrenut izumljenju. Može se izumiti neki predmet ili naprava koja će poslužiti za izradu predmeta, nema razlike: u beskrajnom povezivanju relacija svaki je instrument predmet, svaki je predmet jednako tako instrument. Instrumentalno posredništvo nije samo praksa, već i spoznajni proces: što je instrumentalno posredovanje složenije, polje iskustva je šire, što se više povećava udaljenost između subjekta i objekta, to se više priroda, jedinstven i globalan objekt, očituje u svojoj sveukupnosti. Najbolji predmet koji čovjek uspije proizvesti onaj je koji sadrži najšire iskustvo, totalnu koncepciju svijeta. Kao vrhunski proizvod ljudskog rada baš umjetničko djelo je savršen predmet, predmet čiji se obrisi idealno podudaraju sa spoznajnim obzorom pa je — govoreći u terminima vrijednosti — jednakovrijedan s prirodom. Postoje djela u kojima se koncepcija svijeta razastire u svoj svojoj veličanstvenosti, druga u kojima je ona povjerena poruci jednog znaka: ali *significatum* je uvijek stvarnost kao cjelina. Teorija umjetnosti kao oponašanja, koja izražava poetsku relaciju između čovjeka i prirode, objašnjava jednako tako svu proizvodnju koju nazivamo zanatskom i koja je usko vezana s umjetnošću. Kao opća shema, ona ima morfologiju prirode. I arhitektura je oponašanje, bilo u velikim strukturama koje ostvaruju sliku prostora bilo u najsitnijim pojedinostima, koje su uvijek izvedene, u vlastitom razmjeru, iz prostornosti cjeline. Umjetnost i zanatstvo, osim toga, djelujući na različitim razinama, imaju zajednički temelj u prirodnoj materiji koja preko umjetničkog djela napreduje prema idealnoj savršenosti: kao vrijeme postojanja i iskustva, ljudski rad obogaćuje početnu vrijednost materije i stoga što je to određeno s obzirom na ljudsko djelovanje. Tako tvar nadilazi vlastitu tvarnost, vlastitu početnu fizičku ograničenost; stupa u odnos sa svijetom, postaje nositeljica povijesnog iskustva.

Djelo nije samo rukom stvarano: i imaginacija je tehnika koja rađa slike nastanjene u prostoru uma prije nego što će biti u prostoru svijeta. Promotrimo, na primjer, klasičnu ornamentaciju s likovima ljudi, životinja i bilja, ponekad tako razvijenu da, na kratkom ophodu nekog vrča ili vaze, predstavlja oličenje jednog mita ili povijesnog fakta, kao da je površina predmeta magično ogledalo kadro da odrazi slike izvanjskog svijeta, vidljive ili ne. Slike odvlače pažnju od predmeta kao posude: vrč je vrč ali također i mit o Dioniziju i Artemidi: već je oslobođen svoje ograničenosti puke stvari, stavljen u odnos s prostorom ili ravno s imaginarnom prostornošću koja obuhvaća božanski Olimp. Čak i onda kad su ornamentalni motivi — kako kažu arheolo-



zi — »apstraktni«, lako je otkriti da su oni još uvijek simboli prostora i vremena te da, značenjem koje im je određena društvena zajednica nakanila pridati, uspostavljaju istovjetnu relaciju kao i figuralna dekoracija.

Svaki, pa i najjednostavniji operativni zahvat na materiji nju ustanovljuje kao prostornu vrednotu: glača se, svjetla, polira, rezbari, oblikuje da bi se modulirao njen odgovor svjetlosti, dakle opet prostora, da bi se utvrdile razdaljine na kojima će komadić obrađene materije imati mogućnost uspostavljanja relacije, biti nešto više od vlastite fizičke stvarnosti, pojaviti se kao prostorna činjenica. Upravo po tome što se smješta u prostor i u vrijeme stvar postaje objektom ili predodžbom, vrijednošću: definirajući samu sebe i subjekt, jer se od posljedice ide k uzroku isto kao što se od uzroka deducira posljedica. U uvodu Brentanove *Psihologije* Oscar Kraus kaže: »Potrebno je jasno gledati s obzirom na termin *predmet*. Ako se upotrijebi u istom značenju kao roba ili stvar, ili u značenju stvarnosti, onda je on samoznačan (autosemantičan) izraz . . . Ako se naprotiv *predmet*, *objectum* upotrijebi u kombinacijama poput: imati-nešto-kao-predmet, onda riječ predmet nije samoznačna već suznačna (sinsemantična), jer ti sklopovi riječi mogu biti savršeno dobro zamijenjeni izrazom *nešto predstavljati*.« Pa ipak, čitav napor umjetničke i obrtničke proizvodnje u prošlosti bio je usmjeren na proizvodnju predmeta kao sinsemantičnih oblika: stvari koje nadilazahu vlastite granice stvari da bi naputile vrhovnom i sjedinjujućem predmetu, prirodi ili božanstvu. Od najniže razine, gdje je maksimum količine udružen s minimumom kakvoće navise, gdje je maksimum kakvoće s minimumom količine (*unicum* umjetničkog djela), predmet je podjednako podložan slučajnosti, prigodnosti, utilitarnosti postojanja i posvemašnjosti i vječitosti bića. Upravo su ideje univerzalnosti i vječitosti ono što ostvaruje i očituje, ono s čim su, u oblicima i načinima različitim zavisno od mjesta i vremena, historijske civilizacije dale smisao i vrijednost praktičnim činima postojanja. Lako je razumjeti kako je čitava ova proizvodnja, zasnovana na binomu stvaranje — iznalaženje, pretpostavljala ideju o bogu osobi i stvaraocu, potpuno i formalno objavljenom u stvorenju (otud misao o svetosti ili, barem, etičnosti obrtničkog rada); kao i to kako se kraj obrtničke proizvodnje podudara s krajem te koncepcije božanskog i s »obesvećenjem« prirode koje je uslijedilo. Ostaje da se vidi odstupa li industrija, novi tok proizvodnje, od svake ideje sakralnog ili podrazumijeva jednu po sve različitu njenu zamisao; da li se, jednom riječi, mijenjajući korjenito vlastiti način djelovanja, ljudski rod odriče da postulatom vječnih vrijednosti opravdava prolaznost prakse ili da li, prvi put, uspijeva razlučiti ideju vrijednosti od ideje božanstva i njenih obilježja — univerzalnosti i vječitosti.

Neodgodiv je jedan drugi problem. Ništa ne iznenađuje što su, jednoga lijepog dana, ljudi prestali po

prirodi, po njenim oblicima, po ciklusima njenih godišnjih doba zasnivati vlastite ideje o prostoru i vremenu i mjesto toga utemeljili ih na društvu i na dinamici njegovih unutarnjih odnosa, prihvaćajući kao one koji znače samo artificijelne oblike semantički izvedive iz života i društvene djelatnosti. Ali ostaje neizvjesno i nevjerovatno da će čovjek u odnosu na društvenu sredinu sačuvati isti stav koji je zauzimao u odnosu na prirodu, tj. razlikujući subjekt i objekt. Društvo se ne može pojaviti kao predmet individuuma, svakog od pojedinaca koji ga čine: ono nije postojano i ustrojeno poput prirode; ono se bez prestanka mijenja i svatko može učiniti nešto na njegovu mijenjanju; odnos s drugim nije odnos kontemplacije, već odnos interakcije i interesa. Golemu promjenu u ljudskom djelovanju, u umjetnosti također, čini upravo taj prijelaz od promatranja-predstavljanja prirode-modela k akciji koja zadire u društvenu stvarnost modificirajući je; ona je recipročna i prisiljava pojedinca da se suočava s uvijek različitim situacijama, da regulira vlastito ponašanje prema okolnostima kakve se pokazuju od slučaja do slučaja. U takvim uvjetima projektirati postaje veoma teško, jer previše datosti ostaje nepoznato, a sudbina nije više u rukama jednog boga (čije nakane na neki način poznamo pomoću prirode i historije), već u rukama drugih ljudi, tako da svatko od nas može biti »sudbina« drugima. Pa ipak, nikad se kao u ovim uvjetima nije osjetila potreba projektiranja, osiguravanja sebe i drugih s obzirom na sudbinu koja više nije providnost. Etičko opredjeljivanje, uistinu, još je moguće: ovisit će o nama, o našim suvremenici da li da stvorimo od budućnosti jedan projekt, kritiku pa čak i sukob projekata, ili pak sudbinu i mračnu sudbinu, makar »na visokom tehnološkom nivou«.

Sumnjamo da se kraj umjetnosti i obrta, kao proizvodnih procesa zasnovanih na predstavljanju, ima pripisati, jednostavno, prevratničkom razvoju industrije; ona uostalom doista nije revolucija, novi kurs proizvodne djelatnosti, koji počinje sa završetkom jednog prethodnog, zaključenog. Mirna koegzistencija zanatstva i industrije postojala je već od veoma davnih vremena. S jedne strane bila je individualna proizvodnja, s druge proizvodnja u serijama; nisu čak bile u pitanju međusobno nepovezane kategorije jer su se često oba procesa nastavljala ili prepletala, industrija — brinući se za proširivanje područja potrošnje obrtničkih uzoraka, obrt — pribjegavajući industriji za neke početne faze obdjelavanja i pripremanja sirovina. Industrijska proizvodnja ostajala je ipak podređena: pošto se od nje zahtijevalo da ponavlja, nije se moglo zahtijevati da iznalazi, a iznalaženje je ostajalo uvijek najvažniji trenutak ljudskog djelovanja.

Takozvana industrijska revolucija nije se toliko sastojala u uvođenju novih izvora energije, racionalnih modela organizacije posla, koliko u preokretanju hijerarhije vrijednosti. Očigledno je da industrija danas proizvodi mnoge stvari koje obrt nije bio kadar proizvoditi i da su (osim slučajeva provizornog podizanja cijene zbog rijetkosti) predmeti koje proizvodi obrt, što se tiče razine vrijednosti, znatno ispod onih koje proizvodi industrija. Šta znači taj preokret? U času svoga najvećeg sjaja obrt je uzdizao na najviši stupanj vrijednosti jedinstven i neponovljiv komad (umjetničko djelo), sastavljajući maksimum kvaliteta s minimumom kvantiteta. Industrija, naprotiv, na vrhunski stupanj vrijednosti diže seriju: predmet može biti ponovljen u hiljadama primjeraka a da ne izgubi ništa od svoje vrsnoće; čak će se njegova vrijednost sastojati baš u tome što je beskonačno ponovljiv i ponavlján. Ta promjena vrijednosti u poretku proizvodnje odgovara promjeni vrijednosti u društvenom poretku: vrijednost prelazi s pojedinca na seriju pojedinaca i ne, dakle, na društvo kao sistem diferenciranih ljudskih djelatnosti, već na masu koja briše individuuma gledajući na njega samo kao na jedinicu u nizu. U hijerarhiji vrijednosti količina preuzima mjesto vrsnoći.

Iz iskustva mnogih stoljeća povijesti umjetnosti znamo šta znači kvalitet: i nije slučajno da se taj termin počeo napose primjenjivati uz umjetnost, gotovo iz protivljenja, upravo u trenutku i na mjestu gdje počinje tzv. industrijska revolucija. Međutim, pojam kvantiteta, kao vrijednosni pojam, nov je. On očigledno pretpostavlja ideju ponavljanja, te, razumljivo, istovetnog ponavljanja. Svi su složni u tome da stroj radi preciznije od ljudske ruke, makar ona bila opremljena svim potrebnim alatom; samo je stroj kadar tačno ponoviti određeni pokret ili niz pokreta. Čovjek nije obdaren takvom vrlinom. Ako se prihvati da nacрта niz jednakih kružnica, njegovi će pokušaji najprije postupno bivati sve uspješniji, jer će mu nagomilavanje iskustva pomoći u odstranjivanju početnih grešaka, ali kad u jednom času postigne pravi oblik (uzmimo da ga postigne), bivati će sve gori jer će oslabiti interes za izvršenje zadatka; osim ako mu ne pođe za rukom crtati svoje kružnice iz čiste navike, ne misleći, pa će u tom slučaju biti sveden na način na koji radi stroj. Zašto se čovjek, dok misli i radi misleći, ne uspijeva tačno ponoviti? Zato što se nije odgajao da to učini — odgajao se da to ne čini, da čini uvijek nešto različito od onoga što je činio. Život je iskustvo, ponavljanje je zastoj iskustva. Iskustvo je traženje, ne vrijedi truda tražiti nešto što je već nađeno. Povijesni čovjek, čovjek izumljenja, ne može usvojiti ponavljanje, hoće da iskustvo korača a ne da tapka u mjestu: voda koja protječe ispod mosta nikad nije ista. Ponavljati znači gubiti vrijeme: u smislu, upravo, da se ponavljajući izlazi izvan historijskog poretka koji smo pridali vremenu.

U prošlosti su ljudi od stroja ili od industrije tražili da izvršava zadaću ponavljanja koja je smatrana niskom. Industrijski se postupci nisu mnogo raz-

likovali od obrtničkih, radnu snagu sačinjavali su još uvijek obrtnici, iako manje kvalificirani i lišeni inicijative i odgovornosti u proizvodnji, oslobođeni napose zadatka projektiranja (koji je dopadao tehničaru). S druge strane, kako je industrija bila tu, uviđala se nužnost ponavljanja u općoj ekonomizaciji društvene djelatnosti. Važila je kao komunikacija, jer nijedan izum ne vrijedi ako ne bude saopćen. Industrijska proizvodnja budila je interes na širem području, uzdizala je prosječnu razinu kulture. Nužnost ponavljanja javljala se isto tako iz potrebe za reguliranjem povijesnog vremena, za sprečavanjem sve većeg ubrzanja iznalazaka koje društvo ne bi imalo vremena iskoristiti. Ali ponavljanje je bilo neophodno i radi istraživanja i iznalaženja. Ako pronalazak nekog uzorka mora odgovarati određenoj društvenoj potrebi, vjerojatno je da se prethodni uzorak — bar kao iskustvena i informativna vrijednost — istrošio. Ukratko, vrijedi i vrijedilo je u društvenom krugu ono što vrijedi i što je vrijedilo u inventivnom procesu pojedinca: svaki se novi izum rađa iz kritike prošlosti kojoj se pridodaje projekt za budućnost. Zbog te sadržane korelacije prošlog i budućeg izumiteljski čin je, na svakom polju, historijski čin par excellence; njegovo je polje čitavo društvo. Komuniciranjem u najširem mogućem vidokrugu izumiteljski centar ne samo da prenosi već i prima informacije i impulse bez kojih se ne bi mogao pokrenuti.

Dokazano je da se, u čitavoj historijskoj fazi, u središtu zanatske tehnologije nalazi umjetnost, kao apsolutna kvaliteta: tako da su vrijednosni modeli koje je ponudila umjetnost bili, u širem smislu, usvojeni kao modeli neumjetničkih djelatnosti. Ali kvalitativna vrijednost umjetnosti bila je na vrhu piramide kojoj je kvantitativna osnova bila što je moguće šira: relacija kvaliteta-kvantiteta bila je uvijek temeljna relacija, zakon. Od toga se pošlo također kad se, u herojskim vremenima industrijskog razvitka, preokrenula ljestvica vrijednosti, stavljajući na vrh kvantitetu: kvalitetu je nosio projekt ili, ispravnije, model ili prototip, kojega su predmeti serije samo vjerne kopije. Tim je putem krenuo i industrijski dizajn, u nadi da će moći novom tehnološkom aparatu pružiti inventivne impulse koje umjetnost bijaše pružala starom. Neuspjeh industrijskog oblikovanja, koje je ipak bilo sjajno otpočelo suradnju umjetnosti i industrije, pokazao je da industrijska tehnologija, bar u ovoj fazi svoga razvitka, hoće apsolutnu vlast i ne dopušta u vlastitom procesu inventivni zahvat umjetnosti. Nije još rečeno da isključuje kvalitetu, ali je zacijelo isključuje ukoliko se ona poistovećuje s invencijom.

Nije istina da je razlog neprežaljenog raskida između umjetnosti i društva pad posrednika kojega je nekad činio obrt. Lom je nastao između industrije i obrta, pa je kriza obrta neizbježno povukla za sobom umjetnost kao svoje najkvalificiranije očitova-

nje. Puka je besposlica raspravljati bi li se umjetnost mogla ili se ne bi mogla ostvariti putem mehaničkih industrijskih tehnika: važno je znati ima li industrija ili nema potrebu za kvalitativnim dodacima, za vrijednostima na granici metafizike, i bi li oni, kad bi ih bilo, ulazili još u estetsku klasifikaciju. Da bismo to saznali, moramo se najprije zapitati je li evolutivni proces, koji je industriju doveo do preuzimanja komandi, isključivo tehnološki proces i bi li dakle bilo ispravno postaviti pitanje u obliku usporedbe dvaju tehnoloških tipova — industrijskog i umjetničkog. Kako je tehnički napredak dospio dovesti u pitanje historijski razvoj, kojega je umjetnost bila bitna komponenta, i uspostaviti nakon historijskog doba tehnološko doba ili, kako se kaže, tehnokraciju? Obično se smatra da je moderna tehnika proizvod znanosti, a da je ova, po svojoj bitno logičkoj strukturi, odstranila umjetnost čiji su procesi po ustrojstvu intuitivni. Bez poteškoća pretpostavljam da je, počevši od XVII st., fizika, napose mehanika, smijenila umjetnost kao pokretačka i direktivna snaga tehničkog napretka: znanost je preuzela vodstvo na području izumiteljskih djelatnosti oduzimajući ga umjetnosti. Ali ne vidim kako se može poreći da je, od Galileja do Einsteina, znanost u potpunosti živjela historijskom egzistencijom, a niti kako bi se moglo tvrditi da su njeni postupci usko logični i neintuitivni. Kako bi se tehnika mogla dehistorizirati — pa i sve ljudske djelatnosti — ako je ona bila nositeljica velikih ideoloških instanca, onih koje su omogućile nadilaženje starih teokratskih i feudalnih koncepcija, dolazak građanske i laičke kulture, učvršćenje demokracije, rođenje socijalizma; te — na specifičnom području proizvodne ekonomije — uspjeh industrije kao zajedničke djelatnosti u korist zajednice? Ne plaši me pomisao na tehnologiju koja bi imala svoj model u strogoj metodologiji znanosti kao što je prije bijaše imala u umjetnosti, niti vjerujem u neotklonjiv antagonizam, u nemogućnost koegzistiranja znanosti i umjetnosti unutar istog povijesnog društva. Nekoć zajednička ili bar granična područja, bila su kasnije brižljivo razlučena; ali razlučenje je relacija, i jedna je relacija postojala jednako tako u vremenima nama posve blizim, sve do Seurata, do kubizma, do Mondrijana i Pevsnera. U arhitekturi se relacija održava, ako ništa drugo, u strukturalističkim istraživanjima — od Maillarta do Freyssineta, do Nervija i Morandija. Ali i s obzirom na znanost vrijedi ista zabrinutost kao i za umjetnost: nije bez razloga bojati se da je ne pre-gazi tehnika.

Do jučer se tehnika nije nikad sama upravljala; ali kraj historijskog ciklusa mogao bi biti determiniran upravo činjenicom da prvi put tehniku pokreću poticaji, pravci i ciljevi koji ne dolaze ni iz filozofije, ni iz znanosti, ni iz umjetnosti, već iz vlastita mehanizma, iz težnje koja je, čini se, nadahnjuje da se istakne kao autonomna i, štaviše, vladajuća djelatnost. Na štetu, naravno, drugih, prije svega upravo znanosti. Svaki put kad čujem da se govori o atomskoj ili hidrogenskoj bombi kao vrhunskim proizvodima moderne tehnologije i njene plodne

sprege sa znanošću, ne mogu a da se ne upitam nije li taj brak, po nesreći, rastava. Znanost upravljena na uništenje svijeta izdala bi vlastite institucionalne razloge, bila bi anti-znanost. Ali ona bi mogla izvesti taj hod i natraške, prikrivajući mondenim uspjehom sramotan moralni slom, bar kad izgubi sposobnost samoodređenja i upravljanja i kad spadne na to da bude sluškinja vlastitih primjena, sluškinja pobunjene i bezočne tehnike. Zbog sramote bombe, i tolikih drugih, znanost ne treba da bude odvučena na optuženičku klupu; njeno je mjesto, uz umjetnost, među oštećenim stranama, među žrtvama; i tko zna neće li ondje, u suzama zajedničke nedaće, ponovo pronaći solidarnost koja ih je sjedinjavala, u zlatna stoljeća, u umovima Piera della Francesca i Leonarda.

Čak je i ova slika tehnike-đavola suprotstavljenog znanosti-mučenici i umjetnosti-anđelu više zavodljiva nego uvjerljiva. Zašto bi umjetnost i znanost morale moći slobodno određivati i nametati svijetu vlastite vrijednosti, a tehnika ne bi mogla to isto činiti? Kakvom bi odredbom umjetnost i znanost morale ostati superiorne a tehnika podređena? Možda na osnovu antičke prednosti duha nad materijom, ili stoga što prve, držeći se skolastičkih kategorija, idu u intelektualne i liberalne djelatnosti, a potonja je mehanička i praktična? Ali moderni svijet je, kao što se očitava u XVII st. nakon velike religiozne krize, svijet *praxisa*; ako budućnost doživi da radničke klase preuzmu rukovođenje, nije li možda pravedno da iskustvo koje one sa sobom nose, iskustvo tehnike, bude uzdignuto na vrhunac skale vrijednosti? Kad su bile vodeće djelatnosti, umjetnost i znanost nisu izvodile vlastitu autonomiju i autoritet iz božanskog poslanja, već iz činjenice da je njihova disciplinarna struktura, njihova metodologija mogla poduprijeti koncepciju svijeta koju je društvo, u danim trenucima svoje povijesti, prihvaćalo kao obzor vlastitog postojanja. Ne bi li tehnika mogla slijediti istu parabolu? Nemamo nikakvog prethodnog razloga za tvrdnju da bi hegemonija tehnike bila onoliko zlokobna koliko je hegemonija umjetnosti ili znanosti ili filozofije bila blagotvorna.

Dovoljan je jedan pogled na historiju tehnike da bi se vidjelo kako je u njoj bilo trenutaka u kojima je ipak pokušavala dati oblik određenoj koncepciji svijeta, pa makar ne-prirodnog svijeta, društvenog svijeta ili života. Još i više: prevladavanje sistematskih filozofija ili *Weltanschauunga* marksističkom kritikom bilo je moguće jedino s platforme iskustva industrijskog tehnicizma. Ali nešto ružno mora biti da se ipak dogodilo kad, nakon optimističkog *Weltanschauunga* prosvjetitelja, enciklopedista, pozitivista, socijalista, te nakon marksističke i huserlovske kritike filozofije kao koncepcije svijeta, tehnika očitava svoja čudesa na strahotnoj pozadini *Weltvernichtunga*. Toliko je dovoljno za sumnju da je eksces funkcije od kojega se strahovalo zapravo nedostatak ili greška u funkciji, i da je tehnika u svojim vrhuncima već u krizi, primorana da bude sluškinja najgore politike, politike vlasti.

Ne mogu analizirati sadašnju tehnološku situaciju, iznijeti njenu dijagnozu, ali bit će dovoljno nekoliko općih primjedaba. Očigledno se ne može govoriti o autonomnom tehnološkom razvitku i o samoodređivanju tehnike sve dok stroj samo izvodi projekte koje je načinio čovjek, po modelima i shemama koje još nisu usko tehnološke. Ako stroj može preuzeti na sebe radnje — koje se obavljaju rukom — ne samo pojedinca već čitave skupine, ništa nas ne sprečava da zaključimo kako je kadar zamijeniti neke (što već čini) i napokon sve umne operacije, izvodeći u nekoliko časaka posao koji stotine specijalista ne bi obavile u godinu dana. Mogu čak zamisliti strojeve koji bi projektirali, čak preuzimajući inicijativu u projektiranju, kao što već ima strojeva sposobnih ispravljati vlastite greške. Kad bi strojevi obavljali i cjelokupan ljudski posao, ljudski rod ne bi zbog toga morao prestati da postoji: ako je poslužilo za stvaranje civilizacije vrijeme koje je instrumentalizacija i organizacija rada malo-pomalo oslobodila nije onda tako loše upotrijebljeno. Kibernetika uistinu nije nehumana disciplina, mada istražuje duboke odnose između ljudske psihologije i stroja. Ne vjerujem da prisutnost, da posvemašnja prisutnost strojeva temeljno utječe na ljudsko ponašanje; ali ne vidim ni zašto bi zbog takvog utjecaja čovječanstvo moglo umirati od stida ili izluditi od gordosti. Procesi umjetnosti i znanosti, da ne govorimo o filozofiji i religiji, obilježili su čitave kulture, odredili čitava razdoblja civilizacije; zašto se toliko, i s razlogom, plašimo da naše ponašanje ne bude podvrgnuto utjecaju tehnologije? Zbog čega bi nas samo industrijska civilizacija morala osuditi na posvemašnje otuđenje?

Logika, čak i zdrav razum odbijaju pretpostavku ove opasnosti; međutim, ona ipak postoji. Ne postoji, ili nas ne zanima, onakva kakvom je zamišljena i opisuje određena naučnofantastična proza: kao uzbunu, zavjeru, prevrat mislećih i samohodnih strojeva, ili pak (zbog jeftine zamjene tehnološke i biološke utopije) monstuma probuđenih poremećajima koje je tehnika izazvala u prirodnoj ravnoteži; i kao prelaz od čovjekove moći na druge sile, neprijateljske i nepodložne kontroli. Činjenica je da su slične fantazije moguće; tj. da čovjek, izvodeći iz činjeničnih premisa paradoksalne (nesuvisle) konzekvencije, sebe transponira i poistovećuje sa strojem i, najzad, zamišlja sebe sama nemislećim a vlastite radnje određene jednom apstraktnom logikom, izvan ljudskog mišljenja i volje: onom logikom koju naziva logikom sudbine. Objektivno, naravno tehnološke civilizacije nije u našim očima nacrt jedne historijske civilizacije. Nijedno od velikih obećanja industrijske tehnike na društvenom polju nije izvršeno: ni obećanje slobodne i miroljubive razmjene sredstava i proizvoda, ni obećanje besklasnog društva, ni obećanje političke i ekonomske slobode, ni obećanje univerzalnog blagostanja. Naravno ne obećanje racionalne, savršeno »integri-rane« društvene zajednice: pošto je stvorena velika »dezintegrirana« i »otučena« klasa, proletarijat, napokon je na sve proširena očajnička *condition ou-*

*vrière* koju je Simone Weil opisala: nitko više nije odgovoran za pobudu, za projekt ili za rezultat. »Revolucija tehničara« koju je najavljivao Burnham, željeli je mi ili ne, nije postojala ili nije bila revolucija. Mjesto svijeta bistre, zrcalne, funkcionalne racionalnosti imamo pred sobom mutan i grčevit svijet, u kojem se iracionalnost očituje s odbojnom brutalnošću bez primjera u stoljećima najkrvoločnijeg barbarstva. Svijet ne-historije nije svijet kristalnih tvornica u kojima šutljivi tehničari u bijelim košuljama pomiču poluge kompliciranih komandnih ploča; to je svijet velikih razornih ratova, političkih i vojničkih diktatura, istrebljivčkih logora, rasne i religiozne netrpeljivosti i masovne nezaposlenosti. To je i svijet u kojem su dijalog i govor koji uvjerava ustupili mjesto urlikavoj propagandi, prepariranju lubanja, pranju mozгова i u kojem je navijanje nadražene mase zamijenilo razborito gledanje.

S pravom će se reći da ta situacija ide uz tehnološki napredak: masovnoj proizvodnji treba da odgovara masovna potrošnja. Pitanje se ne dotiče samo količine: svi smo danas uvjereni da stroj proizvodi vrijednosti kvalitete koje čovjek inače ne bi bio kadar proizvesti. To je novi tip kvalitete kojega karakter još uvijek ne uspijevamo jasno definirati, budući da zacijelo nisu dovoljni termini tačnost i preciznost, jer oni opet upućuju na nešto drugo. Definirao ga je, ali negativno — Günther Anders opisujući »prometejski stid«: stroj i njegov proizvod čine se kao nešto »izrađeno« ili savršeno, pa zbog toga stavljaju čovjeka u položaj inferiornosti i posramljenosti sileći ga da se, kao čovjek, »ne-izrađen«, osjeća nesavršenim. Postoji raskorak između biološke kvalitete, od koje se čovjek ne može iskupiti, i tehnološke; ali razlika je postignuta time što je umanjen čovjek, učinjen mučno svjesnim vlastite biološke ograničenosti i posramljenim zbog toga.

Ne treba se odviše zanositi vrsnoćom strojnih proizvoda: u krajnjoj liniji, kako ćemo vidjeti, strojevi ne proizvode predmete; proizvode, do u beskraj, slike. U novoj ljestvici vrijednosti objekt postaje slikom a subjekt, prelazeći s prvog na posljednje mjesto, postaje stvar. Najbolnija degradacija dopala je čovjeka.

Industrija se može razvijati samo uz jednolično ubrzano kretanje; potrebni su joj artificijelni zahtjevi, a kad oni nisu dostatni, ili kad postoji bojazan od nagomilavanja nepotrošenih proizvoda, utječe se onim prastarim ponorima materijalnih dobara što ih čine ratovi. Nema brže potrošnje od razaranja, i stoga se industrija ne može lišiti političke moći. Ali ne iz jednostavne ekonomske nužde: mutna rušiteljska težnja postoji u industriji otkad je razbala predmet i njegovu vrijednost počinjući proizvoditi slike koje idu za tim da se ponavljaju i umnožavaju unedogled.

Sve dok mi se govori da bi, prepuštajući ljudima izbor proizvoda prema normalnom stanju potrebe i ispravnosti odgovora, industrija propala, te da va-

lja, dakle, oduzeti ljudima sposobnost ocjenjivanja brišući iz svijesti smisao vrijednosti, mogu još uvijek odgovoriti da mi je draže manje zlo, pa nek industrija makar i propadne. Ali, ako industrija proizvodi slike, a slika nije predmet suda, o čemu će uopće ljudi rasuđivati? Da bi se uništio smisao za vrijednost i ljudi odvratili od kritičkog stajališta i rasuđivanja, izmišljena je masovna kultura, masovna informacija, »tepih«-bombardiranje vizuelnim i zvučnim slikama putem radija, televizije, kina i stripova. Tako narod bira, ali bez prethodnog donošenja suda, bilo da je riječ o zubnoj pasti, o upakiranom mesu ili o izborima političara. Günther Anders naziva tu pojavu ikonomanijom. I te su slike industrijski proizvodi isto kao i one koje propagiraju: danas nije više moguće razlikovati slike-predmete i slike u službi predmeta. Industrijska je tehnika bez ikakve sumnje ozbiljna stvar, ima vlastitu strogost, vlastitu metodu, ali se sramotno uprljala u toj gomili, u tom karnevalu slika. Bijaše li to njezin program kad je nastupila kao rigorozno djelovanje, savršena i uzorna praksa u jednom svijetu potpuno okrenutom praksi?

Pitanje vrsnoće proizvoda, pa bilo samo u smislu izraza »najbolje što čovjek može«, nije središnje pitanje moderne tehnologije; nije čak uopće neko pitanje, jer se tehnika drži svemogućom, kadra postići sve što zaželi, a to da proizvod može biti nesavršen, ne uzima se čak ni kao pretpostavka. Šta se hoće? Ono što potrošači traže, ili prije ono što im se nametne kao njihovo traženje uz pomoć podešenih sredstava za kondicioniranje? Imajući kao uzor »vječnu« vrijednost umjetnosti obrt je težio što je moguće dužem trajanju; industrija teži što kraćem trajanju i što češćoj zamjeni. Materijalno trošenje proteže se na odviše duge periode, stoga se pribjegava psihološkoj istrošenosti: da bismo istrošili neki predmet potrebno je dosta vremena; slika se istroši u času, odjedanput smo od nje umorni. Moda ubrzava psihološko trošenje: odjeća, automobil, kuća — odbacuju se prije nego što su se otrcali; ako, u određenim granicama, potencijalna trajnost ostane atribut kvalitete, to je upravo zato što se želi da proizvod bude odstranjen kad bi još uvijek mogao poslužiti. Kriterij psihološkog isteka, kriterij *opsolescencije* ne treba samo da ubrza materijalno trošenje, treba da ga zamijeni.

Rječita je sama činjenica da se više ne govori o predmetima, već o proizvodima: ta riječ priziva u sjećanje stvar koja je tek sišla s tekuće vrpce, mirišući još po nitrolaku. Kada taj osjećaj »tek proizvedenog« iščezne, stvar će izgubiti na zanimljivosti, bit će nam dosadna. Neke, koje nas privuku dok ih vidimo zavijene u celofan, željeli bismo baciti čim smo ih izvukli iz omota: celofan ih je nudio kao slike te su nas zanimala, kao stvari ne zanimaju

nas više. Kad kažu da je proizvod istrošen, *opsole-tan*, kad je iscrpio svoju moć informiranja i ne prenosi više nikakvu poruku, sociolozi smjeraju više na narav slike, koja pripada industrijskom proizvodu, nego na nove stvari. Međutim, o čemu, zapravo, proizvod informira?

Sve brži sistem potražnje i ponude znak je akutnog interesa za proizvod; ali, kako smo vidjeli, interes mora biti kratkotrajan i ubrzo ustupiti mjesto zasićenju i nestrpljivosti. Tako nastaje mit o proizvodu, čemu je nemalo pridonio industrijski dizajn, s estetskim iskustvom u zaleđu; ali mitovi moraju biti prolazni, ili — stroj se zaustavlja. Obrtnički proizvod služio se prirodom kao shemom, koja se kontemplira u postojanosti svojih oblika i u jednodličnosti svojih ciklusa; industrijski proizvod služi se shemom društvenog opstanka, s njegovim interesima podsticanim s bezbroj različitih stimula i svojim brzim kretanjem. Jednom je kvaka na vratima bila arhitektonski element u malom, ili dražesna naturalistička skulptura; danas je otisak ruke koja je hvata u jednoj jedinjoj kretnji. Sama po sebi, promjena nema ništa alarmantno: i umjetnost je imala prirodu za osnovnu shemu a potom je preuzela kao bazičnu shemu prostorni *pattern*, društvo. I društvo se pruža u osjetilnim izgledima, ispunja prostor svojim oblicima; grad je umjetni pejzaž! Naoko, izmijenjeno je samo odnošenje sa shemom. Međutim, nešto se mnogo dublje dogodi kad se povede razgovor o obliku koji je strogo potčinjen funkciji. Do određene tačke specifična funkcija obilježava oblik proizvoda, oslobađa ga tradicionalne tipologije; zatim uništava predmet kao takav, predstavljajući nam tek nešto što se, tako reći, naziva predmetom. I funkcija je, također, mitizirana. Pretpostavimo da nam moderna ručica prišteđuje minimalnu količinu snage i beznačajan dio sekunde: taj sićušni boljitak nije svrha novooblikovanog pronalaska. Beznačajna ušteda snage i vremena ne pojavljuje se ovdje u terminima postojanja već u terminima tehnološke ekonomije: funkcija otvaranja vrata tek je jedan količinski beznačajan tren mnogo šire funkcije, funkcionalnosti u općem smislu. Ni najmanja pojedinost ne može biti izuzeta iz zakona.

Ne pretpostavlja se (bila bi to opasna ograda spram tehnološke »djelotvornosti«) da proizvod može biti slab ili nesavršen; ali ne pretpostavlja se, isto tako, ni apsolutno savršenstvo. Za publicitet — koji poznaje pravila igre — svi su proizvodi »najbolji«. Ako je tako lako uzdignuti se do standarda, biranje se ne može osloniti na sud već na iracionalne pobude, na koje se upravo nastoji djelovati. Serijski proizvod simbol je zadovoljene želje; ali želja zapravo nije želja za stvari koja nedostaje već žudnja za imanjem onoga što drugi imaju, da se bude poput svih, makar se uskoro osjetila nepodnošljivost te jednakosti i potreba za mijenjanjem: sad ne da bismo bili različiti, već da bismo bili prvi koji ćemo posjedovati ono što će drugi domalo imati. Tako dolazi do razdvajanja stvari i njezina značenja, utoliko dubljeg ukoliko specifična funkcija priziva

opću funkcionalnost, rasplinjujući se u njenu neprekidnom ritmu. Objektivna saopćenja koja bi stvar sama mogla prenijeti bila bi odviše slaba: valja ih proširivati, pretjerivati, ponavljati do opsjednutosti. Na ispravno pitanje o kvaliteti proizvoda ne odgovara se (prije nego što bude postavljeno, zato što nije postavljeno) dokazivanjem, već reklamiranjem; na pitanje o sposobnosti ili programu nekog političara ili partije odgovara se propagandom i parolama. Na izbor je ponuđeno — u granicama u kojima je biranje još moguće — ime, marka, lik, rečenica, riječ ili znak. Akcija uvjeravanja (mada se stvarno ne uvjerava nego nalaže) ne mora se, dakle, odvijati na razini svijesti, već na razini podsvijesti: izrabljuje se, na primjer, erotski instinkt da bi se neko piće učinilo poželjnim. Oko *operativnog* istraživanja, koje bi bilo pravo tehnološko istraživanje, na beskrajno širem području djeluje *motivaciono* istraživanje ili istraživanje poticaja koji navode na izbor ili djelovanje zaobilazeći put ocjene i odluke: poticaja, ukratko, koji nas nagone da želimo ono što zapravo ne želimo. Očita je veza između motivacionog istraživanja i masovnog komuniciranja koje se, budući da mora djelovati ispod granice svijesti, koristi gotovo isključivo slikom. Količina informacije, besprekidno ređanje poruka, goleme dimenzije, silovitost perceptivnih činilaca — sve su to načini paraliziranja rasudne sposobnosti. Ono što se hoće, napokon, jest da informacija izvede udar ne utvrdivši se, da se utisne u sjećanje ne dodirnuvši svijest.

Na proizvodnom polju izravna je posljedica deformacija proizvoda: ako je reklama ono što budi zanimanje, potrebno je da potrošač uzmogne pronaći na proizvodu ono čime ga je reklama pogodila. Odnos između tehnološke operacije i aparata kondicioniranja očituje se napose u poistovećenju reklame s proizvodom (također iz tog razloga on se svodi na sliku) ili, tačnije, u njegovu prilagođivanju reklamiranju. Svi znaju da je oblik automobila mnogo više u vezi sa značenjem društvenog ranga i imućnosti nego s mehaničkom funkcionalnošću. To sigurno ne isključuje posve tehnološko istraživanje i napredak u mehanici naprava; ali nije nevjerovatno da čak i aparati, koliko su usmjereni na razvijanje određenih kvaliteta više nego drugih, odražavaju simboličnu vrijednost koju »kola« imaju u današnjem društvu. To je pojava nazvana *styling*; a ona nije ograničena na sferu društvenih ambicija jer se *stilizacija* zamjećuje i u serviranju određenih jela ili ljekarija. Kako odražava društvenu funkcionalnost koja nadilazi predmetnu funkcionalnost, styling teži svođenju oblika industrijskih proizvoda na određene formalne sheme: nakon vremena ravnih linija, krutih planova i živih profila došlo je vrijeme paraboličkih krivulja, konkavnosti i konveksnosti, »organičkih« ili »biomorfnih« oblika. Cilj je, očigledno, da se stil proizvoda usuglasi s onim što se smatra da je »stil života«, i tako uspostavi odnos empatije između proizvoda i potrošača: odnos koji bi Günther Anders možda objasnio »prometejskim sramom«, sa superiornošću što je

čovjek pridaje proizvodu na osnovi same činjenice što je on »sačinjen«, a ne »rođen«.

Još nam se jednom nameće pitanje je li izbor ovih temeljnih formalnih shema spontan ili nečim izazvan. Odgovor je očit — izazvan je, s ciljem da odredi opću *opsolescenciju* čitavog jednog ciklusa proizvodnje. Čak je Hogarth, sredinom XVIII st., bio naznačio u valovitoj i zmijolikoj liniji načelo koje bismo danas nazvali stylingom, makar ga izveli iz načina rasta prirodnih oblika i primijenili ga u širem smislu (ali možda je proces bio obrnut) na društvene oblike pokućstva i kostima. Valovita linija bila je dijagram kretanja »aktivnog uma« koji djeluje združivanjem i kombiniranjem ideja-slika: istina je da se tema valovite crte, kao crte *wit-a*, susreće u vrtlarskoj teoriji Browna i čak, prenesena na književno polje, u Sternu, kao grafička predodžba rastresenog toka pripovijedanja. Ništa slično, međutim, u sadašnjim postupcima *stylinga*: u arhitekturi kao u industrijskom oblikovanju i tekućoj proizvodnji »stilovi« su se smjenjivali a da se bitno ništa nije izmijenilo u poimanju svijeta ili društva, nego kao puki fenomen »mode«, a moda opet predstavlja krizu navika koju izaziva industrija radi što bržeg trošenja i izmjenjivanja. Iako je preobilno i kaotično, masovno komuniciranje nije bez određena usmjerenja, koje je jednako tako sugerirano htijenjem da se ubrza strujanje između potražnje i ponude. S jedne strane ne može se ne promatrati inflacija slika kao pojava koja ulazi u estetsku sferu: bavimo li se slikom, promatramo ljudsko biće kao biće u kojem je opažajna djelatnost dominantna. S druge strane, ne može se ne biti ozbiljno zabrinut zbog podređene i služinske funkcije koja je u djelokrugu industrijske proizvodnje dodijeljena još uvijek strukturalno umjetničkim postupcima određenja slike, poput onih koje neprestance upotrebljavaju reklama i industrijsko oblikovanje. Pretpostavlja se da se na ljudsko ponašanje može utjecati preko percepcije; ta se mogućnost iskorišćuje bez skrupula; ali iskorištava se sa čak neprikrivenom namjerom djelovanja na podsvijest, s namjerom da se osoba liši sposobnosti i čak organa rasuđivanja, da se poništi njena sloboda, da joj se nametne ne samo da čini već i da želi činiti ono što se od nje zahtijeva radi njena ekonomskog izrabljivanja. Može li biti umjetnost ono što pristaje na suradnju u tom sistematskom srozavanju čovjeka na ekonomsku sferu?

Pozivajući se na misao Luciana Blage,<sup>5</sup> prvog koji je pristupio problemu stila kao »stilu života«, kazat ću da se širok krug masovne komunikacije zacijelo može poistovetiti sa sociološkim *obzorom* industrijske civilizacije, ali kod sadašnjeg stanja stvari vama je neizvjesno da li umjetnička djelatnost — ili neka druga — određuje *aksiološki akcent*.

Umjetnost se nesumnjivo ne uspijeva nametnuti kao operativan postupak uzoran u odnosu na tehničke postupke proizvodnje. Sve su tradicionalne umjetničke tehnike u krizi, nisu izdržale u suočenju s industrijskim tehnikama. U tehničkom smislu, ne postoji više slikarstvo ni kiparstvo, ne postoji više arhitektura. Istina, nikad nisu postojale kanonske tehnike pojedinih umjetnosti: svaka tehnika ima vlastitu povijest, neprestano se mijenjala. Ne bi bilo ništa čudno da se nastave i dalje mijenjati; međutim, vjerojatnije je da se neće dalje mijenjati, već nepovratno prestati postojati.

Zacijelo je postojao odnos između operativnih tehnika umjetnosti i obrtničkih tehnika: tkanine, emajl, zlatarija, keramika, u vremenima u kojima su proizvodili vrijednosti apsolutne umjetnosti, bez ikakve su sumnje pružali tehnološke modele industrijskim rukotvorinama, kao što je to činila arhitektura običnom građevinarstvu. Ali postoji jedan odnos na višem stupnju. Umjetničke su tehnike također tehnike zamišljanja: tipična tehnika zamišljanja je crtež, kojem je doista bila dopala funkcija vodstva svih drugih umjetnosti. Čak i u stara vremena umjetnost je djelovala na širokom informativnom području na razini slike. Francastel<sup>6</sup> je pokazao da se slikarsko djelo, na primjer, drži imaginativnog svijeta slike vremena ili, eventualno, prethodnih vremena prihvaćenih kao temelj slikovne kulture. Ali na završetku djela taj se svijet slike pojavljuje duboko izmijenjen: umjetnik ga je selekcionirao, sredio, izgradio. Na mnogo različitih načina: međutim umjetnost je uvijek bila ta koja je određivala aksiološki akcent s obzirom na sociološki obzor vremena. Kad se u renesansi prave prve usporedbe između talijanske i flamanske umjetnosti, već se povlači razlika između detaljističke, opisne, inventarske informacije i reduktivne ili sintetičke informacije. Van Eyck je predstavljao prostor sa svim onim što je u prostoru bilo, Paolo Uccello sa četiri prazna konvergentna zida, ali njegova perspektivna krletka ne bijaše manje informativna od brižljiva flamanskog opisa.

Danas problem nije sudbina operativne tehnike već sudbina tehnike zamišljanja: pitamo se ima li u modernom tehnološkom okviru mjesta za ideaciju, te, kad bi ga bilo, može li ona svoj uzor zatražiti u umjetničkoj ideaciji, kao selekciji, sređenju i izgradnji svijeta slike suvremenog društva.

Promatrajući umjetničku situaciju i držeći na umu da je jedno njezino obilježje pretpostavka o predstojećem ne-bivanju (smrt umjetnosti), ne može iznenaditi da se dvije najznačajnije struje — neokonstruktivistička ili *geštaltička* i struja društvene *reportaže*, sve do pop-arta — predstavljaju kao

ekstremne i izravno angažirane tehnike s obzirom na svijet slike što ga proizvodi industrijska tehnika. Prva se oslanja na strogo tehnološki razvitak, druga na aparaturu informiranja i kondicioniranja, na mass-media. Pozivajući se ponovo na razlučenje što ga je učinio Blaga, kazat ćemo da prva predstavlja aksiološki akcent, druga obzor. Prva je strogo — iako apstraktno — selektivna (vidjeli smo kako se tehnologija i kondicioniranje ne daju razdvajati), druga je, u načelu, neselektivna; prva je programirana i predstavlja slike u unaprijed određenim nizovima, druga je neprogramirana, ograničava se na to da izluči nekoje slike iz gomile i da ih pruži kao simboličke (simboličke za situaciju, ali također za nemogućnost onoga tko je u situaciji da bira). Još jedna razlika: *geštaltička* struja svodi svu umjetničku djelatnost na zamišljajno-operativni postupak, uzet kao jedinstven postupak; informativna struja odstranjuje postupak i proglašava njegovu bespotrebnost. Jedna nam želi pružiti predmete nesvodive na stvari ali svodive i stvarno svodene na čistu prostornost; druga pruža stvari nesvodive na objekt, te, utoliko prije, na prostor.

Sve navodi na misao da su te dvije poetike pod suprotnim znakovima: zapravo, obadvije tjeraju poetiku do granične tačke gdje se rasplinjava ne utječući na stvaranje. Pojam poetike poprimio je suštinsko značenje u vezi sa semantičkom, neograničeno otvorenom raspoloživošću *informela*; gubi ga u dvije spomenute struje jer obje djeluju u krajnje suženom semantičkom području. Doista, za prvu sliku ima jedino ulogu da vizualizira postupak, za drugu sve slike ukazuju na isto, predstavljajući puko navođenje primjera. *Geštaltička* struja razbija poetiku poistovećujući je u cijelosti s operativnim postupkom koji je, naprosto, provjerala: kreće od projekta ali ga namjerno ne ostvaruje, ograničava se da ga »reificira« kao projekt. Distinkcija je važna. U klasičnom iter projektiranja umjetnik koncipira djelo kao idealno dovršeno i potom postavlja plan izvedbenih faza — projekt kojega je funkcija naprosto instrumentalna jer je djelo virtuelno već dano. Ponaša se kao putnik koji, znajući da mora stići na određeno mjesto, zacrtava na karti najpogodniji pravac kretanja. Međutim, nađe li se netko u šumi ili u pustinji, zalutao, on nema jasna odredišta, ima samo cilj — da izađe. Nastoji orijentirati vlastito kretanje prema određenoj metodi, vodeći računa o svim pokazateljima: njegov problem nije da stigne do neke tačke već da nadzire povezanost svoga kretanja da se ne bi vratio na polazište i nastavio vrtjeti se u krugu. Ukratko, ono što je važno u prvom je slučaju tačka na koju se stigne, u drugom prijedeni put: a o prijedenu putu je u *geštaltici* doista i riječ, jer se projekt konstruira korak po korak, a važna je i »programirana« povezanost ili metoda kretanja. U prvom slučaju postoji *htijenje* dospijevanja na određeno mjesto; u drugom, *namjera* izlaženja iz šume ili pustinje; u prvom vidimo cilj u projektu, u drugom vidimo samo projekt. *Geštaltička* struja nastoji ponovo pronaći Arijadninu nit čiste tehnologije u golemoj zamršenosti slika koje dolaze iz

bezbroynih, umišljenih emitenata masovnih medija; i ne skriva žaljenje što je ta crvena nit, Arijadina nit, zapetljena u tom šarolikom i raščupanom tkanju. Veza s tehnologijom je bjelodana: da bi se pokazalo koje nove mogućnosti prostornog određenja oni otvaraju, uzimaju se tipični industrijski materijali, jednako kao što i arhitekti strukturalisti pokazuju kakva se nova prostornost može javiti ako se radi s cementom i čelikom. Pozvat ću se ponovo na jedan Blagin spis iz 1936, iz vremena kad se sadašnja situacija nije ni izdaleka ocrtavala: »Sociološki akcent je također (ovo također odnosi se na obzor) ponajprije odraz jednog podsvjesna stava ljudske duše. Mada je organski sukladna s vlastitim obzorima, podsvijest poduzima inicijativu ocjeljivanja obzora na kojima se utvrdila, pridaje im određenu vrijednost. Moguće je osjećati organsku sukladnost s nečim, no ta činjenica ne prisiljava da joj pridamo nužno pozitivnu vrijednost. To se ponekad može desiti; drugi put možemo se osjećati s nečim organski solidarni pa ipak odricati to kao ne-vrijednost. Organička sukladnost ne implicira nužno sukladnost na polju vrijednosti.«

Primjenjujući Blagin pojam na naš slučaj moramo prije svega napomenuti da su — ako se geštaltička struja nameće kao aksiološki akcent — njene motivacije podsvjesne. Njena je racionalnost prividna, nedovoljno dokazana upotrebom geometrijskih oblika: to je racionalnost koja se nesumnjivo može nazvati »podsvjesnom« kao spontan ili prvotan ili *ab antiquo* usvojen i nataložen stav u dubini bića. Njena je pokrenutost uistinu automatska, ograničavamo se na to da je nadziremo. Geometrijski oblici nemaju vrijednost po sebi, kao u Maljeviča ili Mondrijana, niti prostorno značenje: oni su simboli racionalnosti i, zbog svoje tipičnosti, lako podliježu kombiniranju prema elementarnim aritmetičkim postupcima. Kao znaci imaju vrijednost referenata, ali samo to: referiranje nije naznačeno, jer bi se predmet rekonstruirao pred našim očima. Fenomen se opaža u potpunosti i ni na što drugo ne upućuje: želi se pokazati da je opažanje proces, da ima svoju shemu, da djeluje selekcionirajući, sređujući, ustrojavajući. Zapravo, nije predmet opažanja ono što se želi učiniti opažljivim već opažanje po sebi, kao proces. Budući da je svaki proces kretanje, u vremenu i prostoru, geštaltičke su slike uvijek kinetičke: pokret može biti postignut mehaničkim sredstvima ili sugerirajući gledaocu određene pomake ili samim ritmom slike. Pošto se ne može reći koja bi od tolikih mogućih kombinacija bila estetski najuspjelija — jer svaka od njih nije procjenjiva po sebi, već jedino u nizu — pojmovi prostora i vremena poprimaju vrijednost »polja« i »perioda«. Ali prostor i vrijeme ostaju pretpostavke, kao oblici i pokret: *formae mentis* — geometrijski oblici, *motus mentis* — mehaničko kretanje. Očito se eksperimentira na subjektu, opredeljujući ga; a kako se želi da subjekt bude »subjekt« apstraktno a ne pojedina osoba, geštaltičko je istraživanje, nužno, skupno istraživanje.

Psihologija oblika tumači nam kako percipijent, susrevši se sa skupom znakova ili datosti, njih

organizira prema određenim shemama, pridajući im tako određeno značenje. *Pattern* vuče nesumnjivo ponijeklo i objašnjenja iz dubokih slojeva; on je posljedica dalekih iskustava, često zajedničkih čitavoj jednoj civilizaciji, i valja ga vizualizirati i prevesti u jezik pojava ne razrješujući ga sviješću, jer bi on u svijesti izgubio svu svoju »motivacionu« snagu. Prihvaćajući ga kao motiv i impuls, a ne kao urođeni koncept *a priori*, prevodimo ga izravno u radnju, u postupak koji se objektivno provodi iako nema svog početka ni svoga kraja jer se događa u prostoru koji čini »polje« i u vremenu koje je »period«. To je pokret koji možemo nazvati čistom upravljenošću, apsolutnim aksiološkim akcentom; i pokret koji prije svega pokazuje koliko je pogrešno identificirati unaprijed podsvjesno s iracionalnim, jer je i sama iracionalnost kulturno nasljeđe, a zatim, kako svijet slike nije uopće lišen strukture i usmjerenja.

Pretpostavljajući vezu između geštaltičkih struja i industrijske tehnike — a ne može se ne pretpostaviti je — iz tog se odnosa zaključuje prije svega da se, ograničavajući analizu na slike i projektiističku metodologiju, implicitno priznaje da industrijski proizvodi imaju osobenost slika a ne stvari. Metodološki prijedlog »rigorozne« slike isto je što i kritika industrijskih tehnika kao proizvođača »neregularnih« slika. Koristeći se Blaginom formulom, rekli bismo dakle da je, s obzirom na industrijske tehnike, geštaltika organski solidarna, ali da ta solidarnost ne obuhvaća vrijednosnu solidarnost, pozitivan sud. Mnogi umjetnici te struje po zanimanju su industrijski dizajneri; njihovo porijeklo u *Bauhausu* (naročito u Moholy-Nagy) i u vizuelnim istraživanjima američke škole nepobitno je: područje njihove djelatnosti isto je kao i područje industrijskog dizajna, ali s kritičkom namjernošću upravljenom na njegovo iskupljivanje iz ponižavajućeg položaja u koji je dospio podređujući se pasivno jednom netehničkom vodstvu i stavljajući se u službu zahtjeva tržišta. Nije to revolucija već secesija tehničara koji u nezainteresiranoj i samoanalitičkoj situaciji traže onu metodološku strogost koja im je uskraćena ili omražena kad se moraju konkretno poslužiti industrijskim tehnološkim aparatom. Znaju da je proizvod podvrgnut funkcionalnoj deformaciji zahvaljujući pritisku ekonomskih razloga i odbijaju miješanje čistih voda istraživanja i mutnih voda tržišta; rekonstruiraju idealan tip tehnološkog ponašanja izvan pritisaka potrošnje, u teorijskoj dimenziji. Vraćaju se tako povijesnim počecima industrijske tehnike, kad je ona u XVIII st., u krugu prosvjetiteljske kulture u nastajanju, bila zasnovana kao apsolutno racionalna tehnika i, u isto vrijeme, kao specifična kultura buržoaske klase. Svjesni tog nasljeđa predlažu s činjenicama čisto razlučenje industrijske tehnike kao fenomena kulture i izrabljivačke superstrukture — kapitalizma koji njome danas upravlja, držeći implicitno da razlog nezadovoljavajućeg položaja današnjeg tehnicizma nije u srozavanju tehnike nego buržoazije. O njenom političkom nazadovanju, koje ju je iz progresivne klase preobrazilo u reakcionarnu, ovisi



i činjenica da je tehnička primjena odnijela prevagu nad čistom tehnologijom.

Distinkcija vrijedi u kritičkom smislu, ali ne bih znao kazati koliko je važna. Dvosmislenost industrijske proizvodnje ima duboke uzroke koji se ne mogu svi pripisati njenoj povezanosti s kapitalističkim režimom, niti mi se čini da su geštaltičke struje toliko produbile kritiku da bi ih otkrile. Postvarujući projekt nude ga kao predmet, prototip svih mogućih predmeta, kao ideju-funkciju svih mogućih funkcija. Sada je kapitalistička industrija, kako je nabacio Max Weber, rezultat protestantskog duha koji negira predmet (upravo u njegovoj vrijednosti koju danas nazivamo sinsemantičkom) kao relaciju, te dakle kao posrednika između ljudskog i božanskog. Je li dovoljno vratiti objekt idealnoj funkcionalnosti, posvemašnjoj neorganičnosti, da bi mu se povratila izgubljena vrijednost?

Ako se osvrnemo na same početke, industrija nam se pokazuje (i to baš u jednoj veoma kalvinističkoj društvenoj situaciji i, na religijskom polju, nepomirljivo antiikoničnoj, kao što je bilo englesko XVIII stoljeće) kao protuteza baroka, onog grandioznog tehnološkog i sociološkog prijedloga katoličanstva. Kao dopunu pozivu na narodne snage i na kult masa u borbi protiv reformacije, katoličanstvo je rodilo moćan preporod obrta, potičući ga da zagospodari svim mogućnostima tehnike i da stopi u jedinstvenoj, spektakularnoj fenomenalizaciji stvarnosti iskustva prirode i iskustvo društvenog, pa čak i političkog života, u želji da pokaže kako zamišljajne vjerojatnog prirodno slijedi kreaciju putem koji je providnost zacrtala, dok fantazija ili — govoreći suvremenijim izrazima — utopija ispunja svijet tlapnjama ili utvarama. Taj obrt malo-pomalo osvaja sve veće operativne sposobnosti također i zato što je ljudska tehnika koncipirana kao prilika za očitovanje božanskog razuma i providnosti; a kako je čudo ona pojava koja očituje božanstvo, i takva je i sama priroda, predmet se javlja uvijek kao prirodan oblik s dodatkom emfaze i iznenađenja čuda, ili bar s očiglednim znacima one imaginacije s kojom čovjek intuiira božansko u prirodnom i pomoću njega. Postoji duboka vezanost između pobožnosti, kao primjerne prakse života, i tehnike, kao ispravne prakse rada: prvog je naknada milost, drugog dovršeno djelo. Tako je predmet istinska nagrada za rad; ciklus trgovanja koji slijedi još je uvijek zasnovan na razmjeni, makar i posredovanoj novcem: ja ti dajem jednu svoju stvar a primam jednu tvoju. Ali posrijedi je uvijek vrijednost-predmet, dok industrija po svom kalvinističkom nasljeđu poriče finalnu vrijednost predmeta i svodi ga na puki instrument jedne funkcije: ne dajem ti stvar koja te čini bogatijim, nego sredstvo da bolje živiš ili da povećaš svoje radne mogućnosti.<sup>7</sup>

7

Postoje slike s mrtvim prirodama aranžiranim s obrtničkim proizvodima; ne možemo zamisliti mrtvu prirodu napravljenu s industrijski proizvedenim stvarima. Ili su one uzete i »montirane« izravno na sliku, kao u Armanovim asamblazima: ne mogu biti interpretirane, već samo

Obrtnički predmet sadrži u sebi tajnu obrta, iskustvo dozrelo u dugotrajnom vremenu rada, u određenom razdoblju ljudskog postojanja: prema njemu je moguće zauzeti sentimentalni stav, voljeti ga. Ne možemo voljeti industrijske stvari-slike, makar ne možemo izbjeći njihovu prisutnost. One su posljedica mehaničkog čina, nisu ni od koga napose sačinjene, tehnika koja ih je proizvela nije tajna ni za koga. One su jedinice u nizu: obrtnički predmet rađa se i umire kao i mi, industrijska stvar uvijek ima iza sebe — s gorčinom objašnjava Günther Anders — jednu *spare-thing*, istovetnu stvar za zamjenu; ne istječe, ponavlja se u beskraj! Ista ona funkcija koja ju je proizvela ponovo je proizvodi. Istovetnost, jednolikost industrijskih stvari čini da ni jednoj od njih ne odgovara određena tačka u prostoru. Jednak je oblik u isti mah ovdje, ondje, posvuda. On je posvudašnji, rasijan, neuhvatljiv; budući ujedno sam i različit od sebe, podsjeća na prostor modernog svijeta, nesvodiv na predodžbu, na oblik. Netko govoraše o maniji industrije da proizvodi nebrojene tipove kontejnera, za koje se ne zna šta imaju sadržavati, vino, ili benzin, ili kiselinu; građevinarstvo podiže goleme ljudske sanduke u kojima pojedinac više ne nalazi vlastito mjesto, on je brojka u nizu, industrijska stvar.

Na hladnu pustoš tog neorganičnog svijeta umjetnost je odgovorila najprije romantizmom, oživljujući i drammatizirajući perspektivu povijesti, onda impresionizmom i kubizmom obnavljajući strukturu vizije i, najzad, posljednjim očajničkim protestom informela. Kad je razderana milimetarska mreža lažnog racionalnog poretka, svijet se ukazao kao nered, svi se oblici iznova miješaju u usključalnoj materiji, ljudsko se djelovanje svodi na gestu instinktivne obrane; u tom vraćanju nehistorijskom početku, ovdje i sada, dobiva se bar snaga da se, bilo samo jednim pukim činom odricanja, organičko suprotstavi neorganičkom. Geštaltika se preko stvari informelu, ali ga i pretpostavlja: pokret koji se razobličuje, analizira i iznova uobličuje još je uvijek čin informela, u istom polju i u istom periodu. Ba-

citirane. To je znak krize predmeta. S druge strane, tehnološki razvoj teži fizičkom odstranjenju predmeta. Počinje se sažimanjem u jednom jedinom predmetu osobina prije sadržanih u različitim predmetima, a završava zamjenom predmeta distribucionim optocima. Mreže vodovodnih i električnih vodova praktično su izbacile iz upotrebe sve predmete za zahvaćanje i držanje vode, za proizvodnju svjetlosti i topline. Širenje industrijski »spravljenih« jela potisnut će proizvodnju posuda. Odmarat ćemo se, kako je paradoksalno nagovijestio Breuer, na nevidljivim jastucima komprimiranog zraka. Društveni prostor neće više biti označen familijarnom prisutnošću predmeta; prestat će postojati solidarnost koja je povezivala osobe uz konkretan ambijent sazdan od predmeta koji imaju svoje značenje.

Zanimljiv je i možda pozitivan aspekt toga procesa što se distribicioni optok može u krajnjoj liniji ponovo dovesti do čina urbanističke planifikacije: do »projekta« koji se neprekidno provodi i modificira, izazivajući niz pojava bez posredstva predmeta. Optok je kolektivna funkcija u koju smo ubačeni, a kao takav ima i mogućnost estetske vizualizacije. Slika osvjetljenih ulica i svjetlosnih reklama oblikuje grad kao oživljenu mrežu svjetlosnih struja i tačaka; ne može se zanijekati da ta slika pridonosi utvrđivanju našeg poimanja modernog grada i njegova života.

rem kao pretpostavka, »racionalna podsvijest« je uvjet ljudskog postojanja u neorganičkoj dimenziji.

Kako se postoji u toj dimenziji? Ne više, zacijelo, po historijskom redu, koji se sad ukazuje samo kao viši organski život, već prema popravljenom tehnološkom redu, vraćenom na ljudsku mjeru samom tom činjenicom što je usko vezana uz percepciju. Ne mogavši krenuti od apriornih postulata, geštaltika ih istražuje i zadobiva u iskustvu: ispituje tehnološko ponašanje i retrospektivno ga ispravlja. To je, kako bi se reklo tehnološkim jezikom, *feed-back* (povratna sprega): možda baš povratna sprega industrijskog tehnološkog sistema.

Kao poziv na strogost na karnevalu prolaznih mitova i nepostojanih slika, geštaltika je moralistična. Ali kako će moralizirati ako ne dodiruje zbiljnost stvari, ako kritiku fakta ne spaja s programom djelovanja? I može li se njezino djelovanje tako nazvati kad znamo da je provjera fakta i pretpostavke djelovanja, tj. kad razbija djelovanje na dva dijela koji se ne spajaju u sadašnjosti »istinskog djelovanja«? Priznajući geštaltici vrijednost ne pada li se u grešku da se razmatra izraz arhitektonске funkcionalnosti u skelama koje služe za gradnju? Geštaltičke »grupe« koje danas djeluju objektivno nisu riješile te aporije i dolaze u opasnost da svoje istraživanje svedu na projekt projekta, na projekt projektističke metodologije, »projektnosti«. Ali ne može se tvrditi da nisu uveli jedan nov pojam, bar u estetski poredak: pojam »formalne pretpostavke«. On se u biti podudara s pojmom »funkcionalne hipoteze« eksperimentalnih znanosti; to je pretpostavka od koje se polazi ne vodeći računa o njenoj vrijednosti kao istine (ili o estetskoj valjanosti u smislu ljepote), a od koje se ne može ne krenuti niti bi se moglo krenuti kad bi njena vrijednost istinitosti bila utvrđena, jer u krajnjoj liniji formulirajući pretpostavku postavlja se uvjet problematičnosti, a baš od nje i polazi mišljenje. Jednako tako misao ne smjera provjeri početne hipoteze, koja se čak može pokazati i neprovjerljivom: važno je da ona za vrijeme trajanja čitava procesa sačuva snagu funkcionalne poticajnosti, problematičnosti. Biće u uvjetima problematičnosti nužno operira pretpostavkama; a problematičnost je stanje modernog čovjeka za kojega se čak i vlastito biće i biće bivanja pokazuje kao pretpostavka. To je kao kad bi se reklo da je hipoteza »racionalan«, dakle konstruktivan oblik iste egzistencijalne more koja je našla svoj izraz u informelu što također može objasniti slikovno ponavljanje (ponavljanje je oblik more) i pokušaj ponovnog uklapanja jedne egzistencijalne struje u opetovanje posredstvom percepcije.

Strah stvari koja tjera geštaltičku struju prema reifikaciji projekta ili čistog programaciji ima svoj uzrok, makar svijet stvari bio sistematski ignoriran, zadan kao nepoznanica. Gdje je stvar? Ponovo je susrećemo kao s neba palu (ili samo s prozora) u tzv. umjetnosti socijalne reportaže čiji je krajnji izdanak pop-art. Nalazimo je poniženu, izobličenu, neupotrebljivu i istrošenu; reklo bi se da je pokupljena s gomile otpadaka, htjeli bismo je odgurnuti nogom. Ili pak, rjeđe, nova je kao ispod čekića i stoga još anonimnija i vulgarnija. Nije važno: ona je *spare-thing*, nova žarulja koja se uvija na mjesto pregorjele i koja će večeras ili sutra dospjeti također na gomilu smeća. Nema nikakve važnosti, nepoznavati stvar, smjestiti je u prostor i u vrijeme, povezivati je s jednim trenutkom našeg življenja; iskušana unaprijed, ne može nam pribaviti iskustvo, možemo je samo potrošiti, ako već od početka nije dana kao potrošena. Iako je još vezan uz motive informela, Rauschenberg je umjetnik koji nam daje ključ toga koda. On u nekoliko dimenzija projicira na nestabilan zaslon, ono što bismo mogli nazvati prostorni kontest, dimenzija obavijesti. U njegovim djelima susrećemo stvari: žarulje, satove, automobilske gume, a zatim slike preuzete iz novina ili plakata. Nalazimo i slikanje, smiješane i na površinu nanese boje. Slikarstvo među raznim komponentama cjeline srećemo zato što Rauschenberg hoće uspostaviti određene razdaljine vremena i prostora: ista se slika može pokazati na različitim daljinama i razinama, dvije različite, pa čak napadno različite, mogu se predstaviti tako da su jedna uz drugu. Dakle Rauschenberg pretpostavlja da drevna tehnika slikanja služi bar da prenese datosti prostora i vremena, da nam daje u ruke ključ koda. Ako jednu šifriranu poruku možemo pročitati samo poznajemo li unaprijed kod, slikanje je historijski trag koji nam omogućuje orijentaciju u neredu sadašnjosti. Što se nereda tiče, jedna Rauschenbergova stranica (možda je ispravnije reći stranica nego slika) nije zbrkanija nego što je neka Joyceova stranica, na kojoj smo ipak kadri uočiti poetski poredak. Jedna se slika pojavi, veoma uveća, stvori druge kao daleke odjeke, izazove još druge posve različite u tko zna kakvim poniranjima ili skokovima ili propnjima sjećanja; stvaraju se mitovi od starih zaboravljenih emocija i istog se časa razaraju, ponovo izbačeni ili odgurnuti; asocijacije se odvijaju poput filma, sa izrescima cenzure; znakovi postaju stvari, i ne zna se s koje im strane valja prići, ali ima i stvari koje ostaju stvari, plutajući kao čepovi po površini »obavijesti«. Ispunjeni smo slikama i glasovima; a druge, nebrojene, i dalje dopiru do nas, i dalje nas pogađaju u bolesne i osjetljive zone naših kompleksa, naših neuroza. Željeli bismo odbaciti sve, urlajući ispovjediti svoju krivnju: nitko nas ne bi čuo, urnebes koji nas okružuje čini zid šutnje, uostalom, nitko nas ne bi htio čuti, nitko nas ne optužuje, onaj tko je u gomili uvijek je unaprijed (u tom je tragedija) nedužan. Idite upitati Rauschenberga je li baš to tako — odgovorit će vam da nije, da se osjeća vrlo dobro ondje gdje jest i da je svijet lijep: biće koje

se nalazi unutar situacije ne može je objektivizirati ni o njoj suditi, za njega se sadašnjost udaljuje ne postajući prošlost, uvijek iznova izbijajući na površinu kao crknuta mačka u matici rijeke.

Neprekidnost, upornost i opsjednutost obavijesti ono je što razara smisao povijesti. Tako ima biti: u industrijskom društvu ljudi su odviše zauzeti a da bi razmišljali, odlučivali, djelovali, dovoljno je da odgovore na poticaj. Da bi reakcija bila, kao što treba, trenutna i nepostojana, poticaj se besprekidno obnavlja: zbog toga smo besprekidno hranjeni — Amerikanci kažu »kljukani« — informacijama. Milijuni su na televiziji vidjeli ubistvo Kennedyja, a potom Oswalda. Dva najzamašnija događaja od završetka rata nisu bila historizirana, ostaju u nama kao događaji iz kronike i simboli; malobrojni su iz njih izveli sud o američkoj situaciji, o bezobzirnom sukobu dviju Amerika, koji su ta dva čina otkrivala; osim toga, nisu to učinili jer su prisustvovali događaju, bijahu svjedoci a ne ljudi. Rukom doticana stvarnost ne postaje povijest: odmah se kviri kao mrtvo tijelo ili se sublimira u simbolu. Leš pod zemlju, duša u raj: sve u redu, zar ne?

U Rauschenberga imamo stvari i slike: čak i one sakupljene u smeću, isprljane i izbljedjele. Nema razlike: stvar koja više ne služi svrsi dana je kao slika, slika koja više ne pobuđuje zanimanje kao stvar. Fotografija Kennedyja, neke filmske dive, prvaka u base-ballu dana je kao izrezak iz novina, vidi se i tačkasta mreža klišeja. Međutim, kao obavijest, već je posredovana fotografskim objektivom: »integrirani« je čovjek, kao da bi se bojao izravna opažanja, umetnuo jedan mehanički medij između sebe i svijeta. Stroj uniformira način »živog snimka« stvarnosti: i ne kaže se da umjetnost vodi objektiv ili njime upravlja (kao u Nadarova vremena), zbiva se suprotno. Tradicionalni slikar izabire na modelu i u pejzažu crte za koje smatra da će izraziti njegovu ideju lika ili panorame; fotografija ih daje sve zajedno, u masi, s nesumnjivo većom probojnom snagom. Ali šok zauzima mjesto uzbuđenja; neklasirane i nepodložne klasifikaciji, odlike koje fotografija bilježi bivaju komunicirane *sub limine*: zbog toga nisu dovoljne galantne nakane jednog lošeg slikara kao što je Cabanel da nagoj ženi dade snagu seksualnog poziva fotografije. Zapravo naslikani lik zbog same činjenice što je naslikan, pa makar i loše naslikan, ima veći koeficijent vrijednosti nego fotografija, obezvrijeđena u početku: a tako se i hoće da bude, jer kad bi nas jedan plakat Coca-cole zainteresirao ljepotom slike i doveo u stanje rasuđivanja, ne bi više vrijedio kao kanal poruke koju nam mora prenijeti. Umjetnost je u prošlosti polazila od suda o vrijednosti i pridavala predmetu višak vrijednosti; sada, kad se polazi od manjka vrijednosti, uvećavajući proces umjetnosti može predstavljati samo dalje obezvređivanje, ono koje srozava objekt na stvar ili robu. Pop-art jednog Oldenburga, jednog Lichtensteina, jednog Dinea, promišljeno je proces unazađenja, koji preokreće obznanjenu usmjerenost tehnološkog procesa.

Bio sam optužen za manihejstvo. Ali pogledajmo jednu Oldenburgovu kuhinju: bifteci i krastavci su gipsani otisci, simuliraju lažna jela koja trgovci stavljaju u izloge ostavljajući prava u hladionicima — kopija kopije. Proces kopiranja banalizira, što je više stupnjeva to se dublje zapada u banalnost, jedini Oldenburgov mit, mit toga Dalija koji čak nije imao toliko duha da sklopi savez s đavolom. Dine nam nudi zid jednog zahoda: promatra stvari s blešavom ukočenošću onoga koji tamo čini druge stvari, nalazi zadovoljstvo zamišljajući lice (koje se ne vidi, ali tko gleda — viđen je) u mučnom položaju. Na Segalovim skulpturama stvari su istinite, ali osobe su lutke: pouka — lica su manje istinita nego stvari. Lichtenstein pedantno ponavlja u velikom jedan četvorokut stripa ili nehajnu reklamnu sliku: želi reći kako je ljudsko djelovanje beskrajno glupo i do očajanja beskorisno. Netko će tu pronaći i ironije, ali Picabijina se ironija zacijelo ne pojavljuje u Lichtensteina: čak i kad bi je bilo, bila bi tu da odvrati od moralističke reakcije. Ali nema je: ima naprotiv ciničkog zadovoljstva da se odbojna situacija predstavi kao nepromjenljiva. Nalazimo se nesumnjivo na geštalu suprotnom polu; no geštalt se ne može odreći pop-arta, pop-art geštalta.<sup>8</sup> S jedne je strane projekt koji ne daje stvari, a s druge stvari sačinjene bez projekta: poredak bez stvarnosti, stvarnost bez poretka. Ljudi zaglušeni umjetnom olujom informacija i masovne kulture isti su oni koji, po sedam sati dnevno, obučeni u radna odijela koja strojevi ne prljaju, nadziru precizne aparate i stvaraju tehnologiju. To su dva stanja između kojih, čini se, ravnoteža ne može više biti uspostavljena; ne samo što neće biti više isti ljudi, neće biti više ljudi.

8

Postoje tačke presijecanja i čak podudarnosti. U američkim op (optical) strujama slika često ima jedini cilj da proizvede vizuelni šok koji služi kao sprovodnik za prenošenje poticaja posve različita tipa. U tom slučaju imamo postvarenje slike koje se ne razlikuje bitno od nametljivog isticanja stvari u pop-artu.

Što se tiče kinetičkih istraživanja programirane umjetnosti, pravac istraživanja ne čini se još jasno determiniran. U najviše slučajeva uvrštenje mehaničkog faktora da bi se dobilo mijenjanje, ponavljanje i združivanje slika u vremenu ima samo vrijednost radne hipoteze. Istraživanje očigledno smjera raspoznavanju mentalnih *patterns* po kojima se s vlastitom povezanošću provodi ono što bismo mogli nazvati perceptivnom mišlju ili mišlju za slike. Te su sheme ili nacrti proizvod drevnih, tradicionalnih, nataloženih kretnji čiju je povijest zacijelo moguće rekonstruirati: kao, na primjer, kad ustanovimo da, suočeni s određenim brojem mrlja ili tačaka raspoređenih posve slučajno, nastojimo povezati ih po geometrijskim shemama. Mali motor koji stavlja u pokret kinetizam slika privremeno zamjenjuje asocijativne i kombinatorne pokrete ljudskog uma, s uistinu odviše pojednostavnjenim opravdanjem da stroj uvijek reproducira način ljudskog mišljenja i djelovanja. To se isto može kazati o geometrijskim oblicima koji se često susreću u programiranoj umjetnosti, s jedinom vrijednošću racionalnih simbola, i to u hipotetičkom smislu. Tako se objašnjava pokušaj nekih (Pola Buryja, npr.) da slici dadu organski pokret, u analognom procesu — ali na kinetičkom planu — s biomorfizmom jednog Arpa. Rezultat je ipak još uvijek dvosmislenost (sad na nadrealističkoj osnovi) starih automata.

Veoma je različit mnogo rigorozniji naum Victora Vasarelyja koji polazi od geometrijskog *patterna* ili logičke strukture slika, bilježeći u toku procesa promjene koje se događaju zbog same činjenice vizualiziranja slike. Psihologija opažanja javlja se tako kao korekcija krutosti i nepokretljivosti sheme: unutarnja je kinetika slike ono što se želi istaknuti, a ne njena sposobnost da bude mehanički stavljen u pokret.

Oscilacije između reda i nereda oduzimaju sposobnost izbora i poduzetnosti: ukoliko strojevi kreću sami naprijed, svijet korača svojim pravcem. Politika nije više aktualna; industrijski se radnik ne bavi politikom jer ima alibi u tehničari, u suprotnosti ideologije; potrošač se ne bavi politikom jer preobilje informacija umrtvljuje sposobnost ideološkog opredjeljivanja. Istina, čak i u savršenom tehnološkom društvu pored pronicavog iskustva specijaliziranog radnika, tehničara, postoji i ono zbrkano i tužno iskustvo nezaposlena čovjeka; ali kako ih razlikovati, ako je svaki specijalizirani radnik kandidat za nezaposlenost, jer svaki novi iznalazak, svaki novi uspjeh tehnike šalje tisuće specijaliziranih radnika da povećaju gomilu onih koji primaju pomoć dobrotvornih ustanova? Da ne govorimo kako se politika, protjerana kao ideologija, vraća kao neideologija, kao brutalno htijenje moći: šta je fašizam drugo ako ne neideološka politika? Geštalt i pop-art dva su načina neideološke umjetnosti, a ne postavljaju isto pitanje; ali malo treba da bi se vidjelo da, ako je geštalt tipična »treća snaga«, pop-art predstavlja anarhiju desnice, reakcionaran kvalunkizam.\* Politička kvalifikacija nije proizvoljna: ni jedna ni druga struja ne nameće se kao istinska poetika, tj. ne obuhvaća jednu globalnu koncepciju umjetnosti, jedna i druga javljaju se kao jednostrana, »partijska« rješenja. I ja sam, u ovom spisu, bio naveden da o njima govorim kao o dvjema nogometnim momčadima u igri: ne skrivajući da »navijam« za jednu od njih, ali ne skrivajući ni to da je više riječ o »navijanju« nego o sudu.<sup>9</sup>

Ista se oscilacija zapaža u arhitekturi — uz određene razlike; s obzirom na to da se o arhitekturi još može govoriti u trenutku u kojem nam se graditeljska djelatnost pokazuje podijeljena u tri smjera: urbanističko planiranje, tehnički instrumentalizam i stilističko i formalističko istraživanje. Budući da su se graditeljske djelatnosti brže prilagodile tehnološko-sociološkoj situaciji (a drugačije nije ni moglo biti), na ovom području nema mjesta za manihejsko pitanje. Premda je distinkcija više prividna nego stvarna, tu smo sigurni da nije učinjeno ništa nalik na protest ili socijalnu pobunu. Zbog toga je oprečnost projekta i stvari, kao protuslovlje preneseno iz društva na umjetnost, još izričitija.

\* *Qualunquismo* je politički pokret u Italiji neposredno nakon rata koji se nije inspirirao političkim ideologijama, već interesima običnih ljudi. U širem smislu označava stav blijede i mlitave ravnodušnosti prema političkim i društvenim problemima. (Nap. prev.)

<sup>9</sup> O pop-artu, o njegovu sukobu i o njegovu odnosu s geštaltičkim strujama, vidi moj esej *Il banchetto della nausea* u *La botte e il violino*, rujna 1964.

Dva prva pravca, urbanizam i strukturalizam, u biti su solidarni. Tehničari prvih metalnih i betonskih konstrukcija odriču se (kao i prvi »socijalni« urbanisti) svake estetske ambicije. Strukturalizam se javlja kao čisto tehničko istraživanje. Ali to je tehnika veoma različita od industrijske: traži povijesno opravdanje čak u Viollet le Ducovoj interpretaciji gotike. Što se proizvodnje tiče, proizvodi samu sebe: struktura zgrade je također struktura funkcije. Uklapa se u urbani ili pejzažni kontekst kao gigantska naprava tako da se svi njome mogu poslužiti. Samo, kasnije se opazi da upravo te velike strukture pretvaraju zapremninski prostor u prostor za iskorištavanje, te da se, njegovim projektiranjem, projektira određena funkcija a ne predodžba. To se isto događa na polju urbanizma s prelazom od ideje zastupstva do zamisli urbane funkcije. Stilističko i formalističko istraživanje, koje je nakon rigorističke krize funkcionalističkog razdoblja ponovo uhvatilo maha, obara značenje planskoj djelatnosti ističući ponovo valjanost zdanja po sebi, arhitektonski oblikovane stvari. Ne smjera određivanju prostorno-vremenske situacije *in fieri*, već traži jedinstven i zatvoren plastički oblik, kao stvarnost i simbol. Dvije se pozicije nalaze u antagonističkom i komplementarnom položaju, kao geštalt i pop-art: Corbusierove *Unités d'habitation* — da ne govorimo o Richterovu paradoksalnijem *Sinturbanizmu* — teže ponovnom uvođenju urbanizma u arhitekturu, zbijajući čitav grad u jednu jedinu zgradu i sprečavajući tako, dokle god traje, historijski razvoj jedne zajednice. Kao u kolosalnim američkim neboderima, mjesto da se rastava u urbanističkoj planifikaciji, arhitektura se iznova skrutnjava u bloku. Mit makroskopskih razmjera i tehnološke moći naslijedio je mit monumentalnosti i političke moći. Velike su teme projektiranja prefabrikacija i industrijalizacija gradilišta: dakle, više nego što bi organiziralo ritam društvenog života, projektiranje zacrtava tehnički program za ostvarenje jednog načina života koji je dan unaprijed kao najbolji. Istina, tehnologija se predstavlja kao instrument, svjetovna ruka vlasti koju projektant prisvaja pripisujući zajednici ustaljeno, ili bar dugotrajno, ustrojstvo; ali upravo u instrumentalnosti leži njezin opasan aspekt.

Nije to jedina negativna strana povratka neograničene urbanističke planifikacije na projektističku tematiku reprezentativnog zdanja i njene formalne probleme, u involutivnom procesu kojega mjeru može pružiti, u jednog majstora poput Ouda, prelaz od arhitekture-urbanizma sela Kiefhock u Rotterdamu i malih kuća u Stuttgartu, između 1925. i 1930, na monumentaliziranu funkcionalnost palača *Shell* u Hagu i *Esvela* u Rotterdamu.

Neposredno nakon rata javila se bučna pobuna protiv arhitektonskog racionalizma i njegova socijalnog programa optuženog zbog utopije: čudna optužba ako se pomisli da je racionalizam u Njemačkoj bio rođen kao reakcija, u »znanstvenom« smislu, na utopiju *Novembergrupe*. Budući da je valjalo krenuti od drugih polazišta, prešlo se na Wrighta a

malo zatim i na Gaudija; od naturalističke organičnosti na spiritualističku organičnost. Između dviju činjenica nije bilo povezanosti, ali, u želji da izbrišu tobožnji racionalistički grijeh, pozivali su se na jedno vrijeme (ono koje je prethodilo prvom ratu) u kojem su Wright i Gaudi bili vršili utjecaj na evropsku arhitekturu što ga je racionalizam zaustavio u začetku. Dakle, prije nego formalna pouka, tražio se alibi za društvenu problematiku zaoštrenu drugim ratom, vraćalo se na prijeratnu situaciju (gledajući oba rata kao trenutke jedne iste faze). Zašto bi se baš arhitektura jedina morala brinuti za socijalni problem? I postoji li jedan socijalni problem, ili postoje samo situacije na koje valja, od slučaja do slučaja, odgovoriti? Već je u pitanju sadržana određena nizbrdica: brzo bi se utvrdilo da arhitekt mora izraziti osjećanja onoga tko mu naručuje projekt, pa bio to biskup ili general ili neka glavešina iz industrije. Pozivanje na Gaudija bilo je sumnjivo. Gaudi je zacijelo autsider, ali ne pionir: bio je zakašnjeli barokist ili neobarokist. Njegovo povijesno značenje (neovisno o genijalnosti njegovih plastičkih invencija) ponajprije se sastoji u tome što je izmislio tehniku, temelj svojeg istraživanja, kao tehniku slike, razrješujući vezu koja ju je spajala sa znanošću; ali da bi je istog časa povezao s maštom, tražeći od nje da izravno u vizuelnom fenomenu ostvaruje fantastičku sliku kao onu koja transcendirira stvarnost i stiže do prizora božanskog koji preneražava, stoga se, upravo, idealno povezuje (i ne samo idealno, pomislimo li na tumačenje koje će domalo dati o baroku španjolski katolički pisac Eugenio d'Ors) s baroknim arhitektonskim obrtom. Gaudijeva je tehnika bez sumnje mnogostrana, inventivna, uputna po hitrini s kojom ostvaruje u opažajnom materijalu nestalne slike mašte; a kako je baš riječ o mašti koja ide s onu stranu svijesti u nizujući je zbog stida njenih granica, potrebno je da viđenje bude snažno, velebnije no što je u prirodi. Gaudi voli velike dimenzije, nove oblike koji za bezeknu, pećinske prostore, napadne boje; ali sva ta opažajna snaga ne proizvodi emociju, koja predstavlja vrata otvorena svijesti, već neku vrstu rastuće i nikad zadovoljene nadraženosti. Teži se produžiti je u beskonačnost, kao što su učinili u tragu Gaudija njemački arhitekti »fantasti«, na početku stoljeća, sve do ekspresionista, do Mendelsohna. U toj kolektivnoj egzaltaciji čitav je Gaudijev društveni cilj, a što se tiče arhitekture, nedavni sljedbenici nisu zacijelo razumjeli njenu turobnu i svečanu veličinu: gotovo gojesknu mješavinu velebnosti, i grotesknosti, privlačnost i tjeskobu iskušenja, prastari strah dugo potiskivan i napokon oslobođen u samokažnjavajućoj orgiji, kao u onim bezumnim svečanostima naroda koje uvijek završe lešom. To je tragedija arhajske vjere u modernom svijetu; zbog toga također njegova arhitektura podsjeća na razdraženost, na raspojasanu ali sumornu svečanost meksičke kolonijalne umjetnosti. A to nije dovoljno da se od Gaudija — kako bi se to željelo — učini svetac zaštitnik onoga što bismo mogli nazvati *pop-architecture*.

Kako su racionalisti ipak od prostora učinili prostor projektiran za društveni život, urbanistički prostor, nije bilo moguće izići iz socijalne i urbanističke dimenzije a da se u isto vrijeme ne izide iz prostora ili, bolje rečeno, da se ne odrekne koncipiranja ambijenta kao prostorne predodžbe. Zdanje biva smješteno u ambijent i, gotovo u obliku reakcije na racionalističku konstruktivnost, traži magijsku relaciju s njim, odnos privilegiranog položaja, *geniusa loci*. U htijenju postvarenja arhitektura isto tako postvaruje za se prostor i vrijeme, kao *hic et nunc*. Rezultat je takozvani arhitektonski brutalizam i, u posljednjem stadiju, preokretanje konstruktivnog procesa u destruktivan proces, s težnjom ka obezvređenju samog objekta koji se želi veličati: kao što se vidi u građevinama Herba Greena, rođenim u ruševinama, ali bez patetičnog historizma Horacea Walpolea u »malom gotičkom zamku« iz Strawberry Hilla. Isti je proces sadržan u skulpturi-ruševini Chamberlaina, na primjer.

Dovedena u pitanje idealnim prostorom projekta, sunovraćena u egzistencijalni prostor, arhitektonska je stvar do te mjere obezvrijeđena da se pokušalo iznova podići joj vrijednost dodjeljujući joj »duhovne«, a ubrzo zatim i izričito religiozne sadržaje: uzimajući kao gotovo (ne izazivajući prigovora kompetentnih) da u religioznom kultu jedinka nadilazi društvo, a društvo samo sebe, ne sumnjajući da se tako jedino dokazuje da se religija ne nalazi više među temeljima društva. Tako su na sve strane nastale tolike crkve koliko ih ne bi nikad sanjali da, u tako kratkom roku, podignu dobročinitelji i gospe darovateljice Camden Societyja, koji su bar skromno dopuštali da im je bio cilj privesti industrijski lumpenproletarijat vjeri i štovanju društvenih hijerarhija. Ali ono što u ovom ponovnom procvatu crkvenog građevinarstva najviše iznenađuje jest razmetanje tehničkom virtuožnošću popraćenom najrazuzdanijom tipološkom anarhijom:<sup>10</sup> bilo da se želi naputiti na misao kako suverena tehnika nije ipak tako uznosita da se s vremena na vrijeme ne bi znala pokloniti svevišnjim vrijednostima, bilo, još gore, pokazati dragom bogu kako ljudi još znaju nešto stvoriti u njegovu čast. Bio bi to grijeh oholosti, a ne želeći laka srca pripisati ga nekome u koga ima i gorih grijeha, vjerujem prije da se kani, dosta naivno, iznova posvetiti obesvećena tehnika, time da se zaogrće onom duhovnošću koju je ona sama izbrisala iz svijeta. Ako je tehnika u skladu s bogom, gospoda od tehnike drže stranu razuma.

Postoje i drugi simptomatični aspekti u ovom naglom nicanju modernih bogomolja. Prvi je da se ni-

10

Na drugom mjestu raspravljam podrobnije o pojmu tipologije; sada ću napomenuti samo da temeljne tipologije kršćanske religiozne arhitekture odgovaraju tačno određenim ritualnim i pobožničkim zahtjevima vjerske službe, nauka i propagande, makar uz stanovite varijante određene s vremena na vrijeme građanskom i političkom funkcijom dodijeljenom crkvi. Naspram sadašnjeg napuštanja tradicionalnih tipologija, koje ne nasljeđuje neka nova tipologija proizišla iz novih funkcionalnih zahtjeva, nužno se mora zaključiti da je društvena i urbanistička funkcija religiozne arhitekture propala ili da bar, što se toga tiče, vlada nečuvena pometnja ideja.

kad ne može odmah znati jesu li katoličke ili reformističke. Za arhitekta nema razlike; nema jer ono što oni hoće, ili hoće naručioc, jest da ucijepe narodu religiozno osjećanje, ali ne više kao duhovni impuls, već kao cjepivo koje čini imunim protiv subverzivnih ideologija. Dominicus Böhm — najpoznatiji dobavljač crkava u povijesti moderne arhitekture — bijaše čestit čovjek, uvjeren da je mantija ono što čini redovnika; njegova velika bitka protiv tradicionalne tipologije u crkvenoj arhitekturi nalik je na onu koju vode neki crkveni ljudi širokih pogleda za modernost svećeničke haljine. Ali profinjeniji je i lukaviji stav jednog Le Corbusiera, za koga se može reći da kapela u Ronchampu završava staru prepirku između »prosvijećene« religije građanina i one župnikove, manje liberalne ali izvornije. To je umjetničko djelo ali pod manirističkom elegancijom skriva tešku ideološku dvosmislenost. Zašto hoće biti sakralna a ne, jednostavno, religiozna arhitektura? Zašto je svetište, a ne crkva? Zašto veliča primitivnu i početnu vjeru, kao da vjera ne bi imala svoj lik u modernom historijskom svijetu? Zašto je njen oblik abnormalan s obzirom na konstruktivnu morfologiju našeg vremena? Zašto se poigrava zamjenljivošću istina: racionalno-iracionalno, stvarnost-simbol? Zašto izbjegava društveni prostor i traži vezu s prirodom-mitom? Zašto, najzad, ljepota oblika i tehnička pronicavost ne žele izraziti već biti izražene, i tako se nameću kao istinski sadržaj djela?

Ako se sadašnja umjetnička djelatnost ne oblikuje kao jedinstven sistem ni kao cjelina različito orijentiranih poetika, ali u kojoj svaka teži potpunosti umjetničke vrijednosti, problem estetske ocjene čini se gotovo nerješivim: a vrlo je važan jer estetska vrijednost postoji samo u sudu koji je priznaje. Kako se može opravdati bez suprotne tendencije? Kako potvrditi i jednu i drugu ako su autentične? Odbaciti ih, zatim, značilo bi pretpostaviti da, budući da nema aktualnih vrijednosti, treba s ponekom prepravkom preuzeti vrijednosti od jučer, kao što čine pristaše »nove figuracije«: prema tome, umjetnost je već umrla i već smo izišli iz historijske faze u kojoj je umjetnost imala oduvijek zadaću da stvara modele vrijednosti. Vidjeli smo kako sadašnji svijet troši goleme količine slika; lako je predvidjeti da će fenomenologija sutrašnjeg svijeta biti cijela zasnovana na slici. Ako ne bude znao procjenjivati slike, svijet neće znati sebe procijeniti, postojat će a da neće čak ni biti svjestan svog postojanja. Može se, kao što čini Eco, predložiti jedna opisna, usporedbeno, selektivna metoda, poput one koje se on držao u »pokušaju čitanja Stevea Canyona«, ili ne posve različita metoda »maksimuma informativnosti« ili maksimuma novine koju je nabacio Dorfles:

ali još se uvijek nalazimo u granicama historijskog pojma invencije, tj. i dalje se ocjenjuje masovna kultura prema prijašnjim modelima kulture, usprkos obećanju da to neće biti tako. Sam je Eco, međutim, uvodeći pojam »otvorenog djela«, naznačio jedan put koji obećava; u tom slučaju jasno je da projekt predstavlja tip djela posvemašnje otvorenosti. Je li moguće prihvatiti ga kao predmet suda? U kojim se uvjetima projekt može uzeti kao estetska činjenica, ne hipotetička ili prefigurirana već samodostatna i aktualna? U kojem je smislu upravo projekt, ili djelatnost projektiranja, agens koji preobražava samu strukturu umjetnosti?

U prošlosti (bar u čitavoj kulturi Zapada) realizirajući samu sebe, ili vlastitu umjetničku, umjetnost je realizirala predmet u apsolutnom smislu, predmetnost; uspostavljala je vrijednost njega kao predodžbe.

U osnovi piramide bila je stvar, zatvorena, nepodložna relacioniraju, autosemantičke bitnosti; na vrhu je bio predmet, sistem svih mogućih relacija, sinsemantička bitnost. Umjetnost je bila odgovorna za evolutivni proces od stvari do predmeta, jer je svaka operacija pretpostavljala »dovođenje u odnos«. Izdvajanje posebne kategorije predmeta-umjetnosti kao apsolutnih predmeta potvrđuje ulogu umjetnosti kao više i vodeće djelatnosti: slike i kipovi nisu primjeri jedne specifične tehnike, već primjeri metodologije koja kao načelo vrijedi za pojedine tehnike. Tako je umjetnost sankcionirala idealnu vrijednost obrtničkog rada, ovjerovljavala je tehniku kao praksu postojanja.

Dezintegrirana i upravljena dezintegraciji (otuđivanju), lišena svakog cilja osim uvećavanja same sebe i vlastitog potencijala, industrijska je operacija razbila evolutivni proces od stvari do predmeta: ciklus u kojem je priroda nastavljalala svoje stvaranje putem djelovanja ljudi i civilizacije. Predmet se razložio na stvar i sliku, na zadanost i projekt: obilježje i granica čitave moderne umjetnosti, naročito vidljivo u industrijskom dizajnu, sastoji se upravo u ostvarenju dvojnosti datosti i projekta. Ali, svojom vlastitom utopijskom komponentom, projekt uzalud nastoji kompenzirati tvarnost i banalnost datosti. Jedina mogućnost spasavanja nešto iskustva ili sposobnosti iskustva kojim je svijet ovladao uz pomoć umjetnosti jest reifikacija projekta, njegovo utemeljenje kao predmeta, njegova predloženost ne nadanju već motiviranoj ljudskoj namjernosti.

Da bi se u sadašnjoj historijskoj situaciji ispitala konkretne mogućnosti projektiranja, moramo se ponovo pozvati na arhitekturu. I ona je imala jednu, još neprevladanu, fazu kvalitativnog opadanja. Goleme kućerine koje je podigla građevinska špekulacija pod lažljivom etiketom »popularnog« imaju jednaku vrijednost kao loša »zabavna« književnost: one nisu nova činjenica već stara iskvarena. Nova je i pozitivna činjenica jedna druga: arhitektura se izjednačila s masovnom kulturom i sa sadašnjom tehnološkom situacijom, razarajući se kao arhitektura i postajući urbanistika.

Urbanizam je plan, projekt, program projektiranja. Ako se urbanizam, kao nekoć arhitektura, mora predložiti kritičkoj ocjeni, predmet suda je plan: ne kao ostvariva mogućnost ili početna faza ili prethodno oličenje djela, već kao estetska stvarnost, kao samostalno djelo. Ne možemo suditi o njemu kao prethodnom oličenju nečega što će biti, iz dva razloga: prvo, jer to nešto može ne biti i, ako bude, bit će sigurno različito od plana i pripadati drugom povijesnom vremenu; drugo, jer sudeći tako ne bismo sudili o planu nego prejudicirali nešto što će valjati prosuditi kao djelo. Ne možemo suditi o planu u smislu ostvarivosti, jer bismo sudili o mogućnosti; ali ne možemo o njemu suditi ni kao o predloženoj slici, na osnovu njenih grafičkih ili plastičnih i kolorističkih odlika. Kao slika plan je nužno nedovršen; on je više nacrt za maštu nego slika. Dovršene i u tančine razrađene slike samo su slike utopista, kao što je *Cité industrielle* Tonyja Garniera (u tragu Fouriera; ali, prije nego utopija, to je shema projektiranja koja oblikuje čitavo djelo arhitekta nakon 1901) ili imaginarni gradovi pripadnika *Novembergruppe*, a to su zato što se utopija u slici provodi i izražava potpuno. Sam plan nije uistinu pravi projekt: zamišljen je u odnosu na jedan period razvoja, ne uskraćujući budućem društvu pravo slobodnog uređivanja vlastitog postojanja, ali u budućnosti gleda samo historijsku perspektivu današnjeg djelovanja. Globalno ostvarivanje jednog plana (nek posluži primjer Brazilije) greška je, također zbog toga što podrazumijeva čin političke svestvlasti: monumentalno ustanovljenje jedne historijske situacije u oličenju prijestolnice zamjenjuje društvenu stvarnost apstrakcijom Države, i to je istaknuta briga diktatorskih režima.

Ako plan ne preuveličava niti prejudicira buduću, bez ideje o budućem ne može biti plana. Pozivajući se na jednu Ricoeurovu napomenu u vezi s odnosom povijesti i istine, rekao bih da plan ovisi o mislima koje o prošlosti i budućnosti ima njegov sastavljač kao čovjek određene postojeće situacije. Na primjer: renesansni arhitekt mislio je o klasičnoj antici iako nije tačno poznao antiku i njene povijesne faze; razmišljao je o budućnosti, pa ipak nije razmišljao o baroku koji je bio upravo njegova budućnost.

Ali, u odnosu na plansku djelatnost pravi problem nije prošlost ili budućnost, već sadašnjost: prošlost može biti mnemotehnička slika, budućnost eidetska slika — sadašnjost je djelo. Može li se tvrditi da je plan samostalno umjetničko djelo, koje vrijedi samo po sebi i ne priziva ništa drugo? Moramo pristupiti planu u njegovoj predmetnosti: to je cjelina znakova, kodirano pismo. Naše je vrijeme prepuno kodiranih pismena i uvijek ih je moguće dešifrirati, ili — kako se to kaže — dekodirati. *Finnigan's Wake* su kodirano pismo, i pothvat prevođenja svake skupine znakova (čak se ne može kazati riječi) u jasan jezik doveo je do nastanka čitave jedne filologije; samo što tekst, kad se jednom dekodira, više ne postoji kao *Work in progress* ili kao — rekao bi Eco — otvoreno djelo. Možemo li razmišljati o *Fin-*

*nigan's Wake* kao o jednom planu? Zacijelo, ali ne kao o projektu istovetne pripovijesti »u jasnom«, već kao o djelatnom programu korjenite reforme jezičnog saobraćanja; u tom smislu nije naročito važno znati šta se krije ispod ili iza doslovne stvarnosti tajnovitih znakovnih skupina. Urbanistički plan kao sadašnji oblik arhitekture nije ništa drugo već *Work in progress*: umjetničko djelo koje je sačinjeno ukoliko je *in fieri*. Nije jedno zdanje ili zbir zdanja ono što se planom zapravo planira, iako praktički izlazi iz cjeline tih projekata, nego reforma strukture stvarnosti ukoliko se pojavno očituje u različitoj raspodjeli, mjerljivosti i kakvoći prostora; još tačnije — podešava i reformira metodologiju projektiranja, određujući je sve uspješnije u njenoj finalnosti shvaćenoj kao kvalifikativan uvjet ljudskog djelovanja. Drugim riječima, plan nije projekt buduće akcije, nego djelovanje u sadašnjosti prema određenom projektu. Pretpostavljam da znakovi jednog plana nemaju simboličku vrijednost, nego samo semiotičku: kao svaka semiotika teže utjecanju na ponašanje, ali samo ukoliko ostvaruju naše zanimanje za druge. Kakvo će biti držanje onih koji primaju naše signale, drugo je pitanje: pitanje njihova odnosa s prošlošću, tj. pitanje njihove historičnosti. Vrijedi ipak napomenuti da plan ima svoga utjecaja a da nije podložan trošenju, što otvara vrata mogućnosti da do uživanja umjetničkog djela dođe kanalima različitim od kanala tržišne ekonomije na koje ga je kapitalističko društvo priključilo i primoralo, i eventualnosti iskupljenja iz položaja otuđenosti u koji ga je gurnula industrijska ekonomija.

U najaktualnijem i najtačnijem smislu riječi projekt je struktura. Zacrtaavajući linije-vodilje prema kojima će se ravnati postojanje društva i, u isto vrijeme, niječući da su te linije predestinirane i unaprijed utvrđene, on na prvom mjestu izražava virtualnost sadašnjeg položaja, mogućnosti koje su u njemu sadržane. Ali isto tako izražava virtualnost koja se uzima kao struktura društva, proces njegova samoodređivanja, dijagram njegova historijskog postanja: jer struktura nije zamisliva kao dovršen i nepokretan oblik, već kao strukturacija, kao »strukturirajuća svijest«. Na svim poljima moderne znanosti strukturalistička analiza, koja se ni na koji način ne može protiviti historičnosti, istražuje u strukturi huserlovsku »bit« fenomena, njihov nutarnji projekt, virtualnost što ih nužno organizira u skupine prema određenim *patternsima*, koji se u krajnjoj liniji svode na *pattern* ljudskog uma, na njegove mogućnosti relacioniranja, njegove sposobnosti stvaranja cjelina koje će biti više od zbira komponenata i gdje će svaka komponenta biti u znaku imanentne »cjeline«. Ta je strukturalistička analiza, dakle, najpouzdanija metodološka voditeljica za kritiku koja uzima pred sebe, kao problem vrijednosti, vrijednost strukture ili projekta.

Uzet kao samostalan i signifikantan oblik plan je specifičan oblik namjernosti, u pravom, huserlovskom smislu riječi: može se čak kazati da je planiranje fenomenološka redukcija, *epohe*, ukinuće suda

i stavljanje među zgrade svega onog što se obično prihvaća, rigorozan čin svijesti kao relacija između *noesi* i *noema*. Ali još je važnije od teoretske vrijednosti pojma namjernosti njegovo značenje kao definicije stanja svijesti čovjeka »u situaciji«, u objektivnoj situaciji sadašnjeg svijeta: prikovana uz »ovdje i sada« u kojem se određuje, jedini proces koji ga nosi da nadiđe ovaj neizbježan položaj i samu ograničenost vlastitoga osobnog ja, eidetska je intuicija. Plan je proizvod jedne takve intuicije, jer polazeći nužno od datosti, ne cilja na razrješavanje njihove raznolikosti i proturječja u prosjeku zajedničkih činilaca već na hvatanje »biti«: »intuicija biti je svijest nečeg, jednoga *quid* prema kojem se okreće njegov pogled i koji je toj stvari dan u sebi samom« (E. Husserl, *Ideen*, III). Drugim riječima, ako je plan eidetska intuicija, on je doista intendiranje u društvo: ne u društvo kakvo jest, ni u imaginarno i onostrano društvo koje ima doći, ni u određenu društvenu ravnotežu dobivenu izvlačenjem prosjeka sila koje se u njemu razvijaju, već u društvenu »bit« koja prebiva u faktičkom društvu i koju ona teži ostvariti kroz hiljadu poteškoća. Zapravo je vrlo malo vjerojatno da plan danas sačinjen služi budućnosti, ali je sigurno da plan stvoren za budućnost pomaže životu danas: urbanističko djelo koje predstavlja plan nije sačinjeno za kasnije djelovanje — čitavo je za sadašnjost. Schelerova je etika ona koja najbolje definira tip namjernosti što je razvija planifikatorska i programatorska djelatnost, razvijajući u problematici vrijednosti huserlovsku noetičku namjernost: jedna tvarna a ne formalna etika, zasnovana na kritičkom izboru vrijednosti u sferi iskustva, a čiji je konkretan oblik na sociološkoj razini »simpatija«, i čiji je konačan cilj utemeljenje »zajednice u ljubavi«, iznad biološke i zakonske zajednice.

Posebno je obilježje namjernosti kao psihičke djelatnosti jasno razlučene od želje i od volje u težnji, svakako određenom cilju, ali ne izravno i imperativno; naročito ne tako da se cilj predstavi kao već idealno dostignut i prisutan u svijesti, kao da bi samo preostalo izvršiti materijalne radnje koje ga prevode u činjeničnu stvarnost. Kao oblik namjernosti plan dakle ima biti ocjenjivan po naponu i po usmjerenju, jednom riječju, po metodi procesa; tj. po načinu kako se ide određenoj ciljnosti koja ipak nije cilj u pravom smislu riječi, rješavanjem čitavog niza problema koji se susreću na svakom koraku. Beskrajni su podaci, slučajevi, aspekti, prepreke; i uvijek sve zbrkaniji i varaviji imanentni izgledi svijeta koji se sad čini prepušten milosti sudbine i to jedne, reklo bi se, neporecive sudbine, jer su je sami ljudi htjeli i oblikovali. Projekt prepleće svoju tananu i svijetlu potku u uzburkanoj magluštini sudbine, rastjerujući je: kao u želji potpuno svjesna i odgovorna djelovanja, poriče udes shvaćen kao diktat višnje volje koja se jedino može pasivno podnositi (*»Fatum autem dicunt quidquid dei fantur, quidquid Juppiter fatur«*, Isidor iz Seville, *Etym.*, VIII, II). Ukratko, razara mit, potiče praznovjerje usuda: danas »tehnološkog usuda«. S onu stranu

mehaničke tehnike pažljivo ocrtava obzornu liniju jedne više tehnike — metodologije; jedne tehnike u kojoj preciznost ne razara vrijednost biti i u kojoj će moderni čovjek napokon moći iskupiti »tehnološki stid«.

Provodeći se izborom i označavanjem vrijednosti plan sam određuje vlastitu metodologiju. Iskustvo pokazuje da je projektant, koji je izvršio taj izbor po vlastitoj savjesti znalca i držao se upornom dosljednošću vlastite metodološke linije, izveo i estetski vrijedno djelo; ako nije, rezultat je i estetski negativan. Postoje dobro poznate vanjske sile (građevinska špekulacija — da navedemo samo jednu) koje nastoje skrenuti plan, svrćući na pojedinačan interes posao koji bi, prožet u načelu sociološkom »simpatijom«, morao biti stvoren za kolektiv. Kad izvanjske sile odnose pobjedu, plan izdaje razloge i institucionalne ciljnosti planiranja; slom projekta otvara vrata neredu sudbine.

Problem se nije nikad postavio u tom obliku. Palača nekog odličnika u XVI stoljeću mogla je izniknuti žrtvujući pučku četvrt i biti remek-djelo. Aktivno povijesno područje danas nije područje pojedinca već kolektiva i plan, koji ne bi bio stvoren za kolektiv, ne bi imao povijesnog opravdanja. Projektant koji priprema plan, boreći se protiv sila koje ga nastoje spriječiti da projektira za kolektiv, određuje vlastitu metodologiju kao borbeni postupak protiv tih sila. Nikad se ne projektira za već uvijek protiv nekog ili nečeg: protiv građevinskog špekuliranja i zakona ili vlasti koje ga štite, protiv izrabljivanja čovjeka od čovjeka, protiv mehaniziranja opstanka, protiv tromosti navike i običaja, protiv tabua i praznovjerja, protiv agresivnosti nasilnika, protiv protivljenja prirodnih sila; projektira se, naročito, protiv pomirenja s nepredvidivim, sa slučajem, sa zbrkom, sa slijepim udarcima događaja, sa sudbinom. Projektira se protiv pritiska nepreinačive prošlosti, da bi njena snaga bila poticaj a ne teret, smisao odgovornosti a ne kompleks krivnje. Projektira se protiv nečega što jest, da se promijeni; ne može se projektirati za nešto što nije; ne projektira se za ono što će biti nakon revolucije, već za revoluciju, dakle protiv svakog tipa i načina konzervacije. Dakle, nemoguće je promatrati projektantsku metodologiju i tehniku kao zone ideološke imunosti. Ta tehnika i ta metodologija rigorozne su, budući da su ideološki namijenjene. Ideologija nije apstraktna slika jedne budućnosti-katarze; slika je svijeta koji pokušavamo izgraditi boreći se: planirajući ne planira se pobjeda, već postupak koji se kani primijeniti u borbi.

I u arhitekturi se posljednjih godina zbio istovremeni pomak ideološkog angažmana i estetske vrsnoće; to pokazuje kako tehnika nije smijenila ideologiju u njenoj funkciji poticanja na istraživanje vrijednosti i na estetskom polju. Dokaz je konfrontacija nekih današnjih urbanističkih planova i, uzimimo, bilo kojeg Wrightova ili Aaltova projekta; lako će se vidjeti da se jedan grad može projektirati kao ružna arhitektura i stvarati izvrstan urba-



nizam projektirajući skromnu seosku kuću. Aalto nema politički označenu ideološku poziciju, ali njegova ideja ili ideologija društva stvara za se koncepciju svijeta i prevodi se u plastičkom obliku koji je, neovisno svojim dimenzijama, prostor u potpunosti. Eto jednog tipičnog primjera intencionirane metodologije, makar nije ideološki uvjetovana (još jedna greška, kako se vidi u službenoj sovjetskoj arhitekturi).

Analiza koja ne bi bila ograničena na područje umjetnosti i njenih tehnika dopustila bi nam da pokažemo kako bi — ako je kod današnjeg stanja stvari antiteza tehnike i ideologije objektivno neporeciva — mnogo teže bilo zastupati je kad bi koncept tehnologije bio resorbiran i reformiran, kao što se to upravo događa, u metodologiji, koja bi je u isto vrijeme očistila od njena pragmatičkog naglaska. Daljnji korak u istraživanju doveo bi nas do otkrića da, ne samo što se ne bi mogla održati antiteza metodologije i ideologije, već nije moguće zamisliti metodologiju koja ne bi imala ideološku komponentu i ideološki poticaj.

I samo pitanje opstanka umjetnosti ne bi se više postavljalo kao što se danas postavlja u terminima tjeskobne dileme, budući da bi bilo jednostavno svesti poetike na naumljene metodologije; to bi, ako ništa drugo, dopustilo ocjenu pojava današnje umjetnosti u odnosu na povijest upliva ideološkog činioca u tumačenju društvene funkcionalnosti umjetnosti, i uviđanje kako mnoge od tih pojava koje se čine dvojbene i nastrane duguju tu svoju historijsku i estetsku insuficijentnost poročnoj težnji da se budućnost gleda kao proročka i ponajčešće apokaliptička prefiguracija, a ne kao zakonita i nužna dimenzija historije.

Redukcija umjetničkih tehnika na naumljenu metodologiju projektiranja ne obuhvaća korjenit preobražaj umjetničkog procesa koji su avangarde nagovijestile i promicale. U povijesnim terminima — koji, očito, nisu više oni klasični, mimezis i invencija — ponavlja se situacija koja se ocrta u renesansi kad je iznad pojedinačnih tehnika bila ustanovljena jedna univerzalna tehnika: crtež, kao tehnika uma i zamišljanja, idealan i teorijski princip u začetku mnogovrsne prakse. A crtež je već bio, instituciono, projekt.

Nije to utok historiji: to je upravo ta situacija koja je evoluirajući danas dospjela do svoje kritičke tačke, do zahtjeva za temeljitim preobražajem načela, načina, ciljnosti projekta. Plan nije više onaj ograničeni plan odnosa između umjetnosti i proizvodnje. Na tom planu ne bi više postojale mogućnosti rješenja. Umjetnost se ne može vratiti obrtu, koji je prestao postojati; ne može izjednačiti vlastite postupke s postupcima industrije, jer bi pre-

uzimala modele mjesto da ih daje. Ali valja imati na umu da raskidajući vezu s romaničkim i gotičkim obrtom umjetnost nije reducirala — širila je vlastito polje; počela se doticati s drugim kulturnim djelatnostima; postajala je sudionik cjeline viših djelatnosti o kojima je počinjala ovisiti ekonomska proizvodnja. Nije više pribavljala modele tehnike, već modele kulture; i tako je bilo sve dok industrijska tehnika, zamijenivši obrtničku, nije odbacila te modele i objavila se kao samodostatna.

Ako se umjetnost već bila kvalificirala kao projekt ili nacrt, antiteza koja se nazirala bila je antiteza projekta i neprojekta; ona ista koja se na širem obzorju uspostavljala između humanističke ili historičke i tehnološke kulture. Ali, nije li paradoksalno označiti industrijsku tehnologiju kao neprojektističku, ako ona objektivno polaže najveću važnost na preliminarnu fazu projektiranja? I ako usvajamo da je industrijski rad kontinuirana operacija, te dakle neograničeno projektiranje, i, s druge strane, naznačujemo mogućim i potrebnim svodjenje umjetnosti na projekt, ne bismo li radi dosljednosti morali na kraju primiti industriju kao model umjetničkog ponašanja?

Pojam projekta moramo precizirati. Projekt nekog industrijskog proizvoda rezultanta je određenog broja zadanosti, podešavanih i kombiniranih tako da riješe vlastite suprotnosti. To je prije prethodni proračun nego projekt; prije rezultat nego prijedlog-dedukcija. U toku procesa dolazi do sukoba, do redukcija i do konačnog odabiranja, ali s obzirom na uspjeh proizvoda i napredak tehnike koja ga proizvodi. Ne postoji kritička procjena u pravom smislu riječi, jer kritika procjenjuje čin koji je izvršen, koji se vrši ili se želi izvršiti u vezi s institucionalnim razlozima i ciljnostima određene djelatnosti ili discipline kojoj se priznaje nužnost i kani osigurati trajanje i razvoj. Da bismo pretpostavili da proces industrijske proizvodnje ima jednu kritičku komponentu, morali bismo usvojiti postulat da je razlog i svrha industrije, pa i svega ljudskog rada od početka do danas, zarada, pa makar je shvatili kao kasnije proširenje samog rada. A to ne možemo pretpostaviti jer znamo da je od svojih prvih poteza industrija razorila predmet svodeći ga na sredstvo profita, na robu.

Kritička komponenta u umjetnosti uvijek je prisutna i djelatna: sama činjenica da se sud o umjetničkom djelu obično izražava kao sud o bivanju ili nebivanju, o umjetnosti ili neumjetnosti, pokazuje da se prije svega želi ocijeniti da li stvar o kojoj se sudi ostvaruje ili ne ostvaruje temeljne razloge zbog kojih se umjetnost stvara i zbog kojih se hoće da umjetnosti bude. Kad se, kao u srednjovjekovnim i renesansnim traktatima, formulira u normama za izvođenje i zamišljanje, kritička komponenta je očigledno inherentna stvaranju, kao pobuda i kao kontrola. Ali takva je čak i onda kad se prividno od njega odvajaju izražavajući se pomoću sudova o onom što je učinjeno a što ne može biti promijenjeno sudom koji se izriče. To se razdvajanje precizira u 17. stoljeću: s Bellorijem i Boschinijem

u Italiji, s De Pilesom i Félibienom u Francuskoj; pada u oči da se podudara sa specijalizacijom i tehnicizacijom umjetničkog čina, tj. s onim trenutkom kad umjetnost poprima čeonu i vodeći položaj u velikom pokretu tehnološkog napretka s kojim se načinje moderna civilizacija.

»Kritika ukusa« sankcionira i posreduje u osjećajnom ili simpatičkom odnosu koji se želi uspostaviti između predmeta (naknada za gorljivu operativnu praksu) i ličnosti: kaže umjetniku ono što mora dati, publici kako ima primiti ono što joj umjetnik nudi. Odnos nije u pravom smislu riječi konzumacionog karaktera, jer je sud o umjetnosti ili neumjetnosti — samo intelektualno opravdanje divljenja, struje osjećanja koja zanosi i komunicira vrijednost a da ne iscrpi izvor poruke (koji se smatra neiscrpnim). Za vrijeme kontempliranja predmet zadržava svu svoju »prirodnost«, ostaje svjež i pun značenja. Providničko vrelo (nek je takva imaginacija) svih oblika, svih predmeta koje je izradio čovjek (i koji su dobra, a ne roba) tako je sazdan da, što se više iz njega crpe, snažnije izbija. Zahvat kojim se stvara predmet njega »rađa«: suočeni s tehničkim čudima jednog Borominija, Guarinija, Neumanna, Fischera von Erlacha obuzeti smo nekom vrstom egzaltacije, suočeni s najobičnijim kućanskim električnim aparatom osjećamo se posramljeni »stidom« o kojem govori Günther Anders.

Možda u baroknim umjetničkim *žanrovima* možemo vidjeti naročite, intencionalne modele kulture. Ne želim kazati da obrtnik, oblikujući u štuku vijenac cvijeća, uzima za uzor mrtvu prirodu »slikara cvijeća«; ali slikar cvijeća napućuje sve na ispravan — tehnički ispravan — način gledanja cvijeća, a ispravno gledanje vrijedi i za obrtnika koji izrađuje predmete i za onoga tko upotrebljava i promatra predmet koji je on napravio. Kritička komponenta kao izbor ispravnog načina između mogućih načina gledanja podjednako je prisutna u činu krasotnog stvaranja i zadivljenog uživanja; to je optok koji besprekidno nosi onome koji prima nakanu (u religioznom smislu riječi) onoga koji daje i odnosi onom koji daje, da bi davao još bolje, uživanje onoga koji prima. To je, sigurno, ekonomski krug potražnje i ponude, ali tako širok da obuhvaća etički pokretač saobraćanja i izmjene ljudskih iskustava.

Kritička komponenta je ono što iščezava iz industrijskog tehnološkog aparata koji je došao na mjesto obrtničkog. O predmetu koji je unaprijed dan kao izvrstan nije potrebno suditi; u slučaju da to bude, da se može bolje učiniti uvidjet će tehničar. Ne može se prosuđivati o bivanju ili nebivanju nečega što nije ili jest samo jedna od beskrajnih kopija što ponavlja jedan arhetip koji je, opet, samo operativna pretpostavka. Ne obuhvaćajući sud o bivanju ili nebivanju koji bi mu potvrdio postojanje, držanje naspram predmeta provođenje je u čin bez zauzimanja pozicije: moralni interes i s njim dramatska zbiljnost povijesti isključeni su iz sada već samo ekonomskog ciklusa proizvodnje. Govori

se više nego ikad o ljudskim odnosima: ali ne više između osobe i osobe, između mene i drugoga, već između pojedinca i kolektiva, između jednog i svih. Zamjena proizvoda nekoć regulirana povijesnim ciklusom običaja zbiva se sada prema bržim i zatvorenijim ciklusima mode: u prvom slučaju imamo kritiku prošlosti, u drugom ništa drugo do mijenjanje.

Ali proces od obrta prema industriji nepovratan je, a isto tako kriza predmeta. Industrija je nesumnjivo sistem rada i proizvodnje u našem stoljeću; ciklus njene evolucije nije zatvoren, može imati nepredvidive razvoje i mogućnost veze između umjetnosti i industrije ostaje, usprkos svemu, otvorena. Ali to neće biti veza između dvaju načina tehničkog postupanja, već između dvaju načina projektiranja. Imamo na jednoj strani projektiranje kao tačan proračun sirovinskih, tehnoloških i tržišnih datosti; na drugoj projektiranje kao historijsku konstrukciju, kritičan ispit historijskih situacija, planiranje opstanka. Je li moguće zajedničko postojanje obaju procesa ili popravak jednoga posredstvom drugog?

Evolucija moderne umjetnosti i njena današnja kriza nisu samo protuudar trijumfa industrijske tehnologije. Ako je to kriza predmeta i njegova paradigmatičnog oblika — umjetničkog djela, ona se dogodila iz unutarnjih razloga, prije nego bi industrija dovela do opadanja i zbrisala s lica zemlje vrijednost i samu ideju predmeta. Veličanstven, dramatičan početak krize jest Michelangelova bez-krajnost. U umjetnosti ima mjesta dovršena stvarnost djela dotle dok je ona predstavljanje jedne dovršene i zadane stvarnosti — prirode (ali već je za Leonarda priroda bila problem, a ne zadanost); u njoj ne može naći mjesta dovršena stvarnost ako je njezin sadržaj egzistencija, koja nije zadana već postaje, i nije rješenje nego sama problematičnost problema. Već u Michelangela i još više u romantičkoj poetici »uzvišenog« s idejom umjetnosti-postojanja udružuje se ideja smrti ili, budući da smrt ne ostavlja iskustva, misao o smrti kao imanentna mislima i činima života, koji drukčije ne bi imali značenja. Kasnije se zamisao umjetničkog djela kao djela života — nedovršeno, suspregnuto i vremenito tečenje poput vremena samog života — precizira u Mallarméa i, na polju likovne umjetnosti, u Kleea: a dolazi do krajnje granice u Joyceovu *Work in progress* koji preinačuje ustrojstvo govora u samom trenutku njegova začinjanja. Nedovršena je umjetnost u projektu ili, u isto vrijeme, projekt postojanja prema jednom poretku koji nije poredak formalne logike, već unutarnji poredak postojanja kao takvog, u svom provođenju; strukturalni princip što se ocrtava i gradi u samom susljedovanju događaja koji nisu pasivno podnošeni: poput De Saussurove lingvističke strukture koja nema unaprijed dane sheme i modele već oblikuje postupno sistem »où tout se tient«. Kao što je jednom otkrivala u predmetu nepokretnu strukturu predmetnog svijeta, danas umjetnost ima otkrivati u projektu pokretnu strukturu postojanja. Projekt — kojega umjetnost mora pružiti metodološki model — predstavlja napokon manevarsku obranu društvenog,

historijskog života u njegovu svakidašnjem sukobu s eventualnošću i slučajem; on je protiv smrti — krajnje eventualnosti i posljednjeg slučaja. U projektiranju umjetnosti postoji smisao, interes, strast življenja koju ne nalazimo u bespogrešnoj logici tehnološkog projektiranja: to projektiranje što raste samo iz sebe susljednim izvodima ne znajući za alternativu smrti koja prati svaku moralnu akciju, te je dakle uvijek u opasnosti da prekorači, čak ne primjećujući, granicu života. Doista, prekoračila ju je: iz napretka u napredak dospjela je da programira smrt.

Ali može li se interes za život, koji upravlja umjetničkim projektiranjem, smatrati kritičkim interesom? Nazočnost kritike u umjetničkom procesu-projektu, duboka kritičnost tog projektiranja kojemu bi umjetnost morala služiti kao model sastoji se u postupnom provjeravanju nakanjenih radnji i njihova susljedovanja. Ako je projektistički zahvat umjetnosti u svojoj cjelini u isto vrijeme kritika, popravak i model općeg djelovanja i, danas, tehnološkog djelovanja industrije i predodređene serijelnosti njenih radnji, bitna bi funkcija umjetnosti imala biti u svođenju te serijelnosti na intencionirano susljedovanje. Nije toliko čin po sebi ono što se kritički potvrđuje koliko čin kao uvjet stimulacije i usmjerenja jednog kasnijeg djelovanja. Ako umjetničko djelo ne vrijedi više stoga što je svršeno i savršeno nego stoga što je nesvršeno, valja se ipak upitati šta priprema i nosi u sebi, koji problem postavlja budućnosti. Postavlja li problem koji još iziskuje umjetničko rješavanje, ili problem koji to rješavanje isključuje? Opstanak umjetnosti u sutrašnjem svijetu, ma kakav bio, ovisan je samo o projektu koji današnja umjetnost čini za umjetnost sutrašnjice.

1964.

s talijanskoga  
**božidar gagro**