

Régis Debray (Pariz 1940), francuski filozof i mediolog, nakon studija filozofije na École normale supérieure odlazi u Boliviju gdje postaje suradnikom Che Guevare. Godine 1967. zatočen je i osuđen na 30 godina robije, no već 1970. biva oslobođen. Po povratku u Francusku postaje aktivni sudionik političkog života (savjetnik za vanjske poslove François Mitteranda, član Državnog savjeta i dr.). Ne prestaje se baviti znanstvenim radom: objavio je, između ostalog, *Razgovori s Allendeom* (1971), *Kritika oružja* (1973), *Cheova gerila* (1974), a u posljednje vrijeme *Critique de la raison politique ou l'inconscient religieux* (1981), *Cours de médiologie générale* (1992), *Manifestes médiologiques* (1994) te *L'Oeil naïf* (1994). Tekst koji donosimo izvorno je dio knjige *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident* (Pariz, 1992), a preveden je prema: *Critical Inquiry*, Vol. 21 (Spring 1995), pp. 529-555.

Régis Debray

Tri doba motrenja

»Cijeli sam život patio zbog neopravdana i nerazumna mnijenja da sam nastrojen isuviše književno da bih bio slikarem«, kazao je nedugo prije svoje smrti Gustave Moreau, slikar simbolizma te Matisseov profesor na École des Beaux Arts. Pokušaj proboja strukovnih i rodnih podjela uvijek ima svoju cijenu. Možda ćete me smatrati odviše filozofičnim a da bih se prihvatio svijeta estetike sa svim njegovim čuvstvenim preljevima i tananostima. Čak i ako ne dođe do ovog zaključka, američki se čitatelj može s pravom pitati što uopće jedan bivši revolucionar može imati s filozofijom umjetnosti. Takove su inercije ugledâ, upretinačenja kultura i mijena prevođenja.

Nasljedujući primjer Moreaua iz prošloga vijeka, moram otpjeti neopravdano i apsurdno mnijenje, prisutno barem van Francuske, da čovjek koji je u dvadesettrećoj slijedio Che Guevaru i zauzimao se za njegovu stvar u Latinskoj Americi jest jednom zasvagda prepolitičan da bi bio connoisseur umjetnosti, povjesničar ili romanopisac. Ovo nipošto ne znači da se odričem svoje mladosti. Dopustite mi da akademske veterane i Nove ljevičare 1960-ih naprosto podsjetim da života ima i prije i poslije *causes célèbres*. Filozof sam bio prije negoli sam se 1966. uputio za Boliviju, bijah studirao s Althusserom i Derridom na École Normale; filozof sam postao iznova po izlasku iz zatvora u Camariju 1970.

Time sam više zahvalan Tomu Mitchellu što je čitateljstvu *Critical Inquiryja* učinio dostupnim 8. poglavlje moje knjige, *Vie et mort de l'image: Une Histoire du regard en Occident* (Pariz, 1992.). To djelo nastavlja dugoročni projekt čiji je cilj ocrtati jedno novo disciplinarno polje koje sam nazvao mediologijom. Njegove su premise naznačene u obliku teze što sam je predstavio na Sorbonni 8. siječnja 1994. pred komisijom sastavljenom od filozofa i povjesničara koji su joj priznali pravo terijske studije proglašivši me kvalificiranim da upravljam istraživanjem. Terminom *mediologija* označujem razmatranje ne različitih oblika medija *per se* već medijacijâ preko kojih ideja ili vizualni prikaz [*une imagerie*] postaje materijalnom silom. Radi se tu o zamjeni onoga neizvjesnoga transmisije onim neizvjesnim komunikacije koja leži u pozadini semiologije, tako da se zaobiđu skolasticizmi znaka i označitelja. Objekti kojima se bavi mediologija jesu načini i sredstva simboličkoga djelovanja. U prethodnim radovima (napose u *Cours de médiologie générale* [Pariz, 1992]) propitivao sam detaljnosti medijacije i transmisije Riječi. Nakon »moći ideja« koju nam marksističko poimanje ideologije ne dopušta razumjeti, pa čak ni razmotriti, *Vie et mort de l'image* istražuje ikoničko djelovanje, ne značenje, već moć slika - učinke zapanjenosti, zavedenosti, i zatavljenosti koje je slika razvila poslijetkom tehnika koje proizvode slike te kulturnih sustava kroz koje mi slike primamo.

Ne postoji slika po sebi. Njezin položaj i učinci kolebali su već prema revolucijama tehnologije i kolektivnih uvjerenja. Logika toga razvicia jest ono što sam nakanio prikazati širokim potezima kičice i ekstempore - od najranijih slikarija po pećinama do kompjuterskoga ekrana - sve se vrijeme trudeći da usuglasim materijalne i duhovne pristupe koji su odviše često jedni druge isključivali. U usporedbi sa sociologijom umjetnosti koja je sklona zanemariti tehničku povijest procesa proizvodnje slika, te s raznovrsnim fenomenologijama umjetničke percepcije koje unizuju religijske i kulturne kontekste postupka motrenja, osebujnost se mediologijskoga pristupa, ako o njoj možemo govoriti, sastoji od povezivanja, jasnije rečeno, materijalnih izuma i mentalnih sposobnosti, riječju, od umnožavanja mostova između onoga elitno filozofijski estetičkoga i skromne i prozaične materijalne povijesti.

Proučavanje nevidljivih znakova vidljivoga uglavnom je zapisano u istraživanju koje je u tijeku, a započeo sam ga prije petnaest godina s *Le Pouvoir intellectuel en France* ([Pariz, 1979]; prev. David Macey, pod naslovom *Učitelji, pisci, slavna imena: intelektualci moderne francuske* [London, 1981]). Ova povijesna monografija unutar francuskih okvira obrađuje razvitak društvenih snaga simboličkoga medijatora u njegovoj promjenljivoj ulozi, od srednjovjekovnoga svećenika do suvremenoga intelektualca. Dug je bio put koji me odande doveo do toga da se (slijedeći Gödelov aksiom nepotpunosti) posvetim proučavanju religijske strukture

kolektivnoga u svojoj *Critique de la raison politique* (Pariz, 1981.). Od te sam se točke konačno, od medijacije u njezinoj logičkoj i nezastarivoj nužnosti (uvijek ćemo trebati tumače jer se transcendencija značenja ne može mimoići), vratio k medijima, odnosno suvremenim postupcima i tehnikama upliva.

Ako, u konačnoj analizi, politički misliti znači pitati se kako jedno ljudsko biće može utjecati na drugo, bez fizičke prinude, te ga nagovoriti da se, naprimjer, pokori nekome zakonu, dade ubiti u ratu, ili da plaća porez, onda se to nužno stječe u pitanju uvjerenja. Rukovodeći se Hobbesom, Churchill je običavao primijetiti da se u vladanju radi o tome da ljude uvjerite. Mediologija proučava tehnologije uvjeravanja. Ljudima ne upravljaju samo riječi, nego i slike. Stoga za one koji bi s razlogom mogli pitati za vezu između mog prijašnjeg života intelektualca *engagé* i mojega sadašnjeg života istraživača lišena bilo kakva interesa do potrage za istinom, ova crvena nit poslužiti će kao moj odgovor.

Da ne bih zašao u previše pojedinosti, sačinio sam tri razdjela, nazovimo ih radije dobima, od kojih svako ima svoj vlastiti prepoznatljivo osebujan značaj, pošavši od vremena renesanse umjetnosti pa sve do našega vlastita vremena; svakoga od ostalih luči silno izražena razlika.

Vasari, Životi umjetnika

Tri mediološke cezure civilizacije - pisanje, tiskanje i audiovizualitet - dijele vrijeme slike u tri odvojena kontinenta: idol, umjetnost i ono vizualno. Svaki od njih ima svoje vlastite zakone. Pomiješati ih znači uzrokovati nepotrebne muke.

Nosioci

Ovdje ćemo se baviti samo kronologijom - najprostijim ali i najvažnijim od analitičkih postupaka. Gvozdene verige za povjesničara - sva periodizacija - još je teži teret za estetičara. Koja korist orati more?, pita amater sviknut da pluta beskrajnim oceanom ljepote, sasvim zadovoljan napredovanjem bez kompasa. Međutim, raščlamba povijesnoga trajanja na utvrđena razdoblja - antiku, Srednji vijek, i moderno doba - stara je gotovo kao i sama povijesna disciplina. Zašto bi povijest slika bila iznimka od pravila? S druge strane, ograničiti se na prilagođavanje vremena umjetnosti na ono »antičko«, »srednjovjekovno«, »klasično«, »moderno« i »suvremeno«, oponašajući pogodne školske podjele, ne čini se pretjerano točnim. Povijest gledanja ne

podudara se s institucionaliziranom ekonomskom ili vojnom poviješću. Ona ima pravo, makar na zapadu, na svoju vlastitu, korjenitiju vremenost.

Nemoguće je izbjeći zbrku oko trajanja u koju je utonula službena povijest umjetnosti ne nalazeći alternativnih sredstava - pojmovnih, u prvom redu terminoloških. U drugačiju svrhu, stoga s drugačijim nazivom. Slika koja ne zastupa istu stvarnost ne može nositi isto ime. Jednako kao što se primitivna slikovnost ne da pravo razumjeti ne skinemo li naočale umjetnosti, tako se i jezik estetičara valja zaboraviti kako bismo otkrili izvornost onog vizualnog.

Svakome njegov vlastiti rječnik, pod uvjetom da svoje termine definira. Upravo to pokušala je moja knjiga *Cours de médiologie générale* svojim detaljnim prikazom triju mediasfera. Može li pozornost koja je u njoj obraćena tijeku evolucije *homo sapiensovih* tehnika transmisije sada baciti svjetlost i na povijesnu putanju njegovih slika? Put je, čini se, otvoren ukoliko na samome početku razaberemo tri ključna stadija.

Logosferi bi odgovarala era idola u najširem smislu (od grčkoga *eidolon*, slika). Ona se proteže od izuma pisma do izuma tiska. *Grafosferi*, era umjetnosti, koja se proteže od vremena tiskarskoga stroja do vremena televizije u boji (čija se važnost razlikuje, kao što ćemo vidjeti, od fotografije i filma). *Videosferi*, era vizualnoga (prema terminu kojega je predložio Serge Daney). Tu smo mi.

Svaka od ovih era ocrta oca života i mišljenja snažne nutarnje povezanosti, ekosistem viđenja pa stoga i stanoviti vidokrug vizualnoga očekivanja (koje ne očekuje istu stvar od Pantokratora, od autoportreta, i od kratka video spota). Već smo vidjeli (u *Cours de médiologie générale*) kako nijedna mediasfera ne potiskuje druge u potpunosti te kako one jedna na drugu naliježu i prepliću se. Te se prevage izmjenjuju susljednom nadmoću; i, radije nego kao jasne lomove, njihove bi granice valjalo pojmiti na stari način, onakvima kakve su bile prije postojanja nacionalnih država: tampon zone, rubna područja dodira, široki kronološki stadiji što jučer obuhvaćahu vijekove a danas tek desetljeća. Baš kao što novina tiska nije iz naše kulture izbrisala srednjovjekovne proverbije i narodne izreke, one mnemoničke domišljaje svojstvene usmenim društvima, tako nas ni televizija ne priječi da idemo u Louvre (čak naprotiv). Niti je muzejski odjel za egipatske starine sakrit od očiju naučenih na filmski ekran. Vrijedi ponoviti da se nakon cezure ne događa ništa što se nije moglo dogoditi i prije nje. Da tome nije tako, razvitak na objema stranama ne bi se mogao međusobno povezati; svaki od njih niče unutar svojega prethodnika. A opet, niti na istome mjestu, niti istom jakošću.

Tu povezanost naglašavam da bih pretekao jedan aktualni prigovor. Činjenica je da tkogod načine motrenja istražuje isključivo sa stanošta povijesti vidljivih oblika, mora zamijetiti stalnost moći i novca kao dvojnih

pokrovitelja umjetnosti od najranije antike. *Nihil novi sub sole?* Poznavalac umjetnosti u njezinu ekonomskome kontekstu bit će stoga brz da pokaže kako zameci »tvornice« Andyja Warhola uspavani leže u ateljeu Rembrandta (vješta u uspostavi i promicanju odnosa s javnošću, kakav već bijaše, te zaljubljenika u slikarstvo, slobodu i novac); ili kako je precedens majstorova ateljea postojao već odranije u helenističkome *officiumu* zanatlije, gdje se Aleksandar smatrao dužnim usluge svoje ljubavnice ponuditi Apellesu. Znalac ugođen na takve odjeke pokazat će kako suptilnosti ugovora koji je vezivao Siksta IV. i Rafaela bijahu zamršene posvema kao i one između državne tvrtke Renault i Dubuffeta; kako korporativno pokroviteljstvo nad umjetnostima nije ništa manje sebeznao, no ipak daleko više pridonosi negoli ono Gaja Cilnija Mecenata u vrijeme Augusta; kako američki novac dat u dobrotvorne svrhe veličanstveno konkurira onome Ptolomeja Aleksandrijskog; kako je, ukratko, tržište umjetnosti staro koliko i sama umjetnost (zapravo prethodi samome pojmu umjetnosti), te kako bi, da darežljivi donatori ili sponzori grčkih polisa (a o Lorenzu il Magnificu ili Franji I. da se i ne govori) nisu posvetili pažnju oglašavanju, Ateni i Delfi bili ostali učmale žabokrečine. Ni naše doba ne može umaći mudrosti nacija. Za nas - polazeći od toga da je sudbina proizvođača slika, čini se, bila da snage koje su postojale u katoličkome univerzumu snabdijeva krasotom, i to tijekom prethodnih petnaest stotina godina - pitanje jest da li je to isti *tip* pojedinca crnčio uzastopce za veću krasotu Krista, svoga grada, princa, velikog buržoaskog kolekcionara, Olivetti fondaciju, ili za svoju vlastitu ličnost s jednakim učincima utjecaja i moći.

Ove momente valja zatim povezati u neku vrst poteza unazad, ukoliko se temelje na jednom te istome postupnu napredovanju koje združuje povijesno ubrzanje s geografskim širenjem.

Skraćenje idealnoga vremena: *idol* je slika zaleđena vremena, nesvjestica vječnosti, okomiti poprečni presjek beskonačna mirovanja onog božanskog. *Umjetnost* je spora ali svoje oblike već prikazuje u pokretu. U našem dobu ono vizualno u stalnoj je vrtnji, čisti ritam, gonjen brzinom.

Proširenje prostora kolanja: *idol* je *autohton*, silno pučki, ukorijenjen u etničkome tlu. Umjetnost je *zapadnjačka*, s ponešto rustikalnoga u sebi, istodobno spremna kolati i sklona putovanju (Dürer u Italiju, Leonardo u Francusku, i tako dalje). Ono vizualno jest *svesvjetsko* (*mondovizija*), u trenutku proizvodnje zamišljeno za planetarno rasprostiranje.

Svako doba ima svoj materinji jezik. Idol je bio izložen na grčkome, umjetnost na talijanskome, ono vizualno na američkome. Teologija, estetika, ekonomija: svaka se u svakoj zrcalila.

Za razliku od dvaju doba koja ga okviruju, izgleda da doba umjetnosti izravno pripada zapadu. No zapad nije jedan sinkroničan blok, okcidentalna društva

nisu sva odjednom unišla u eru umjetnosti. Italija je bila prva, prije Nizozemske, koja ju je slijedila u sedamnaestome stoljeću, prije Francuske, koja je to svoje pravo u potpunosti istakla tek u osamnaestome stoljeću s društvenom i kritičkom spremom ukusa. Tek s priličnim zakašnjenjem i retroaktivno dala je Njemačka ovoj eri njezin *filozofski* rodoslov, s početkom u neologizmu *estetika* (Baumgarten 1750. izdaje svoju *Aestheticu*). Slavenski i grčko-slavenski svijet dugo je vremena ostao, možda čak i do dana današnjega, u eri ikona koju je produživala i prekrajala pravoslavna crkva i njezina teologija. Čak i u Francuskoj, u času kada je nakon smrti Crvenoga cara Picassova slika Jozefa Staljina užasnula Komunistički pokret (1953.), moglo se vidjeti kako, preko Moskve preporod doživljava sakralna bizantika, ako ne i osvetu ere idola u sumrak ere umjetnosti. Ovaj anakronizam dade se protumačiti s pomoću reaktivacije pravoslavnih, predumjetničkih, ili predhumanističkih stavova od strane komunističkoga samodržavlja.

Panoramski pregled

Dugi put kojega je slika prošla pokazuje sklonost smanjenju energija koju slika odašilje. U smislu kolektivnoga mentaliteta, doba idola osigurava prijelaz s *magijskoga na religijsko*. To je jedno poduže putovanje za vrijeme kojega pojava organizirana kršćanstva ne predstavlja neki posebno radikalan lom - taj paradoks još ću morati pojasniti. Nova se vjera spaja s vizualnim obrascima antike i u njih se utapa (isto kao što čini i sa svojim političkim vladalačkim strukturama) dok ih istovremeno omalovažava u teoriji. U svojoj izradbi i simbolici paleo-kršćanska slika je neopaganska, zapravo, arheo-rimska.

Umjetnost pribavlja prijelaz s *teološkoga na povijesno*, ili, ako vam je tako draže, od božanskoga ka ljudskome kao žarištu referencije. Ono vizualno omogućuje daljnji prijelaz s jedinstva osobnosti ka globalnome okružju, ili od bića ka miljeu. Rječnikom Lévi-Straussa, rekli bismo da je ono vizualno »šifrirana slika« koja za svoje sirovine uzima krhotine ranijih mitova; umjetnost »mitska« slika (sačinjena od konačna broja kolektivnih pripovijesti); a idolopoklonstvo slika »poruke« u najmaterijalnijem smislu te riječi). Od teokracije preko »androkracije« do tehnokracije: svaka era hijerarhijsko je organiziranje odnosno preoblikovanje strukture grada i ugleda njegovih proizvođača slika. Shodno tomu, različit tip karizme izvire odozgo (pobožnost), iznutra (genijalnost), ili izvana (reklamiranje). Idol je uzvišen, umjetnost ozbiljna, ono vizualno ironično. Tako se razvijaju i različiti oblici prijema, ovisno o tome da li je era usmjerena na *posredovanje* (era jedan), *obmanu* (era dva), ili na *eksperimentiranje* (era tri). To je nešto poput progresivna opuštanja promatrača, nešto poput postupna otpuštanja proizvođača. Od njih se sprva očekivalo da veličaju i uzdižu, potom da

promatraju i iznalaze, te napokon da demistificiraju i zabavljaju se. Tragično, *idol* obogotvoruje; herojski, *umjetničko djelo* poučava; posrednički, *istraživanje* je tek zanimljivo. Prvi smjera odzrcaliti *vječnost*, drugo zadobiti *besmrtnost*, a treće biti *događajem*. Otuda proizilaze i tri razine vremena svojstvene procesu proizvodnje slika: vrijeme *ponavljanja* (preko propisa ili arhetipa); vrijeme *tradicije* (preko modela i pouke); vrijeme *novine* (preko svađa ili skandala). Prva od ovih vremenosti odgovara *predmetu štovanja*; druga *predmetu užitka*; treća *predmetu zaprepaštenja* ili osupnuća.

U eri jedan, idol ne pobuđuje estetsko, već religiozno zanimanje, s izravnim političkim interesima. Tu se radi o *vjeri*. U eri dva, umjetnost osvaja svoju neovisnost vizavi religije dok ostaje podređena političkoj moći, s obzirom na to da valjanost umjetnosti zavisi o pitanjima *ukusa*. U eri tri, i vrijednosti i rasprostranjenost određuje ekonomska sfera: sada se radi o *kupovanju moći*. Kao *poklonik* kršćanske kulture, ja čak i danas mogu, a da ne napustim granice malene Europe, dobiti pristup ovim trima kontinentima slike prosto mijenjajući svoj vijatik: misal, *guide bleu*, i čekovna knjižica.

Svakome od ovih stadija pripada njegov vlastiti oblik stručne organizacije: obrtnicima *ceh*, umjetnicima *akademija*, stručnjaku za reklamu *mreža*. Zanatlija nema posebnoga radnog mjesta (osim možda *officiuma* u Rimu). Pisarnica tumača rukopisa ovisna je o samostanu ili univerzitetu; dekorater fresku slika izravno unutar crkve ili dvorca. *Umjetnik* radi u vlastitome *ateljeu* ili *bottegi*. *Industrijski upravitelj* ostaje u svojoj *tvornici*, faksom i kompjuterom povezan s klijentelom. »Biti uspješan u biznisu najfascinantnija je umjetnost.«¹ Od prvoga se operatera zahtijevala *vjernost* - posao imitacije, od drugoga *nadahnuće* - posao kreacije. Sada očekujemo da treći pokaže *poduzetnost* - posao *širenja*. Prostor za manevriranje što ga osoba ima na raspolaganju mnogo je veći; jer pored toga što mi od nje ne očekujemo nužno neki nezgrapni objekt niti ikakav proizvod koji je po prirodi težak, njoj koristi i opća dematerijalizacija medija. Tvorac slike urezivao je ili mazao boje po kamenu ili drvu; umjetnik je svoj zadatak obično izvodio na platnu razapetome na okviru; ono vizualno međutim biva proizvedeno a da ga se ne dotakne, umetanjem elektrona.

Za svako zvanje, različit amblem. *Nimbus* i *zraka svjetlosti* za čovjeka idola, podložna sraslome nauku teologije i milosti. Zrcalo i kompas za renesansna maestra, kakav već bijaše, upućen na optiku i geometriju, tamnu komoru i perspektivu. »Zrcalo je majstor svim slikarima.«² Kompilacija (ili

1 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, New York, 1975, str. 92.

2 Leonardo da Vinci, *Leonardo on Painting*, prev. Martin Kemp i Margaret Walker, ur. Kemp, New Haven, Conn., 1989, str. 202.

kompjuterski *cut&paste*)* za ono »pro« vizualnoga, koje mora ne samo navoditi, priljepljivati, premještati, razonođivati, popravljati, i uljepšavati, nego još sve to raditi brzo, kao što radi svatko drugi, te stoga standardizirati oblik i tehniku što moguće više. »Zašto ljudi misle da su umjetnici nešto osobito? To je posao kao i svaki drugi.«³

Prema tome, umjetna slika prošla je kroz tri različita načina bivstvovanja u zapadnjačkome mozgu: *prisutnost* (svetac prisutan preko svoga lika), *prikaz* i *simulaciju* (u znanstvenome smislu). Uz to je opažana pojava svoju posredničku ulogu vršila iz triju uzastopnih, uzajamno sadržanih perspektiva: *nadnaravnog*, *naravnog* i *nestvarnog*. Ove navode na tri čuvstvena stanja: idol budi *strah*, umjetnost *ljubav*, a ono vizuelno *zanimanje*. Prva je podložna *arhetipu*, drugu uređuje *prototip*, a treća određuje vlastite *stereotipe*. Nisam ovdje iznio metafizička i psihološka svojstva vječnoga vida, već prije, različite intelektualne i društvene svemire. Svako doba slike odgovara kvalitativnome ustrojstvu života toga svijeta. Reci mi što vidiš i reci ću ti zašto živiš i što misliš.

* Igra riječi: »*Scissors and paste (or computer cut and paste)*« - *scissors and paste* fraza je koja označuje neoriginalan rad, kompilaciju - nap. prev.

³ Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, str. 178.

SWOJSTVA SLIKE	U LOGOSFERI (nakon pisma) VLADAVINA IDOLA	U GRAFOSFERI (nakon tiska) VLADAVINA UMJETNOSTI	U VIDEOSFERI (nakon audiovizualnoga) VLADAVINA VIZUALNOGA
NAČELO DJELOTVORNOSTI (ILI ODNOS PREMA BIĆU)	PRISUTNOST (transcendentno) Slika vidi	PRIKAZ (prividno) Slika je viđeno	SIMULACIJA (brojčano) Sliku se gleda
NAČIN OPSTANKA	ŽIVO Slika jest biće	FIZIČKO Slika jest stvar	VIRTUALNO Slika jest opažaj
ODSUDNI OSOLONAC (IZVOR MOĆI)	NADNARAVNO (Bog)	STVARNOST (Priroda)	IZVOĐAČ (Stroj)
IZVOR SVJETLOSTI	DUHOVNO (iz nutrine)	SOLARNO (izvana)	ELEKTRIČNO (iznutra)
SVRHA I OČEKIVANJE	ZAŠTITA (i spasenje) Slika opsjeda	UŽITAK (i ugled) Slika plijeni	INFORMACIJA (i igranje) Slika je opsjednuto
POVIJESNI KONTEKST	Od MAGIJSKOGA do RELIGIJSKOGA (Cikličko Vrijeme)	Od RELIGIJSKOGA do POVIJESNOGA (Linearno Vrijeme)	Od POVIJESNOGA do TEHNIČKOGA (Punktualno Vrijeme)
DEONTOLOGIJA	IZVANJSKO (teološko i političko usmjerenje)	NUTARNJE (samouprava)	AMBIJENT (tehničko-ekonomska uprava)
IDEAL I PRAVILO POSLA	»VELIČAM« (sila) Oblikovano po Svetome spisu (Kanon)	»STVARAM« (djelo) Oblikovano po starini (Model)	»PROIZVODIM« (zbivanje) Oblikovano po Egu (Moda)

VREMENSKI OBZOR (I SREDSTVO)	VJEČNOST (ponavljanje) Čvrstoća (kamen, drvo)	BESMRTNOST (tradicija) Mekoća (platno)	SADAŠNJOST (novina) Bestjelesnost (ekran)
NAČIN PRIPISIVANJA	KOLEKTIVNO = ANONIMNO (od vrača do zanatlije)	INDIVIDUALNO = POTPIS (od umjetnika do genija)	SPEKTAKULARNO = ETIKETA, LOGOTIP, MARKA (od poduzetnika do poduzeća)
ORGANIZACIJA RADA	Od SVEČENSTVA Do CEHA	Od AKADEMIJE do ŠKOLE	Od MREŽE do PROFESIJE
PREDMET ŠTOVANJA	SVETAC (Štitim te)	LJEPOTA (Dopadam se)	NOVINA (Iznenadujem te)
VLADALAČKA STRUKTURA	1) KURIJALNO = Car 2) CRKVENO = Samostani i Katedrale 3) VLASTELINSKO = Dvorac	1) MONARHIJSKO = Akademija (1500-1750) 2) BURŽOASKO= Salon + Kritika + Galerija (do 1968.)	MEDIJI/MUZEJI/ TRŽIŠTE (za plastične umjetnosti) PUBLICITET (audiovizualno)
KONTINENT PODRIJETLA I GRAD PRENOŠENJA	AZIJA - BIZANT (između antike i kršćanstva)	EUROPA - FIRENCA (između kršćanstva i moderne)	AMERIKA - NEW YORK (između moderne i postmoderne)
NAČIN SKUPLJANJA	JAVNI: riznica	POJEDINAČNI: zbirka	PRIVATNI/ JAVNI: reprodukcija
AURA	KARIZMATIČKA (anima)	PATETIČKA (animus)	LUDIČKA (animacija)
PATOLOŠKA SKLONOST	PARANOJA	OPSESIJA	ŠIZOFRENIJA
CILJ ZAGLEDANJA	KROZA SLIKU Vidovitost prenosi	VIŠE OD SLIKE Vizija kontemplira	SAMO SLIKA Gledanje upravlja

UZAJAMNI ODNOSI	NESNOŠLJIVOST (Religijska)	SUPARNIŠTVO (Osobno)	NATJECANJE (Ekonomsko)
-----------------	-------------------------------	-------------------------	---------------------------

Indeks, ikona, simbol

Po svojoj zamisli, slijed era djelomice se slaže s podjelom što ju je načinio američki logičar C. S. Peirce koji razlikuje *indeks*, *ikonu* i *simbol* u njihovu odnosu prema objektu. Podsjetimo se, krajnje ih pojednostavljujući, ovih triju načina da svome bližnjemu dadnemo neki znak. *Indeks* je dijelak objekta ili je s njim blizak na jedan nehodičan način, dio je cjeline ili je shvaćen kao cjelina. Relikvija je indeks u ovome smislu: bedrena kost nekoga sveca u moćniku ili svetišu *jest* taj svetac. Isto je tako i otisak u pijesku, ili dim vatre u daljini. Na sasvim suprotan način, *ikona* naliči stvari a da nije *od* nje; ona nije proizvoljna nego je potaknuta jednakošću omjera ili jednakošću oblika. Sveca prepoznavamo po njegovu portretu, no portret doprinosi svijetu svetosti; on nije bio dat sa svecem. On je djelo. *Simbol* nema analogijski već naprosto konvencionalni odnos prema stvari, u odnosu na stvar on je proizvoljan, a odgonetamo ga uz pomoć šifre. Odatle odnos između riječi *plavo* i plave boje. Ova suvremena razlikovanja, koja su zaista korisna za naše potrebe, imaju jednu jedinu manu, narušuju stariju podjelu u koju se više vjerovalo. Grčka pravoslavna ikona, recimo, indeksična [*indicielle*] je na osnovu svojih nadnaravnih ili čudotvornih osobina (prosjaci u Rusiji vješali bi ikone oko vrata kao amajlice). Primat kiparstva nad slikarstvom kod starih izražava njihovu bliskost indeksu, recimo, fizici tijela. Obujam, reljef, tri dimenzije - bilo je to grubo lijevanje i sijenčanje. U drugoj krajnosti, nestajanje kiparstva iz moderne skulpture svjedoči o htijenju za zbliženjem s čistim, apstraktnijim redom simboličkoga.

Slika kao indeks opčinja. Gotovo da zazivlje dodir. Ima *magičnu* vrijednost. *Slika kao ikona* izaziva tek zadovoljstvo. Ima *umjetničku* vrijednost. *Slika kao simbol* traži čin udaljavanja. Ima *sociološku* vrijednost, kao znak položaja ili oznaka pripadnosti. Prvi zasjenjuje [*sidère*], druga se razmatra [*se considère*], a samo treći je razmatranja dostojan jer ga se razmatra po sebi i za sebe.

Vladavina idola: ono onkraj vidljivoga njezino je pravilo i razlog bivstvovanja. Slika, koja ovome onkraj duguje svu svoju AURU, slavu ukazuje onome što je nadilazi. Vladavina umjetnosti: ono onkraj prikaza je svijet prirode. Svakome njegova AURA; slava je podijeljena. Vladavina vizualnoga: slika postaje svoja vlastita referenca. Sva slava pripada samo njoj.

Ove tri klase slika ne označuju konačne naravi predmeta već prije tipove njihova usvajanja zagledanjem [*le regard*]. Ako bi makar i u šali od njih načinili »momente« u hegelijanskome smislu, ne bi valjalo smetnuti s uma da smo suvremenici svih triju zajedno; nosimo ih u svom genetskom pamćenju. Ako mostovi između životinjskoga i ljudskoga ponašanja - »između kicoša i perjanice, pijetlova ostana i sablje, duboka naklona golubljea i seskog plesa« (Leroi-Gourhan) - nisu spaljeni, još su manje spaljeni oni između slike

jučerašnje i današnje. Svakodnevni život zapliće se i raspliće iz svakovrsnih stadija vidljivoga, a mi svoju točku prednosti mijenjamo kao što mijenjamo brzine. Izvirući iz najdubljih slojeva individualne psihe i povijesti vrsta, idol nas nagovara možda najodržavije (jer najnesvjesnije), umnogome kao i moderna umjetnost koja je, poput platoničke duše, prošli svoj život živjela u Egiptu i Asiriji. Naše oko kasnija je verzija velikoga iskonskog zatomljenja čarolije lova. Jer su nam mozak i tijelo isti kao i oni neandertalaca, neandertalci razumiju nas bolje nego što mi razumijemo njih. Oni još uvijek žive i dišu u nama iako nam njihov intelekt izmiče. Uokvirena slika predsjednika republike u uredu kakva činovnika igra ulogu srodnu ulozu lzide u hipostilu hrama u Edfu, ulogu koja je mnogo više od toga da bude samo zornim prikazom ili ukrasom. Izida jest tu, kao što i predsjednik jest tu, osobno. Oni motre i nadziru sve što se čini u njihovu prisustvu. One što stoje pod njima ili uza njih, bili to svećenici ili službenici, sprečavaju da reknu ili urade baš bilo što. Te slike obilježavaju teritorij i simbolički vrše nasilje nad onima koji se unutar njega nalaze, ovlašćujući ih da to simboličko nasilje osвете na svojim podložnicima. Oslobođenje iz skrbništva Izidina ili predsjednikova traži da prikaze njihovih likova uklonimo, unakazimo ili okrenemo prema zidu, uzvraćajući na simboličku premoć fizičkim nasiljem. Upravo to činili su koptski kršćani u Gornjem Egiptu toljagama udarajući po bareljefima egipatskih paganskih božanstava (naročito po očima, rukama, stopalima i vitalnim organima) kada je kucnuo čas da se hramovi pretvore u crkve. To, na jedan učtiviji način kakav u naše vrijeme dopušta prenosivost službenih fotografija, čine i naši činovnici kada fotografije na zidu mijenjaju nakon svakih predsjedničkih izbora.

Naša tri doba ne samo da jedno drugo obujmljuju, već se neprestano događa to da posljednje reaktivira duh prvoga. Navještaj iz gornjeg toka rijeke: među vrstama i u svakome individuumu, telepatska komunikacija (preko tijela, izrazâ lica, gestâ) prethodila je simboličkoj (kao što neposredovanost prethodi posredovanju, čuvstvo zamisli, a indeks simbolu). Nijedan oblik zagledavanja nije superioran drugomu zbog toga što dolazi iza njega i manje je isključiv. Idol nije nulti stupanj slike nego njezin superlativni oblik. Odatle naše bôli kolektivne nostalgije. Ono što poznamo kao *retrogradni karakter napretka* nije ništa manje vidljivo u životu oblika nego u životu društava. Duga »dekadansa nepismenosti« pali varnicu kompenzatorskoga povrata onog primitivnog potisnutog, kao što smo nedavno vidjeli kod slikarija kolažem, trljanje i struganje; kod automatizma slikanje kapljicama, umjetnost tijela; kod umjetnosti grafita šaranje i nabačaji. Grčko-rimska umjetnost vodi nas od indeksa ikoni, moderna umjetnost od ikone k simbolu. U eri vizualnoga petlja suvremene umjetnosti obrće se i okreće od svega simboličkoga u očajničkoj potrazi za indeksom: blatna tvar, katran, pijesak, kreda, i uljen. Poslije Kandinskog, Dubuffet sa svojim *teksturologijama*,

poslije Caldera, Ségal sa svojim aktovima kao gotovo savršenim faksimilima (poput voštanih modela rimskih magistrata i renesansnih kraljeva) - iznova otkriveno meso.

U univerzumu djelovanja na daljinu i apstraktnih modela, fizički užitak indeksa obećava gotovo medicinsko ponovno uravnoteženje naših protetskih tijela - preko putovanja uzvodno ka onom čisto čuvstvenome, taktilnome, gotovo olfaktivnome. Slobodna asocijacija slika društvena je terapija koja je jednako nužna kao što su društvu lišenu humora nužne igre - inverzija ekonomske racionalnosti, alibi utilitarista. Kako su to rekli Baudrillard i Bognoux, moderna umjetnost spašava čast kapitala i kalkulacije. Ona nije kraljeva dvorska luda nego biznismenova. Funkcijsku cjelinu otkupljuje - po visokoj cijeni - raskošna, besplatna i praznična rasipnost tržišta umjetnosti, koje shodno tomu i nije drugo doli proizvoljno i »ludo« do najviše mjere. Sajam suvremene umjetnosti ili aukcije kod Sothebyja ujedno su i bankarev vikend i intelektualčeva senzualnost, bezumnost mislilaca i strast apatičnih. Ne toliko suplement duši koliko komplement *tijelu*.

Vidjeli smo opasnosti suvremenoga povratka fizičkim vrednotama onoga elementarnog i primordijanog (sjetite se, recimo, Beuysovih kompozicija u ulju i pustu). Lišen simboličke krepkosti koja je svete slike činila blistavima, neoprimitivizam gleda da kvadrira krug: kontakt bez zajedništva. Nikakvo sirovo tijelo ne može govoriti samo od sebe, monolog treptaja oka indeksa u njegovu čistome stanju, ma koliko sam sebe smatrao humorističnim ili buntovničkim, nalikuje tišini smrti.

Pisanje u početku

Sve do veoma nedavne pojave (prije četiri tisuće godina) postupaka za linijsko bilježenje zvuka, slika je zauzimala mjesto pisma. Istovremeno i kozmički i intelektualan, bio je to visoko ritualni simbolizam, bez sumnje popraćen verbalnim izričajima. To razdoblje prostire se od prvih smislenih crteža na komadima kosti do piktograma i mitograma (zračćih, višedimenzionalnih konstrukcija). Pronalazak linije [*le trait*] stoga ostaje sporedan naspram proizvođenja informacije (koristan podsjetnik, računsko brojanje, tehničke smjernice). Podsjetimo se paleontoloških nalaza: kada se transmisija značenja više ne može provesti s pomoću gesta i izraza lica, ostaje izbor između izgovaranja i pisanog oblika (koji je veza lice-ruka). *Homo sapiens* artikulira glasove i vuče linije, čini dvije zasigurno komplementarne operacije. To više nisu signali, kao kod životinja, već znaci. Fonetsko pisanje nije nešto što je mozak stvorio ex nihilo, ono nastaje iz

dvojnosti onoga *graphisme* samoga** , koje objašnjava dualno značenje grčkoga glagola *graphein*, crtati/pisati, ili pak meksičkoga *tlacuilo*, termina koji je na jeziku Nahuatl označavao i slikara i pisara. U drugu ruku, kad se pojavilo, pismo je zauzelo lavovski dio komunikacije usmjerene na korist, rasteretilo je sliku, koja je od toga vremena na raspolaganju u reprezentacijske i ekspresivne svrhe, otvorila se za slikanje. Da približno sažmemo, slika je majka znaka, ali rođenje pisanoga znaka omogućuje slici da zaživi svoj zreli život u punini, odvojena od riječi i rasterećena vlastitih trivijalnijih zadataka komunikacije.

Slikarstvo paleolita niklo je iz riznice znakovnih elemenata čiju šifru mi više ne posjedujemo; to prvo mediološko asimiliranje na pragu logosfere označuje rođenje naših plastičnih umjetnosti. Ako se prvi tragovi pisanja pojavljuju sredinom četvrtoga tisućljeća u Mezopotamiji, prvo suglasničko pismo (feničko) datira iz vremena kojih 1300. g. pr. Krista, a prvo samoglasničko pismo (grčko) iz otprilike sedmoga stoljeća pr. Krista. Ipak od jedanaestoga sve do osmoga stoljeća Grčka ne pozna ni pisanja ni figuralnih oblika. Izronivši iz toga tunela ona otkriva oboje istovremeno. Sve se ovo dakle zbiva kao da apstrakcija pisanoga simbola oslobađa plastičku funkciju slike, koja se s njome i takmiči i nadopunjuje lingvističko oruđe.

Prikazivanje *a contrario* osigurano je statusom likova u usmenim civilizacijama. Ondje slike vrše ulogu znakova. Semafori ne prikazuju, već prije ukazuju, zacrtavaju, pojednostavljuju, usredotočuju. Razmotrite meksičku kulturu prije Kolumba, gotovo bez ikakva pisma, kulturu u kojoj se označavanje i saobraćanje zbivalo preko slika, uz kodekse ili piktograme kao potporu usmenome kazivanju. Razmotrite afričku plastičnu umjetnost ili još dekorativniju oceanijsku. Daleko od toga da oponašaju pojave, figuralna djela »primitivnih« naroda jesu oruđa značenja. Manje ih valja kontemplirati nego dešifrirati. U svijetu lišenu pisane arhive sve naprave služe kao pomagala pamćenju - od tikvice do drvenih cokula kakva kozara. Estetska se nakana ovdje ne može odvojiti od magijske i ideologijske nakane. Djeca uče izrađivati takve predmete kao što mi učimo čitati i pisati. Ovdje kôd proždire oblik, a ono opće, pa makar mi te veoma ograničene i u izvjesnome smislu konformističke, utilitarne predmete uvijek možemo upotrijebiti u estetske ciljeve, posebice u one vlastite. Paradoks je to da nam neprihvatanje bilo kakva deskriptivnog naturalizma - čista igra ploha i linija - te slike čini bližima. Njihova nam se apstraktnost čini vrhuncem stila, dok oni kao konformistički, zamjenjivi, obredni proizvodi kojima upravlja kolektivni život, zapravo jesu negacija stila. Oni oblici strogog intelektualizma od kojih se sastoje skulpture u drvu jednoga Fanga ili Baoubéa usklađuju se s našim vlastitim oblikom,

** *Francuska riječ graphisme označuje grafiku ili grafičke umjetnosti kao i rukopis ili pisana slova - nap. prev.*

koji sa zadovoljstvom shvaća da se u njima zrcali. Zatim vidimo intelektualizam iscrpljenosti ili kraj kruga - našeg vlastitog - kako biva oživljen intelektualizmom nužnosti - njihovim - gdje se nada oživjeti.

Kao figura vječnosti, idol je konzervativan.⁴ Bilo da se pokorava teološkim kanonima kao što čini bizantska ikona ili društvenim obredima kao afrička skulptura, on se plaši novine, uzde učinkovitosti čine ga konformističkim. Dok umjetnik neprestance oživljuje i nanovo izumljuje svoju baštinu, izrađivač idola nije stvaralac. On je proizvođač bez tržišta, klijent mu je gospodar, a pounutreni društveni imperativ zauzima mjesto nesvjesne želje. On nema što otkrivati; sve je već pronađeno. Tu slika kruži u zatvorenome sustavu koji je jednako formalan koliko i mitološki, a napaja se na ograničenim temama iz unaprijed utvrđena repertoara. Ako ideja službenoga ili njezina suprotnost, umjetnička sloboda, mogu imati ikakva smisla u svemiru koji ne luči između poretka kozmosa i poretka ljudskih bića, onda bi do u tančine uređena kolektivna javna služba namijenjena zajednici i u stanovitome smislu njome zajamčena za naše oči imala aspekt službene umjetnosti koja odgovara svakoj bitno religioznoj umjetnosti.

Era idola

Zapadnjačke etike su judeo-kršćanske. Zapadnjačke slike su helensko-kršćanske (rimokatolička teologija slike svojim finesama praktički razlama Stari Zavjet). Preko grčkoga je, a ne preko latinskoga, kršćanstvo probudilo figurativno prikazivanje iz duga sna monoteizma i to podosta prije crkvenoga raskola. U člancima koncilâ grčka riječ *eikon* prevedena je latinskim *imago*. *Eikon* dolazi od *eidolon*, od istoga korijena odakle i *eidōs*, ideja. Ikona nije portret koji nalikuje već božanska slika, i teofanijska i liturgijska, čija vrijednost počiva ne u njezinu vidljivome obliku službe Božje već u obožanstvenjujućemu značaju njezine vizije, odnosno, u njezinu učinku.⁵ Ako stariji termin ima šire značenje, zašto onda *idol* pretpostavljati *ikon*? Obuhvaća kršćansko božanstvo, a da se na nj ne svodi. Povijesno, *idol* je u suženijemu grčkome smislu označavao cilindrično ili četverokutno postolje, ili pred-helenske statue iz još ranijega razdoblja, znane kao dedalske. U širem smislu pod ovim pojmom podrazumijevamo niz slika koje izravno uspijevaju (barem za štovatelje vezane uz određenu vjersku tradiciju) pogledu omogućiti prelazak onkraj vidljive tvarnosti predmeta.

Prema tome, doba idola koje zapadna povijest mora prihvatiti kao svoje, ne zna ništa o lomu između paganskoga i kršćanskoga svijeta. Ono je prvotno

⁴ Vidi *L'Idolâtrie, Paris, 1990.*

⁵ Vidi *Egon Sendler, L'icône, image de l'invisible, Paris, 1981.*

postolje slika, skrivena baza piramide čiji se vrh, umjetnost, pomolio tek nedavno. Što je paleontologija za povijest zajednica ili Tihi ocean za Tuvalu otočje, to su nepromjenljivi mileniji slike za kratki vremenski odsječak zvan povijest umjetnosti. Da ne moramo u obzir uzeti cezuru pisanja, mogli bi prostrti primordijalni plašt od prvih prikaza orinjasijena do prvih početaka quattrocenta. Pojava pisma u odista povijesnim kulturama koje su bilježile zapise - u ranom dinastičkom periodu Egipta i u prvim mezopotamskim dinastijama - skraćuje (s trideset tisuća na tri tisuće godina) magijsko-religijski period izrezbarena i naslikana idola.

Mediolog nema jednake kriterije kao i povjesničar. Po ontološkoj vrijednosti on ili ona ne uviđa temeljne cezure između Luksora, Partenona i katedrala. Romanske statue s intarzijama zlata i dragog kamenja poput Majesté de Sainte-Foy jednako se sjajno ljeskaju kao i kriselefantinski kipovi od zlata i bjelokosti u staroj Grčkoj. Oko posjetitelja prije nekoliko tisuća godina moglo je bez prevelika iznenađenja uočiti istu mješavinu boja koje taj mramor i alabaster prekrivaju toplim plaštom života nebliskim onoj ledenoj bjelini kojom ih je odijenuła današnjica. Ti idoli bili su smolasti i sjajni poput živoga mesa jer su doista bili djelatna, govoreća bića. Pogled na njih smjesta je pobuđivao lijevu stranu mozga. Postupci motrenja ne slijede naš kršćanski kalendar. Oni opkoračuju početak kršćanske ere baš kao što opkoračuju i Srednji vijek (termin na koji zapravo prigovaraju ugledni povjesničari - naprimjer Jacques Le Goff ili, u slučaju Italije, Armando Sapori). Znamo da, nakon poprilične prednosti *kodeksa* nad *volumenom*, prakse čitanja (akustičko, psalmsko, polujavno) i tekstualna kultura ne znaju ni za koju daljnju značajnu promjenu između rane antike i početka renesanse. Zar se ne bi isto to moglo reći i za vizualnu kulturu, te u isti red svrstati pagansku sliku i kršćansku sliku koja joj je trebala biti protivnica, a nekad čak i stroga antiteza?

Na prvi pogled to možda nije očevidno. Polikromatski, politeistički *eidolon* okrenut je prema vidljivome i njegovu sjaju, bizantski *eikon*, manje blještav, i stroži, gleda u nutrinu. Te dvije vrste zaposjednuća vidljivoga od strane nevidljivoga mogu se i trebaju smatrati suprotnima. Dva načina na koje oni uprisutnjuju božanskost preko uobličjenja nespojivi su. Paganski je bog supstancijalno vidljiv i svojom biti prisutan u idolu antike; kršćanski je Bog supstancijalno nevidljiv i nije prisutan u ikoni (kao što je tijelo Kristovo prisutno u hostiji). Crkveni su oci ratove do istrebljenja protiv idolopoklonika opravdavali tim razlikovanjem između neposredna prisustva i posredna prikaza. No razlika između dozvoljene ikone i zabranjena idola ima veze ne sa samom slikom nego s kultom koji joj je posvećen. Divljaci i idioti obožavaju komad drveta radi njega sama namjesto da se nastoje uzdići do uzora, *translatio ad prototypum*, dok dobar kršćanin ne miješa *duliju* i *latriju*. Ove su razlike dovoljno stvarne da se eru idola razdijeli u tri odvojena

razdoblja: arhaičko, klasično, i kršćansko - ali ne dovoljno da bi prekinuli opću akoladu. Od mita o Izidi, o kojoj govori Apulej - »uživajući u neiskazivu zadovoljstvu što ga pružaše simulakrum božanskosti,« kako on ne opaža statuu već božicu glavom - ⁶ i Tereze Avilske u ekstazi pred slikom izbičevanoga Krista u Karmelićanskome samostanu Utjelovljenja, nema bitna loma u psihologiji pogleda - ma što teolozi o tome rekli. U oba slučaja božansko biće otkriva sebe izravno i osobno preko svoje slike. Kasna antika i primitivno kršćanstvo nadalje imaju zajedničko službeno priznanje čudesne ili »arheipoetičke« [*archeipoiète*] slike koju nije načinila ljudska ruka. U antici je ona pala s neba. Pod kršćanstvom ona dolazi iz njegovih izvora. To su Sveto Lice Laona, Sveti Ogrtač iz Edese, upravo kao što je to, mnogo kasnije, i Sveti Turinski Pokrov. Zajedničko im svojstvo: živi otisak živoga Boga koji isključuje svaku umjetničku umješnost. Tako je faksimil Svetoga Lica, jedini postojeći otisak lica Kristova prije Muke, uz pomoć Ogrtača učinjen tijelom, kako kazuje legenda. (»Kralj Abgar od Edese posla zatim slikara da načini portret Gospoda. Takav zadatak ne bi ovaj kadar obaviti zbog blistava sjaja lica Njegova. I zato Gospod sâm privi tkaninu na svoje božansko i životodajno lice i utisnu u nj svoj lik.«) Dva razdoblja također imaju zajedničku neovisnost svete slike spram pogleda. Slika ne mora biti *viđena* da bi djelovala. Premda Gorgona one koji je pogledaju pretvara u kamen, Dedalova stvorenja, arhaične statue, svoj život provode iza naših leđa. Pod vladavinom idola, *praktičko iskustvo slike nije kontemplativno*, a opažanje nije mjerilo. Moć slike ne leži u tome što je mi promatramo već u njezinu prisustvu. Iluminacija u zatvorenome rukopisu ili sakramentarij skriven u crkvi izdaleka stražare nad okupljenim vjernicima. Grčki pravoslavni štovalac moli se svojoj ikoni zatvorenih očiju jer ikonu Krista nosi u sebi. Kult spomenika u antici preveden je u kršćanski kult čudesnih kipova i svetačkih relikvija. Krv mučenika pročišćuje prostim dodirnom. Jedino blizina ima umilostivljujuću, profilaktičnu ili posvećujuću moć. Pogrebna odaja postaje kapelicom preko prisustva relikvija. Odatle hodočasničko »iscjeljenje putem prostora« (Duprant) i ukop *ad sanctos*, blizu tjelesnih pokazatelja koji su vjernika u stanju osloboditi đavla. Spokoj pokojnih (koji, uvjerava nas Grgur Nazijanski, i dalje osjećaju i pate) - pa onda i mir živih - ovisi o mjestu njihove grobnice. Vjerni ostavljaju »svetu vodu, križ, svete knjige, hostije, i relikvije«⁷ u grobovima. Ako to nije magija, što jest?

6 Apulej, *Metamorfoze*, Cambridge, Mass., 1989, sv. 2, str. 342.

7 Yvette Duval, *Auprès des Saints, corps et âme; L'Inhumation ad sanctos dans la chrétienté d'Orient et d'Occident du IIIe au VIIIe siècle*, Paris, 1988. Ovi pogrebni običaji nisu uzeli u obzir neke preporuke sv. Augustina. On primjećuje da, kako uskrsnuće ne ovisi o materijalnome očuvanju tijelâ, »vjernici ništa ne gube ako nemaju grobnice, kao što ni bezvjerci ništa ne

Ukratko, dva razdoblja nalik su jedno na drugo u ovome: vidljiva slika izravno ukazuje na ono nevidljivo i *vrijednost joj je samo kao prijenosnika*. Upravo kao što u gradu dvaju mačeva duhovni vlada nad svjetovnim, tako je i u gradu idola sama tvar slike manje vrijedna od Riječi koju odijeva. Tekst Svetog Pisma opravdava iluminaciju misala koji nema vlastita postojanja. Konačno, nemojmo zaboraviti da je *idol* teologa *ikona* suparničke religije (upravo kao što je ideologija publiciste ideja njegova protivnika). Idol je slika boga koji ne postoji. Ali tko odlučuje da ne postoji? Istiniti ili lažan, važno je da unutar ili onkraj uobličjenja postoji božanskost, odnosno moć. Takav je kriterij grupiranja slika unutar jedne ere: *umjetnička slika ostvaruje svoje djelovanje uz pomoć metafore. Idol djeluje na stvarnost i to samom svojom naravi*.

Strogo kršćanska faza ere idola vodi nas iz Ravenne u Sienu. Organizirana je po bizantskome uzoru, odražavajući time prevlast istočnoga kršćanstva nad njegovim zapadnim pandanom. Kao izravni nasljednik Rimskoga Carstva, mjesto sinteze imperijalnih i kristoloških ikonografija, Bizant je služio kao stožer i posrednik između helenističkoga istoka i gotičkoga zapada. Pod utjecajem Bizanta, Charlemagne, umjereni ikonodul, ostao je u zlatnoj sredini kao zagovornik slike: neka je se niti ništi niti obožava. Bizant je osigurao zbliženje magijskih vjerovanja paganskoga svijeta i teologije slike proizišle iz Utjelovljenja, upravo kao što je to, preko imperijalnoga uzorka, uradio i između antičkoga grada i Ottova dvora. Od Bizanta su benediktinski monasi posudili umjetnost iluminacije rukopisa, a talijanski gradovi udahnuh dah antike preko njegovih političkih izbjeglica nakon pada Konstantinopola pod križare (1204-6). Ti presudni uvoznici donijeli su Platona ljudima poput Marsilia Ficina, njegova firentinskog prevoditelja. Bizant povezuje kršćanstvo iz 1000. g. n.e. s tisuću godina starijim paganstvom. Do dana današnjega ruske ikone koje proizilaze iz bizantske tradicije, za naivno pučko oko zadržale su iste vrijednosti kakve je imao čudesni grčki ksoanon.

Era umjetnosti

Umjetnost je doista proizvod ljudske slobode, ali ne naprosto u onome smislu u kojemu to misli Kant kada kaže da rad pčela nije umjetničko djelo nego učinak prirode (saće se ne gradi s nekom svrhom). Sloboda o kojoj svjedoči umjetnost nije sloboda namjere naspram nagona već prije stvorenja vizavi stvoritelja.

dobivaju ako je imaju» (Augustine, De Cura pro portuis gerenda ad Paulinum, u Opera Omnia, knj. 6, Patrologiae: Cursus Completus, sv. 40, ur. J.-P. Migne, Paris, 1887, str. 600).

Sloboda ljudskih bića *općenito* (onih koji nisu pčele) nema druge povijesti doli zoološke, sloboda umjetnika zasebno posve pripada povijesti jer ju je humanizam oteo od teologije. To je oslobođenje. Zbog toga umjetnost nije značajka vrste već civilizacije.

Ono umjetničko na vidjelo izlazi kada umjetničko djelo u sebi otkriva razlog svoga postojanja. Kad užitak (ono estetsko) više ne odaje poštovanje nadzoru (onome religijskom). Praktično i prozaično govoreći, kada izrađivač slika namjesto naručioca preuzima za njih inicijativu.⁸ Profesionalizacija umjetnika (koji dolazi od zanatlije kao što pisac laik dolazi od duhovnika) nije mjerilo. Niti je to potpis (potpisi umjetnika pronalazeni su na nadvojima najstarijih sinagoga i na rubovima židovskih mozaika u Palestini još iz prvoga stoljeća). Mjerilo je *govoreća, djelatna, potpuno preuzeta individualnost*. Ne žig s potpisom ili ukras oko slova već govor. Umjetnik je zanatlija koji kazuje »mene« ili »ja«, koji vlastitom osobnošću razotkriva ne trikove svoga zanata ili pravila svoga šegrtovanja nego svoju ulogu u srcu društva kao cjeline. U krajnjoj analizi on ne mora ništa *izraditi* vlastitim rukama - pod uvjetom da *govori* i da *piše*, *OVAKO JA VIDIM SVIJET*.

Pojava umjetnosti odgovara proizvodnji *teritorija*, nerazdijeljivo idealistička i konkretna, civilna i urbana. Rođena je iz susreta *mjesta* i *diskursa*. Ono što vrijedi kao istinito za ideju umjetnosti također vrijedi i za svaki drugi umjetnički *žanr* - kazalište, roman, ples, film itd. *Ad hoc* *mjesto* odijeljeno od hrama ili palače valja ustanoviti pod njegovim vlastitim uvjetima. Kao što običavamo reći: sobu u gradu ili zaseban smještaj. Mjesto sigurnosti, pokazivanja, posjeta, koje pokreće »efekt nasljeđa« gomilanjem tragova i djelokrugâ: *glipto-*, *pinako-*, *kino-*, *video-teka*. U pratnji *mjesta*, *prostor diskursa* odvojen od mitologije ili teologije, sa svim svojim popratnim specijaliziranim posrednicima, kritičarima i komentatorima koji se obraćaju publici *connoisseura* po nutarnjemu kriteriju (žiriji, nagradna natjecanja, festivali, itd). Ugled je udomaćenje plus eksplikacija. Kuća stvara pravila (*le toit fait loi*), kinoteka stvara kinomana.

Jednoga dana dramatične scene koje su bile dio religijskoga obreda napuštaju prostor ispred oltara i naseljavaju se na trgu ispred crkve. Straga poduprijet katedralom, ali već na javnome mjestu, u četrnaestome stoljeću rođen je misterij. Kasnije se sveta drama seli s trga i njegove privremene pozornice na otvorenom u stalniju, natkrovljenu građevinu sazdanu samo za nju; u šesnaestome stoljeću rođeno je kazalište. Onda jednoga dana kinematograf braće Lumière ostavlja svoj pokretni štand i svoju sobu u

⁸ *Vidi Francis Haskell, Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, New Haven, Conn., 1980.*

Grand Caféu, a Méliès iznajmljuje odeon-za-5-centi, pretka naših kino-dvorana, da bi pokazao svoj film po romanu Jules Vernea *Le Voyage dans la lune*. Početkom ovoga stoljeća rođeno je kino kao grana umjetnosti. Jednoga dana, ples izlazi iz operne kuće, maîtres de ballet dobija titulu koreografa, piše o smislu života i umjetnosti, te postaje predmetom egzegeze i znanstvenih studija. Moć publike stvara od njega upravitelja nezavisnom ustanovom (plesnom družinom ili umjetničkim centrom). Na kraju ovoga stoljeća rađa se nova velika grana umjetnosti. Osamostaljenje je vezano uz sposobnost sebe-zrcaljenja na svome vlasitom jeziku, po svome vlastitom znanju i uvjerenju.

Preobrazba slika u estetske predmete započinje u petnaestome stoljeću, a završava u devetnaestome između pojave osobne zbirke znalca humaniora i nastanka javnoga muzeja, zajedničkoga i stalnoga mjesta otvorenog za sve (Britanski muzej 1753, Louvre 1793, Venecijanska Akademija 1807)⁹.

Muzej je hram muza, ali vidjeli smo da u Grčkoj nije bilo muza za ono što mi zovemo plastičnim umjetnostima. Galerije slika i klesarskih radova u rimskome i helenističkome razdoblju bile su privatne (ponajčešće su to bile zbirke ratnoga plijena nakupljane po domovima konzula i pobjedonosnih vojskovođa). Aleksandrijski je muzej bio najslavniji po svojoj knjižnici. U klasičnome razdoblju skupocjenosti su se nagomilavale u religijskim svetištima kao i zavjetni darovi (naša umjetnička djela) u hramovima. Tako su se i srednjovjekovna blaga zgrtala u palačama da otplate pristojbe koje idu kralju - rat, zajmovi i trgovina - u tom smislu bliže zalihama zlata u Francuskoj banci nego onome što mi mislimo pod zbirkom. Pojavu zbirki u rukama ljubitelja umjetnosti (Vasari) žustro prati samoopravdavajući diskurs. Tijekom prosvjetiteljstva povijest i kritika bivaju sublimirane u estetičku filozofiju, razvitak što se zbiva istovremeno kad i stvaranje prvih nacionalnih muzeja.

Ni same »nesređenosti umjetnosti« nisu izmakle tome još-uvijek-valjanome postupku odobrenja. Art brut stekla je svoj stalni izložbeni prostor u Foyer de l'Art Brut u Parizu te jednu vrst nezavisne akademije nazvane Compagnie u ranim 1960-im, upravo u trenutku kada je Dubuffet stvarao svoju teorijsku podlogu u svojim prekrasnim *Écrits*. Dakle ne-kultura više nije bila pomoćnica kulture na umoru, već se preobrazila u kulturu kojoj se ima odavati poštovanje. Postupak kojim djela postaju Umjetnošću prava je muka za »anartiste«.

Prijelaz s idola na umjetničko djelo slaže se s prijelazom s rukopisa na tiskanje između petnaestoga i šesnaestoga stoljeća. Kalvinistička

⁹ Vidi Krzysztof Pomian, *Collectionnerus, amaterus et curieux: Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècle, Paris, 1987.*

ikonoklazma širi se nakon Gutenberga i predstavlja drugi *querelle des images* u povijesti kršćanske Europe. Uzdignuta do *sola scriptura*, odnosno do sve-simboličkoga preko promicanja knjige, reformacija je odbacila magijsku i indeksičnu perverznu kršćanskih slika (koje su do početka šesnaestoga stoljeća u kipovima obojanoga drveta dosegle germansko držanje zasljepljujućega stupnja iluzionizma). Moramo štovati Boga a ne Njegovu sliku, glasila je poruka koju je Luter zabio čekićem, preuzimajući mit Tertulijanove optužbe da su pagani kamenje shvaćali svojim bozima. Erasmu je već bio osudio pagansku idolatriju prikrivenu u umjetnosti Crkve, a Alfonso de Valdés, tajnik Karla V. i čestit katolik, uvidio je da kult slika svetaca i Djevice Marije od Isusa Krista odvraća ljubav koju bismo trebali ulagati samo u nj. Proturreformacija oživljuje sliku, vraća je u normalu i napuhuje (tako je protestantizam u konačnici osnažio ono što se nadao oslabiti), ali to čini okrećući je bezopasnijemu poretku, uloži vidljiva prikaza, radije nego karizmatičkoj ili katarzičkoj ulozi. Od *ikone* do *slikarstva* slika je promijenila svoj znak. Od privida je postala pojava. Jednoć subjekt, postala je tek objektom. Vizuelna obnova katoličkoga svijeta poslije Tridentinskog sabora donijela je više slika ali manjih nego dotada - kao da je reformacija postigla barem *diminutio capitis*. Očevidan porast moći umjetnika kao pojedinca, koji vidno označuje prispijeće ere umjetnosti (primijetimo da nakon »božanskoga Michelangela« Karlo V. Tizianu dodjeljuje plemićku titulu) ima i drugu stranu medalje, umanjeње ontološke moći, pad zbiljskoga prisustva njegovih tvorevina. Ljepota je propala, pa čak i odbačena, magija. Kako moderni muzej jest smetlišće kulturnodegradirajućih vjerovanja, tako umjetnost jest ono što je preostalo vjernicima kad ih svete slike jednom više ne mogu izbaviti.

Po svoj prilici slici nikad nije išlo tako dobro kao u renesansi. Bilo ju je posvuda: u crkvama, palačama, čak i na ulici, jer su ljudi išli tako daleko da su oslikavali pročelja građevina, »prenoseći na kuću moć plastičnih oblika« (Chastel). Doba umjetnosti, osobito u Italiji, njegovoj metropoli, išlo je do toga da arhitekturu smatra medijem za slike (danas arhitekt iskorištava slikara, osim onda kad mu zajednički prostor čini nepodnošljivim). Humanistička slika oslobodila se kulta i proizvela vlastitu kulturu. Prešla je sa sakralnoga na svjetovno, s društvenoga na individualno. Premda i dalje zajamčena prvim Otkrivenjem, njezina se vrijednost više ne mjeri vagon božanskih moći.

Pojavivši se s pismom, idolatrija je dakle išlezla s tiskom, koji je, kako zamjećuje Henri-Jean Martin, izbrisao »stanoviti oblik jezika slika«¹⁰. Pamflet u drvorezu nastao je oko 1470. suočivši se s tiskanom knjigom. Tiskarski bum desio se nauštrb ilustriranih, bogato koloriranih knjiga ukrašenih alegoričkim figurama. Narativne slike, pripovijesti u slikama kakve

10 Henri-Jean Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, 1988, str. 218.

bijahu vitraji, tapiserije (sjetite se Gnjeva apokalipse, našeg prvog stripa), nadvoji i freske, nestali su ili su povučeni u pozadinu. Srednjovjekovna je Europa bila mnogo više civilizacija slike nego što je to naše civilizirano doba, a sedamnaesto stoljeće razglabalo je o tome po svojim sivim stranicama. Do dolaska litografije u devetnaestome stoljeću, knjiga plemića ne priznaje autorov portret (Boileau ne ilustrira svoju *Art poétique*). Dakle slika je u društvenom smislu bila na dnu. Pravilo glasi: ako idol jest egalitaran, čak kolektivistički, slika u umjetnosti javlja se u društvima naglašenih socijalnih razlika.

Gutenberg je omogućio taj revolucionarni prijelaz s drvoreza na tisak, taj veliki umnažać bez kojega umjetnost ne bi bila osvojila zapad u svega pola stoljeća. Od četrnaestoga stoljeća, da bi postali poznatiji u inozemstvu i da bi povećali prodaju svojih slika, umjetnici su davali da se izrađuju gravire njihovih slika (Mantegna, Dürer, i Rubens osnivali su mjesta gdje se gravire moglo dobiti). Izvan Kine, gdje je štampanje na papiru staro koliko i samo pisanje, drvorez je starija forma i to od prvoga decenija petnaestoga stoljeća čak i potpisana. Drvorezbarstvo je napredovalo kako se Srednji vijek bližio kraju, odgovarajući na njegovu strast za pobožnom slikovitošću - za pamćenjem propovijedi kaluđera prosjaka, ilustriranjem Biblije, učenjem litanija i molitava. Linijski bakrorez koji je upotrebljavao cilindrične preše proiziđao je, kao i tiskanje, iz obrtničke obrade metala, srebra i zlata u kojoj su germanski narodi bili masjtori. Prvi anonimni majstori rezaljke - primjerice Majstor E. S. - bili su rajnski. Linijske gravire svrgnule su s prijestolja drvorezbarstvo, osnovni medij promicanja i poticanja u prethodnoj eri.

Kao pogonska sila iz ilustracije i, kroz nju, deskriptivnih znanosti (kozografije, medicine, botanike), tisak je stvorio prvoga imenovatelja metala poslije novca i velikoga promicatelja njemačke kulture - Dürera i Lucasa van Leydena. Rezbarstvo je došlo sa sjevera jer je izdavaštvo došlo sa sjevera, a karijera tiskarstva prati karijeru tiskane knjige. Dürer, zanesenjak za sve znanosti, posvetio je cijelu jednu knjigu veličinama slova, preinačio grafičke znakove i rastumačio svako slovo u svome pismu. Knjiga kruži, može je se izvesti, kupiti, i prodati, puno lakše nego sliku, ona je prenosilac utjecajâ, ubrzavač posudbi, posrednik stilova, poticatelj plagiranja. Virus vizualnoga kružio je na isti način, te se kulturu tiska ne može suprotstaviti kulturi slike, njih su dvije u početku jedna drugoj pomagale. Rezbarstvo je ikonofobični sjever dovelo u dodir s jugom, a ikonofilični jug u dodir sa sjevernom školom. Sjeverna Europa je preferirala knjige, jug je preferirao slike (osobito nakon Tridentinskog sabora) - protestantsko prvenstvo, katolička prednost. Protestantski se pesimizam pouzdaje samo u slova, svjetovni optimizam samo u dinamizam slika. Rasprava se razmahala u kršćanstvu već podijeljenu između Melanchtona i Loyole kao što je srednjovjekovna crkva bila podijeljena između cistercitskog asketizma i

klinijske raskoši, između slike zbog koje zaboravljamo Boga i slike koja nepismene podsjeća na Njegovo postojanje, između zova osjetila i obrane singularnoga smisla [*sens*]. Grčevita, krvava neodlučnost: Savonarola je spalio »ispraznosti«
Firence prije nego što su spalili njega. Da li se nužno približiti paganstvu da bi spasili ono vidljivo uz riskiranje milosti, jer bi se inače morali odreći sumnjiva magnetizma slika da bi njegovali lijepu književnost i čistoću Duha Svetoga? Ovo drugo je izbor humanista, a Erazmo, koji nije osuđivao sliku, nije ju shvaćao ni preozbiljno. Sjevernoeuropski humanizam se spram umjetnosti odnosio s visine. Kakvi već bijahu, vezani uz knjigu, u njihovim je očima rezbarstvo bilo prihvatljivi kompromis, ništa više. No ipak je rezbarstvo ponovo povezal Antwerpen, Basel i Fontainebleau s Italijom, zemljom umjetnosti, proširilo kartu uzajamne oplodnje i integriralo grotesku, ukrasni detalj i arhitektonski nacrt u svijet uzvišenih oblika. Dobrano prije fotografije, tiskarstvo je omogućilo prvi muzej maštovitoga u Europi. Fotografski bi ga prikaz jednostavno proširio diljem svijeta. Onda ga je brojevnata revolucija učinila minijaturnim.

Idol je pokazao što *pogled bez subjekta* [*un regard sans sujet*] može biti. S vizualnim, vidjet ćemo što je *viđenje bez pogleda* [*une vision sans regard*]. Era umjetnosti postavila je *subjekt iza pogleda*: ljudsko biće. Ta revolucija nosi ime euklidske perspektive.¹¹ Dogodila se u Toskani, u Firenzi, Assisi i Mantovi, u prvoj polovici petnaestoga stoljeća. Imena Giotto, Mantegna, Piero della Francesca, Masaccio i Uccello personificiraju tu krucijalnu prekretnicu koja jest povratak. Do toga je doba idol »zračio«
prema promatraču, imao je inicijativu. Čovječanstvo se od njegovih kreposti pod izvjesnim okolnostima naužilo dobrobiti, ali ono nije bilo njihov uzrok. Ono je bilo gledano, nije ono gledalo.

Kada bi grčki ili rimski građanin, ili koji vjernik u Bizantu ili srednjovjekovnoj Europi, podigao pogled prema svetoj ili božanskoj slici, mogao ga je jedino skrenuti natrag dolje. Jer oko je Božje počivalo na njemu. Stoga on čini znak križa i saginje glavu. Nitko ne može posvojiti idol koji prosijava. On niti autora ima niti vlasnika već savršenu samostojnost. Znak s nebesa nema ljudskoga potpisa. Razvijati ga još uvijek znači primati ga, jer Bog je taj koji ga šalje. Iznalazak geometrijske perspektive razbija tu čar smjernosti - on zapadnjačko oko ispunja ponosom, prvenstveno na vlastitu pronicavost. *Perspicere* znači vidjeti jasno i do sama dna stvari. Pomnivo otkriće arhitekata Brunelleschija i Albertija zaslužuje svoj naziv zato što omogućuje da tajanstva, dvojni bezdani vidljivoga, budu osvijetljeni, a time i ispražnjeni kroz potpuno ljudsko svjetlo.

¹¹ Vidi Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, prev. Christopher S. Wood, New York, 1991.

Zacijelo je i svaka druga vizualna kultura na svijetu imala vlastiti način prenošenja prostora na ravnu površinu. Egipćani su imali ravnu perspektivu, Indijci radijalnu, Kinezi i Japanci ptičju, sami pak Bizantinci inverznu perspektivu. Tradicionalnu se ikonu smatra lišenom dubine. Istina je da su Bizant, a u manjoj mjeri i latinski zapad, naslijedili plotinske interdikte svojstvene duhovnoj fizici posljednjih grčkih filozofa. Plotin nije odobravao dubinu jer je ona materija, poput prostora i sjene. Smještanje svih likova u prednji plan, *jedini plan*, podupire intelektualno viđenje Ideje, onog božanskoga u slici.¹² Treća je dimenzija ipak sačuvana. Ne u trompe-l'oeil, nego u stvarnosti. Nije sadržana u oslikanoj površini već prije smještena između ikone i promatračeva oka. Ona je međuprostor koga svjetlosne zrake prenositeljke božanske energije prelaze da bi stigle do vjernika. Točka u kojoj se gube motriočevo je oko.

Ali nijedan od tih kodova perspektiva nije ostavio traga van kulturnih parametara iz kojih su proistekli, dok je zapadna perspektiva sve ostale podredila sebi. Stvorila je modernu metodu grafičkoga prikaza prostora s pomoću sustava geometrijskoga uobličjenja koji ima univerzalnu shvatljivost. Jedinstveni prostor renesanse sjedinio je stvarni svijet. Uveden preko pojam beskrajnoga, koji je vladao nad pojmom kontinuiteta, skršio je zatvorene i samotne, kakvoćne i fragmentarne svemire koji su dotada upravljali prikazom. Opsesivno promatranje detalja zamijenio je homogenim i globalnim sustavom u kojemu shvatljivi prostor neutralizira osjetilima dostupne šupljine i pukotine. Brak vida i matematičke logike doveo je do rastvaranja fizičke, a ne tek mitološke ili psihološke prirode pogleda. *Perspectiva artificialis* otkrila nam je zemlju oslobađajući nas od bogova. Ona je omogućila naš izgon iz vječnoga - ekvivalent izgonu židovskoga naroda iz Egipta - tako što nas je suočila s banalnošću stvari. Metafizički obrat polova svemira bio je u prvom redu jedan optički događaj, a revolucija pogleda oduvijek je prethodila znanstvenim i političkim revolucijama zapada. Slikari su formulirali zakone perspektive više od stoljeća prije negoli su ih matematičari uzeli razmatrati ili opisna geometrija tumačiti njihove operacije. Istodobna pojava perspektive i umjetnosti ne podudara se slučajno s rođenjem društva humanista izvan kleričkoga skrbništva. Laicizacija je imala dvije posljedice korisne za povijest umjetnosti: uspostavljanje estetskoga polja neovisnog o teologiji, i to pomoću svjetovne povijesti umjetnika i stilova

¹² U optici toga razdoblja, koja je držala da se viđenje ne zbiva na mrežnici, nego na promatranome predmetu u točki kontakta između zrake svjetlosti što je odašilje oko i vanjskoga osvjetljenja, pravilna perspektiva obrnuta je od naše: što je predmet udaljeniji, to je veći. Vidi André Grabar, »Plotin et les origines de l'esthétique médiévale«, *Cahiers d'archéologie*, br.1 (1945), str. 15-34.

(Guiberti, Alberti itd.) i stvaranje zbirki svjetovnih starina (kolajni, rukopisa, novčića, kipova) izvan mjestâ za štovanje. Umjetnost i humanizam bili su suvremenici jer su im postulati bili međuovisni.

Ovdje nećemo nastaviti raspravu o tome da li je taj proboj označio kulminaciju laganoga približavanja objektivnoj stvarnosti koja je napokon prikazana istinito, što je dovelo do vjerna i izravna poimanja apsolutnoga prostora ili je pak bio jedan simbolički oblik od tisuću drugih mogućih, jedna subjektivna metoda i kôd koji su bili znanstveno nelegitimni ali kulturno na mjestu, s obzirom na njihov odnos prema datome stanju civilizacije. Izgleda da su Panofsky i njegova škola obranjeni: radi se o stilizaciji, ne o imitaciji. Na svjetskoj pozornici (kazališna scena odigrala je ulogu u iznalasku perspektive) čovječanstvo zasjenjuje Boga. Poput točke nestajanja u prostornome planu slike, ovdje je čovječanstvo glavni glumac i režiser u svojoj malenoj kazališnoj kockici. Jedna jedina točka nestajanja u središtu zida ili zastora u kazalištu nalazi se duž osi nepokretna i jedinstvena, monokularna i samotna gledišta egocentričnoga promatrača pred kojim se prostor rastvara kao da je nešto novo. Premda je tek nekolicina slika doslovno slijedila taj teorijski model, smanjivanje veličina spram središnje točke nije prošlo bez posljedica. Konstrukcija perspektive stvara junaka od konstruktora koji je dovoljno pronicav da poznaje pravila prostora i dovoljno aktivan da ih primijeni. Subjektiviranje pogleda nesumnjivo je imalo svoju cijenu: ono stvarno svedeno je na ono opaženo. To je bio početak kraja preobražaja pogleda. Optika je mističnu transcendentnost božanskoga motiva nad vidljivom temom, dovela u krizu. Kada je prostorno širenje bilo postavljeno geometrijski tako što je kazališna pozornica učinjena četverouglastom, vanjski je svijet pretvoren u skupinu obujama i površina zanavijek rasterećenih svojih magijskih mrakova. Bit onog vidljivoga više nije bila ono nevidljivo, već sustav linija i točaka - kao da je eksperimentalna analiza triju dimenzija mogla djelovati jedino nauštrb duhovnosti, kao da je ono što se dobijalo na prostoru za igranje bilo izgubljeno u vrijednosti razotkrivanja. Kraj epifanijâ označio je početak trompe-l'oeila.

Središnji promatrač nije više potencijalni posjed već stvarni vlasnik djela, gospodar brojeva i strojeva, *privatni* kolekcionar čudâ prirode. Slika očovječuje, ali također i privatizira. Vladavina kreativne osobnosti bit će više elitistička, društveno zatvorenija. Umjetničko djelo dolazi iz autorova uma, koji se obraća *jednome* connoisseuru. Idol, dolazeći odnekud drugud, obraća se *svim* stvorenjima. Na početku prve ere postojao je samo jedan umjetnik, Bog. Na kraju druge ere postojat će samo jedan bog, umjetnik.

Prizemnije govoreći, s jednoga na drugo prelazimo kada formalna svojstva slike odijeljena od njezine informativne i preobražalačke poruke, novome pogledu razotkriju vrijednost prikazanoga neovisnu od vrijednosti koja treba

biti prikazana, kada naručitelj slike ili freske više ne želi rođenje raspeće već Bellinija ili Rafaela. Jer umjetnik je rođen u istome času kad i autor, ovaj drugi kao kasna, tiskarska tvorevina čistoga lista na početku ili na kraju štampane knjige. Puno prije ideje o intelektualnoj svojini, iz novih je načina prisvajanja mentalnih proizvoda proizišla ideja intelektualne i umjetničke *osobnosti*. Isabelle od Esta godine 1501. piše o Leonardu: »ako bi on pristao naslikati sliku u našem apartmanu, mi bismo mu prepustili izbor teme i vremena.« U Francuskoj je 1556. g. kraljevskim ukazom Henrija II. ustanovljeno mjesto državnoga procjenitelja kao jedno od ministarstava. Sa slikovita prikazivanja na umjetnost prešli smo kada je slikar prestao ispunjavati narudžbe odnosno planove kako to čini zanatlija, te kada je vrijednost njegova djela prestala ovisiti o materijalima koje je koristio (toliko i toliko unci lazurnoga kamena ili zlata) ili o broju ljudi koje je prikazao - sve ono što je u ugovorima iz Srednjega vijeka bilo predviđeno. U trenutku kada umjetnik slobodno komponirano umjetničko djelo, pošto ga stvori izloži, na tržištu tada mu cijenu više ne određuje unaprijed sklopljeni ugovor već hirovitost ponude i potražnje, kako su prvi učinili Rembrandt i njegovi suradnici u Nizozemskoj. S bumom portreta, ovaj uzvišeni posao više nije nezdrživ s licem običnoga čovjeka, ne više ograničen na crte lica nekog princa ili donatora na retablu.

Ere se dijele u razdoblja, a ova dalje u epohe. Ako je ovaj dogovor primjenjiv na kvaternarno razdoblje u geologiji ili na rani paleolit u povijesti, nećemo ga smatrati neprimjenljivim ni na posljednjih pet stotina godina, unutar kojih, mogli bi se kladiti, Pierra della Francescu i Pabla Picassa ne možemo podvesti pod iste pojmove.

Pažljiviji bi pogled na eru umjetnosti bez sumnje razlučio kleričko i kurijalno razdoblje otprilike od 1450. do 1550. u kojem slikar više nije bio obrtnik, ali je ostao obiteljski sluga; razdoblje vladarskoga pokroviteljstva od 1550. do 1650. s pojavom dvorskoga slikara; monarhijsko i akademsko razdoblje od 1650. do 1750. sa službeno priznatim umjetnicima (1648: osnivanje Académie Royale de Peinture et de Sculpture); te poslije 1750. buržoasko i trgovačko razdoblje sa svojim natjecanjem za nagrade u vrijeme kada tisak poprima novi zamah. Nekako u ovo vrijeme uz slabačku Akademiju uspostavlja se ona složena konstelacija posrednika koja svoju moć drži tijekom cijelog devetnaestoga stoljeća: trgovac umjetninama, galerija, kritičar, i izložba. U Francuskoj je 1748. uspostavljen poseban žiri da odlučuje o tome koja će djela biti prikazana na godišnjoj izložbi slika živih umjetnika u Parizu (koju su inaugurirali Colbert i Le Brun 1667.). Ta je izložba uzvisila umjetničkoga kritičara, koji postaje dio sistema zajedno s mjesečnikom, katalogom (prvi se pojavio u Nizozemskoj 1661.), te trgovcem ili galerijom s klijentelom svakovrsnih ukusa. To razlučenje odnosno privatizacija ukusa odvija se ruku pod ruku s rasapom hijerarhije žanrova

koju je tokom sedamnaestoga stoljeća utemeljila Académie Royale: povijesno slikarstvo na vrhu, zatim portret, pa pejzaž, slike životinja i, na dnu, mrtva priroda. Ta se cijena mora platiti za slobodnu profesionalnu praksu kad je jednom narušen monopol akademije.¹³

I tako je naš umjetnik uspješno radio za religijske zajednice, za dvorove vladara (Anjou, Bourgogne, Berry itd), za kralja, njegov dvor i njegovu akademiju, za ljubitelje umjetnosti, kritičare i salone te konačno, u našoj eri poduzetnika, za korporacije, medije i muzeje. Ova polarizacija nije tek puko sociološka ili izvanjska. Promicatelj estetičkih djelatnosti neke epohe određuje narav proizvedenih djela, u ranijim vremenima makar samo hijerarhijskim uređenjem relativne vrijednosti žanrova. Tkogod želi biti u čijoj milosti mora zadovoljavati njegove potrebe, a prelat, vlastelin, monarh, čovjek od ukusa i veliki industrijalac nemaju iste zahtjeve. Slikanje svetih tema nazadovalo je s nazatkom zemnih moći crkve, veličajni stil povijesnoga trajanja i mitološkoga slikarstva s apsolutnom monarhijom, portretiranje i žanr-slikanje s dokonom buržoazijom. Ono Za koga? odgovara na pitanje U koju svrhu? Ako biste mi dozvolili da sistematiziram, u svakoj epohi vladavina nad umjetnošću pripada središnjoj posredničkoj skupini, naime, onoj društvenoj skupini koja izvjesnome trenutku zapadne povijesti daje njegov duh i stil jer donosi ono što joj je sveto. Crkva je donosila Boga i spasenje, vladarski dvorovi moć i slavu, buržoazija naciju i napredak, multinacionalne korporacije zaradu i rast. Nositelj ujedinjujućih vrednota, to će reći društvene svetosti, također je i onaj kome najbolje uspjeva iskoristiti ekonomski višak. Najveći sakupljač viška vrijednosti sakuplja najviše vrednovane slike. Kao onaj tko ih naručuje, kupuje i promiče, on je prirodno i prosuditelj otmjenoga i pokazatelj vrijednosti. Tkogod da plaća svirca, taj daje i ton.

Prevela sa engleskoga:

Jasmina Božić

¹³ Vidi Jeanne Laurent, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981: Histoire d'une démission artistique*, Saint-Etienne, 1982, i Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, 1967.