

**NEW THEORIES**  
**TEORIA PYAHU**  
NOVE TEORIJE

2/2021



Max Beckmann, "Self-portrait with champagne glass", 1919, oil on canvas, detail. Städel Museum, Frankfurt/M



**NEW THEORIES**  
TEORÍA PYAHU  
NOVE TEORIJE

2/2021

**Publishers / izdavači:**

The Academy of Arts and Culture, J. J. Strossmayer University, Osijek  
Kralja Petra Svačića 1/f, 31000 Osijek, Croatia  
Faculty of Humanities and Social Sciences, J. J. Strossmayer University, Osijek, Lorenza Jägera 9, 31000 Osijek, Croatia

**For the publishers / za izdavače:**

Helena Sablić Tomić & Ivan Trojan

**Editor-in-chief / glavni urednik:**

Krešimir Purgar, The Academy of Arts and Culture, Osijek

**Deputy editors / zamjenici glavnog urednika:**

Leo Rafolt, The Academy of Arts and Culture, Osijek  
Demian Papo, Faculty of Humanities and Social Sciences, Osijek

**Editorial board / uredništvo:**

Katarina Žeravica, Krešimir Nemeč, Zdravko Drenjančević, Igor Gajin, Nebojša Lujanović, Dario Vuger (The Academy of Arts and Culture, Osijek); Hrvoje Potlimbrzović, Juraj Jurlina (Faculty of Humanities and Social Sciences, Osijek)

**Scientific board / znanstveno vijeće:**

Joaquín Barriandos, Universidad Nacional Autónoma de México; Maxime Boidy, Université Paris 8, France; Yung Bin Kwak, Sungkunkwan University, Seoul, South Korea; Marcel Finke, Universität Tübingen, Germany; Yvonne Förster, Universität Lüneburg, Germany; Asbjørn Grønstad, University of Bergen, Norway; Steffen Haug, The Warburg Institute, Great Britain; Silva Kalčić, University of Split, Croatia; Leonida Kovač, University of Zagreb, Croatia; Nataša Lah, University of Rijeka, Croatia; John Lechte, Macquarie University, Sydney, Australia; Dieter Mersch, Universität Zürich, Switzerland; Andrej Mirčev, Freie Universität Berlin, Germany; W.J.T. Mitchell, University of Chicago, USA; Almira Ousmanova, European Humanities University, Vilnius, Lithuania; Žarko Paić, University of Zagreb, Croatia; Blaženka Perica, University of Split, Croatia; Andrea Pinotti, Università statale di Milano, Italy; Katarina Rukavina, University of Rijeka, Croatia; Boris Ružić, University of Rijeka, Croatia; Janica Tomić, University of Zagreb, Croatia; Luca Vargiu, Università di Cagliari, Italy; Ian Verstegen, University of Pennsylvania, USA; Lukas Wilde, Universität Tübingen, Germany; Filip Lipiński, University of Poznań, Poland; Irena Paulus, University of Zagreb, Croatia; Andrea Průchová Hružová, Charles University, Prague, Czech Republic

**Design and layout / oblikovanje i prijelom:**

Ana Zubić, Zagreb

The journal *New Theories* is published two times a year (in June and December).

ISSN: 2718-3297 E-ISSN: 2991-1001

## GOSTUJUĆI AUTORI

- 4 Jörg R. J. Schirra i Klaus Sachs-Hombach  
**ANTROPOLOGIJA U SUSTAVNOJ ZNANOSTI O SLICI**  
NA TRAGU *HOMO PICTORA*
- 

## ZNANSTVENI ČLANCI RESEARCH PAPERS

- 42 Luca Vargiu  
**WALKING AS AN ART**  
EXPERIENCE, POLITICAL ENGAGEMENT, IMAGE
- 70 Mirela Ramljak Purgar  
**GROTESKA IZMEĐU EKSPRESIONIZMA  
I NEUE SACHLICHKEITA**  
DONALD E. GORDON I AMBIVALENCIJE MODERNITETA
- 

## TEHNOLOGIJA I (POST)HUMANOST

- 104 Žarko Paić  
**HOMO KYBERNETES**  
PREDAVANJE U SKLOPU ZNANSTVENOG PROJEKTA  
"TEHNOLOGIJA I (POST)HUMANOST"
- 127 Sonja Briski Uzelac  
**SANJAJU LI SLIKE BUDUĆNOST?**  
SLIKA IZMEĐU KRITIČKOG OTPORA I ZAOKRETA  
PREMA POSTHUMANJOJ KRITIČKOJ TEORIJI
- 

## RECENZIJE I PRIKAZI

- 148 Dario Vuger  
**MAPIRANJE VIRTUALNE STVARNOSTI**
- 152 Dario Vuger  
**HORIZONT NOSTALGIČNE SUVREMENOSTI**

Gostujući autori

ANTROPOLOGIJA  
U SUSTAVNOJ  
ZNANOSTI  
O SLICI

NA TRAGU  
*HOMO PICTORA*

Jörg R. J. Schirra  
Klaus Sachs-Hombach

## 1. *Homo Sapiens – Homo Pictor*

L'espèce humaine existe sur la terre depuis plus de 4 millions d'années. [...] Avec l'apparition de l'*Homo sapiens*, une révolution s'est opérée dans le mécanisme de la logique, dans le mode de pensée, dans la capacité d'abstraction et de synthèse. D'après nos connaissances actuelles, cette révolution n'a d'équivalent ni dans les précédentes étapes de l'histoire humaine ni dans aucune autre espèce animale. Le langage visuel, la capacité et le besoin de chercher un sens et un ordre préétabli dans les formes et les phénomènes de la nature, la recherche d'une communication avec des entités et des énergies immatérielles ou invisibles sont autant d'expressions de ces nouvelles acquisitions nées de cette révolution.

EMMANUEL ANATI (1999, 89)

Postoji običaj da se ljude karakterizira kao jezično nadarene životinje. Pritom se naročito misli na uporabu predikativnih rečeničnih struktura. No, izvanredna sposobnost da se misli u slikama, jest, prema svemu što empirijski znamo, svojstvena samo ljudima. Postoje li pojmovni razlozi za ovu empirijsku podudarnost? Je li, drugim riječima, *homo sapiens* u biti *homo pictor*? Takvo pitanje jednako dobro zalazi u filozofsku antropologiju, kao i u sustavnu znanost o slici. O sustavnoj znanosti o slici treba govoriti onda kada se intelektualno zanimanje okrene pitanju – što zapravo znači biti u stanju odnositi se spram slika (kao takvih) (usp. Sachs-Hombach, 2003, kao i Belting, 2001 i Bredekamp, 2003). Prema tome, u središtu interesa nisu pojedinačne slike, nego puno više mogućnost primjene (stvaranja i primanja) slika. Znanstvenici koji se bave znanošću o slici stoga kao objekte svojeg istraživanja moraju imati bića koja imaju to svojstvo. Preciznije rečeno: riječ je o *pojmu*, koji sebi možemo (i moramo) sa spomenutom sposobnošću izgraditi na smislen i racionalno kontrolibilan način o tom biću.

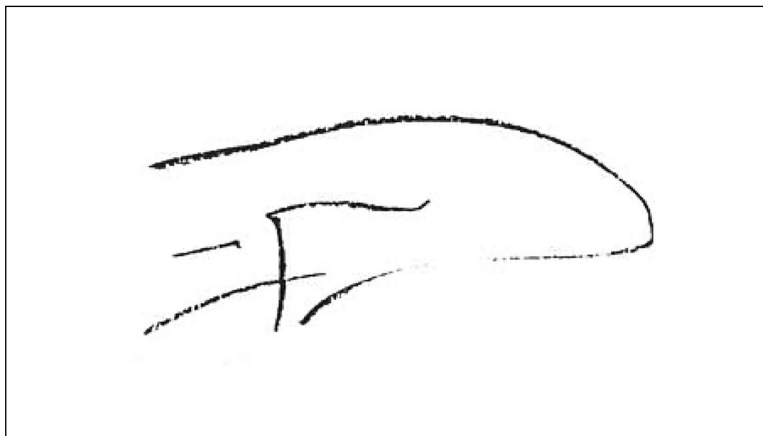
Hans Jonas je već postavio ovo temeljno pitanje. Pod naslovom *Die Freiheit des Bildens – Homo pictor und die differentia des Menschen* (1961) promišlja o značaju sposobnosti stvaranja slika za čovjeka iz fenomenološke perspektive. Jonas počinje svoja razmišljanja o misaonom eksperimentu postavljanjem pitanja „Što znači biti čovjek?” Kako bi, pita on, istraži-

vači prostora svijeta mogli prepoznati jesu li bića koja susreću u nekom drugom svijetu „ljudi”? Naravno, ovdje se ne radi o ljudima u smislu biološke vrste, kao što i filozofska antropologija ima malo dodirnih točaka s empirijskom antropologijom (usp. npr. Tugendhat 2007). Dakle, na koje se simptome mogu nadovezati kriteriji koji, u skladu s karakterizacijom *sapiensa*, omogućuju kod tih bića izvođenje zaključaka o „razumijevanju”, „duhu”, „kulturi”, „civilizaciji” itd.? Sposobnost primjene slika nameće se kao izvanredan izbor, jer se čini da je ta sposobnost jednostavnija od, primjerice, sposobnosti govora, ali, s druge strane, nema postupnih prijelaza na čisto biološki objašnjive fenomene, poput onih koji nastaju kada se koriste alati u svrhu izvršenja nekog djelovanja. Ako bi astronauti, vođeni misaonim eksperimentom, naišli u špilji na umjetno generirane linije i druge konfiguracije boja, tj. na artefakte koje tumače kao slike, onda bi, prema Jonasu, njihov spontani zaključak bio da su ljudi (u širem smislu) bili ti koji su načinili te artefakte. Što, međutim, znači moći primijeniti<sup>1</sup> (*verwenden*) slike? Što pritom pretpostavljam?

Iako pitanje primjene slika nije usmjereno na pojedinačne slike, pogled na konkretne primjere može usmjeriti razmatranje na važne aspekte. Uzmimo primjer prikazan na slici 1: to je – izrazimo se što neutralnije – proizvod bavljenja papirom i olovkom čovjekolikog majmuna, što su Gardner i Gardner (1980) koristili u svojoj studiji sposobnosti jezičnog izražavanja čimpanza. Pojedinačni primjerak po imenu Moja, koji je bio osposobljen za komunikaciju s istraživačima koristeći se *Američkim znakovnim jezikom*, povremeno je spontano ostavljala linije na papiru. Asistent istraživanja, koji je odmah Moji pokazao znak za pitanje: „Što je ovo?”, od Moje je dobio kao odgovor gestu za „pticu”. Pomoćnik je izjavio kako vjeruje da je ova reakcija vjerojatna s obzirom na znakove i vjerovao da je čimpanza time ustvrdila da je slikala pticu. Doista je ovdje riječ o empirijskoj varijanti Jonasovog misaonog eksperimenta. Umjesto nepoznatih bića na stranom planetu, suočeni smo s pojedincem iz druge zemaljske vrste, kojemu općenito ne pripisujemo da pokazuje specifičnu razliku ljudskosti (što također vrlo jasno pokazuje nepostojanje odgovarajućeg pravnog statusa); to je pojedinac koji ne samo da je promatran tijekom izrade artefakta, nego od kojeg su poznati i neki drugi načini ophođenja s njim ili ponašanja spram njega (interakcija s

<sup>1</sup> Pod „korištenjem slika” (*Bildverwendung*) u ovdje navedenom smislu podjednako su obuhvaćene i proizvodnja i recepcija slika.





sl. 1. Tragovi koje je ostavila čimpanza Moja

asistentom). Dakle, je li Moja stvarno ovdje primijenila sliku? I slijedi li iz toga nužnost, kao što bi Jonas morao pretpostaviti, da Moju trebamo tretirati kao *sapiensa*, kao ljudsko biće u smislu koji se ovdje razmatra (sa svim povezanim – u konačnici i pravnim – posljedicama)?

U nastavku će biti riječ o tome da se preciznije odredi po čemu se izdvaja primjena slika (*Bildgebrauch*), odnosno, kojim se pojmovima zapravo služimo (4. i 5. odlomak). To nas vodi do dvaju središnjih pojmova: pojma formiranja konteksta (7), koji posebno gradi most prema korištenju jezika; i pojam sličnosti (6), koji se pokazuje daleko manje trivijalnim nego što se često pretpostavlja. Prethodno ćemo pokušati u dva dijela rekapitulirati, kao metodološku pripremu za konceptualno razmatranje, što se trenutno podrazumijeva pod pojmovnim pojašnjenjima i njihovim utemeljenjima (2 i 3). Antropološka dimenzija primjene slike tada se jasnije pojavljuje u odlomcima 8 i 9: polazeći od genetske sheme pojma slike, iznose se argumenti za bliski međudnos sposobnosti slike i jezične sposobnosti; oni doduše, barem dijelom, proturječe Jonasovoj temeljnoj pretpostavci, ali njegovi zaključci bitno jačaju povezivanje pojma čovjeka (koji se ne shvaća biološki), shvaćenog kao *homo sapiensa* i pojma opisanog kao *homo pictor*.

## 2. Određenje čovjeka i „linguistic turn”

Kada se u nastavku govori o jeziku, misli se uglavnom na korištenje predikativnih rečeničnih struktura, odnosno, na iskaze i tipova iskaza i iz njih izvedenih načina izražavanja (primjerice, odgovarajući oblici pitanja ili imperativa) s njihovom odgovarajućom unutarnjom strukturom, koju ćemo detaljnije uskoro ispitati. Zapravo, jezična sposobnost ima iznimno važnu ulogu u znanosti o slici. Osim činjenice da se služimo jezikom kao središnjim medijem za posredovanje istraživanja znanosti o slici – nužno, čini se – sposobnost jezičnog izražavanja ispunjava također i svrhu referentnog sustava za antropološko određenje. Naime, samo ako se iz objašnjenja istraženog pojma može izvesti i karakteriziranje čovjeka kao životinje obdarene jezikom, može biti riječi o tome da je shvaćena specifična razlika ljudskog bića. Sposobnost govora stoga se u slikovnim antropološkim razmatranjima može pojaviti i u sadržajnom smislu – naime, kao kriterij uspješnosti.

Osim značenja medija i sadržaja, jezik također igra posebnu metodološku ulogu, budući da se ovdje raspravljana pitanja ne odnose na empirijska istraživanja (tj. samo na korištenje danih pojmova) – tj. na prisutnost ili odsutnost određenih bioloških, psiholoških ili socioloških konteksta – nego o razjašnjenju samih međupojmovnih odnosa. U nastavku, slijedeći modernu filozofsku teoriju argumentacije (Ros 1989/90), pojam treba shvatiti kao *inter-individualno dostupnu instancu za provjeru valjanosti predikativnih rečenica*. To je formulirano prilično apstraktno, ali u konačnici ne znači ništa drugo nego da pojam odgovara navici razlikovanja koja je društveno kontrolirana (tj. u načelu ostaje intersubjektivno dostupna i promjenjiva), a čija primjena na konkretnu situaciju vodi (ili može dovesti) do empirijskog znanja. Često se stoga pojam poistovjećuje istovremeno sa značenjem odgovarajućega predikativno korištenog pojma, kao što je ‘biti čovjek’.

Pojašnjenje pojmovnih odnosa tako se odnosi na povezivanje takvih naročitih običaja razlikovanja. Tijekom povijesti filozofije, međutim, shvaćanje toga što pojmovi jesu i kako ih se može razjasniti, više se puta mijenjao. Posljednja promjena, za nas značajna, često se spominje pod nazivom *linguistic turn*. U tom slučaju osobito se mijenja odnos između pojmova i sposobnosti služenja jezikom. Prije se pretpostavljalo da su pojmovi čisto mentalni entiteti i potpuno neovisni o moći govora, te bi u tom slučaju jezična artikulacija pojmova bila nešto posve sekundarno u

smislu njihove funkcije, a korištenje pojmova (mišljenje) bilo bi moguće bez sposobnosti jezika. Sada se, međutim, pretpostavlja da se pojam može smisleno koncipirati samo ako ga se razumije kao nešto što je načelno jezično (točnije: komunikacijski) konstituirano.

*Linguistic turn* stoga predstavlja radikalni odmak spram teorijske pozicije svijesti. On je, u konačnici, posljedicom nemogućnosti suočavanja sa solipsističkim posljedicama; to se događa onda kada kriteriji provjere valjanosti predikativnih izražavanja ostaju zatvoreni u pojedinačnu svijest i stoga ostaju nesposobni izraziti svoju komunikacijsku funkciju. Ova kobna posljedica teorijske pozicije svijesti, koju su u osnovi razvili filozofi od 17. do 19. stoljeća, postala je izrazito prisutnom početkom 20. stoljeća, dovevši do dvije različite reakcije. U fenomenološkim razmatranjima učinjen je pokušaj rješavanja problema uz pomoć takozvanih „uvida u bit” („*Wesensschau*en”) – u konačnici pribjegavanje stajalištu antičke filozofije, u kojoj su instance provjere (primjerice, u obliku platonskih ideja) bile zamišljene kao bića, smještena neovisno o prostoru i vremenu. Individualno primijenjeni pojam tada bi valjalo uskladiti s odgovarajućim, na neki način nadindividualno danim bićem – *eidōs*-om – i tako izbjeći problem solipsističke izolacije.

Kao alternativu, pokušalo se drugačije formulirati pojmove za psihičke fenomene (kojima odgovaraju i sami pojmovi u filozofiji teorijske svijesti). Psihološki izrazi više se ne shvaćaju kao nešto što se odnosi na posve privatne entitete u svijesti, nego kao jezični izraz određenih, intersubjektivno dostupnih osobina ponašanja. Ako se, primjerice, određene mentalne fenomene u filozofiji teorijske svijesti shvaćalo kao nešto što uzročno pokreće djelovanje, pa ti fenomeni moraju postati kao takvi neovisni o tom djelovanju, sada se ti fenomeni smatraju (prilično složenim) *aspektima* tih djelovaja, a time i od njih pojmovno ne-neovisni. Pojmovi koji su artikulirani izrazima kao što su „ideje”, „misli” i „pojmovi” tada se nadaju u preciznije određujućim načinima viđenja odgovarajućih kompleksa ponašanja. Naročito se to odnosi na djelovanja, kao što su govor ili komuniciranje, a nadaju se kao konstitutivni za pojmove. *Linguistic turn* stoga je izravna posljedica ovih preoznačavanja, u smislu teorije djelovanja, za pojmove psihičkih fenomena.

Iz toga neposredno slijedi: ako su pojmovi bitno jezično posredovani i određeni, onda sve što ovisi o korištenju pojmova, ujedno ovisi o postojanju odgovarajuće moći jezika. Utoliko *linguistic turn* (odnosno, preoznačavanje psihičkih fenomena s aspekta teorije djelovanja), vodi tome

da jezična moć (*Sprachvermögen*) nije samo bilo koji simptom ljudskog bića (u antropološkom smislu), nego njegov posvema središnji kriterij (usp. također Ros 2005).<sup>2</sup> No, koje je mjesto moći (predočavanja) slike (*Bildvermögen*) u usporedbi s ovim kriterijem?

### 3. Argumentacijsko-teorijska osnova rasprave

Pojmovno pojašnjenje moći (predočavanja) slike i njezina antropološkog statusa u konačnici se svodi na analizu onoga što se sastoji od logičko-konceptualnih pretpostavki (ili Kantovim riječima: „transcendentalni uvjeti mogućnosti“) koje moramo pretpostaviti u svakom slučaju kada govorimo o bićima sa sposobnošću korištenja slika (odnosno, korištenja jezika, usporedo). I više od toga, navedeno pojmovo pojašnjenje moći (predočavanja) slike moralo bi biti u stanju preispitati kako bismo mogli te pretpostavke ispravno utemeljiti.

U tu svrhu valjalo bi se prisjetiti nekih metodoloških spoznaja iz filozofske teorije argumentacije. Ona razlikuje između objašnjenja pojmova i pokušaja utemeljenja objašnjenja pojmova (usp. Ros 1999). Sažeto, objašnjenje pojma u neslaganju (*Dissens*) dovodi do spornog pojma – jedne interindividualno kontrolirane sposobnosti razlikovanja – koji je pojam određen logičkom kombinacijom drugih pojmova za isto područje fenomena. Definicije su tipični primjeri ovog postupka. Sada se, međutim, ti pojmovi, korišteni za objašnjenje, pri daljnjem ispitivanju objašnjavaju onim pojmom koji je kao prvi služio za objašnjenje. Sustavi pojmova koji se uzajamno određuju, nazivaju se i pojmovnim poljem (*Begriffsfeld*). Takve cikličke međuovisnosti daju se razjasniti izdvajanjem manje količine osnovnih pojmova nekog polja pojmova, do koje se može logički pratiti svaki drugi pojam u sustavu. Osnovni pojmovi tada predstavljaju kraj lanca objašnjenja kojega se u lancu objašnjenja više nije u stanju preispitivati. Neslaganje oko pojma moguće je izbjeći ako sve strane prihvate osnovne pojmove razmatranog polja pojmova kao neosporne. Ako to nije slučaj, mora biti riječ o davanju razloga koje mogu prihvatiti svi uključeni i to za ili protiv jednog ili drugog aspekta sustava osnov-

<sup>2</sup> Stoga je gore spomenuta pretpostavka da je jezik neophodan kao medij za komuniciranje napora znanosti o slici zapravo točna: medijsko značenje jezika za znanost o slici izravno proizlazi iz njegove metodološke relevantnosti. Treba još jednom istaknuti da ovdje nije presudan fonetski ili grafički oblik naših jezika, nego postojanje oblika komunikacije s tipičnom logičko-funkcionalnom podjelom iskaza (vidi dolje).

nih pojmova. Za razliku od objašnjenja pojmova, koja uvijek idu unutar polja (*intern*) pojmova, ovi razlozi moraju biti izvan polja pojmova (*begriffsfeld-extern*). Jer očito je da se utemeljenje osnovnih pojmova – odgovarajući aksiomima teorije – ne može nadati iz „logičkog” izvođenja unutar polja pojmova. Tu na scenu stupaju pojmovno-genetska razmatranja, tj. prijedlog da se dotično pojmovno polje ili sustav osnovnih pojmova razmotri sustavnom kombinacijom pojmovnih polja, isprva uzajamno neovisnih i od svih strana prihvaćenih, koja obično pokazuju jednostavniju strukturu u odnosu na kombinirano polje. Dok instance predmeta, kao dijelovi jednostavnijih pojmovnih polja, pokazuju svojstva drugog pojmovnog polja, najveće moguće kontingencije nadaju se iz kombiniranog pojmovnog polja instance koje pokazuju elementarnija svojstva iz obaju elementarnijih pojmovnih polja povezanih na sustavan način. Pritom shema kombinacije pojmovnih polja, zajedno s unutarnjim pravilima elementarnijih polja uspostavlja ona pravila koja vrijede za ona pojmovna objašnjenja u kombiniranom polju koja su nutarnja pojmovnom polju i time logička (*begriffsfeld-interne*), što pruža utemeljenje za same aksiome. Pojmovno-genetičko razmatranje temelji se na činjenici da se mogu pokazati dvije stvari: (1) niti u jednom od elementarnijih polja ne mogu se definirati specifični pojmovi relevantni za nas; (2) u kombiniranom polju te je pojmove moguće definirati. Stoga postoji dodatna mogućnost rješavanja nesporazuma oko ovih pojmova i njihovih posebnosti, ukoliko sve strane prihvate elementarnija pojmovna polja, usvoje shemu kombinacija i da im je u interesu da ustanove zajedničke pojmove dotične vrste.

Potrebno je shvatiti takva pojmovno-genetska razmatranja kao bitne sastavnice filozofske antropologije i znanosti o slici: prikaz mogućega pojmovno-genetičkog izvođenja pojmovnog polja koje sadrži predloženi pojam čovjeka, iz manje kompleksnih pojmovnih polja, tj. iz onih pojmovnih polja s pojmovima za jednostavnija bića od ljudi, morala bi pokazati na kojim se – „transcendentalnim” – pretpostavkama (tj. na kojim uvjetima mogućnosti) temelje moć jezika i moć slike, te kako su obje uzajamno povezane i kako se odnose spram drugih *differentia* čovjeka. Potrebno je još jednom izričito istaknuti da ovakva pojmovno-genetska razmatranja nisu istovjetna niti s pojmovno-povijesnim razmatranjima (u ovom slučaju o pojmu „čovjeka”), niti s razvojno-biološkim argumentima (o vrsti *homo sapiens*) ili kulturno-povijesnim razmatranjima (npr. o izradi slika). Posljednja tri razmatranja u biti su empirijska istraživanja, koja

su u prvom slučaju usredotočena na konkretan slijed različitih verzija i prethodećih verzija pojma, razmatranog u specifičnoj kulturi; u drugom slučaju radi se o prijelaznim koracima biološke vrste u ljudsko biće; dok se u trećem slučaju radi o stvarnome pomaku prilikom nastanka određenih kulturnih tehnika na nekom području kulture. Nasuprot tome, pojmovno-genetičko razmatranje ima za cilj ne ispitivati empirijske, već *pojmovno-strukturalne veze (begrifflich-strukturelle Zusammenhänge)* među pojmovima i tako pridonijeti oblikovanju navika razlikovanja, koja potom sankcioniramo u svrhu usvajanja empirijskih znanja.

#### 4. Koncept slike kod Hansa Jonasa

U već navedenom eseju o *homo pictoru*, Hans Jonas sastavio je nekoliko kriterija koji su važni u pripisivanju predikata „slike” i koji i dalje ostaju u središtu pažnje – iako u nešto drugačijem obliku. Konkretno, prema Jonasu, predmeti su slike ako ih karakteriziraju sljedeća svojstva:<sup>3</sup>

1. *Sličnost (Ähnlichkeit)* s drugom stvari: Jonas ovu relaciju stavlja na prvo mjesto. Sličnost se može pojaviti spontano ili postati prepoznatljiva tek „prema želji” (kao samo zamišljena ili prenesena na neki drugi način).
2. *Interna intencionalnost (Interne Intentionalität)*: vrijedi samo namjerno proizvedena sličnost. To znači da zapravo simetrična relacija sličnosti postaje asimetričnom, jer je nešto oslikovljeno slično svojoj slici, ali se, s druge strane, ne smije smatrati njezinom slikom. Ta namjera morala bi biti prepoznatljiva na slici. Stoga bi se, prema Jonasu, izvorna namjera vezana uz tvorca slike trebala pojaviti kao „unutarnja” intencionalnost, osamostaljena u rezultatu stvaranja (slike). Ondje se spontano prikazuje promatraču kao intencionalnost reprezentacije.
3. *Reprezentacionalnost (Repräsentationalität)*: predmet koji je zamišljen kao slika, na određeni način predstavlja nešto drugo – prikazuje ga (*stellt es dar*). Ova se karakteristika precizira u sljedeće tri točke:
  - a. *Nesličnost (Ungleichartigkeit)*: slika može biti slična prikazanom predmetu, ali nipošto nije primjerak potpuno iste vrste: mora

---

<sup>3</sup> Prikaz, ovdje predstavljen, odgovara smisleno Jonasovom izvorniku, ali ni u točnom redoslijedu niti u nekim primijenjenim izrazima: odstupanja služe za veću jasnost i bolju povezanost s narednom raspravom.

- postojati namjerna „nesličnost u sličnosti”. Slika tako stoji u suprotnosti s prividom (*Täuschung*) koji se pojavljuje neželjeno. Slikovna sličnost ograničena je na površinu. Ovaj aspekt nesličnog za Jonasa je konstitutivan za biti-slikom (*das Bildsein*) i naziva ga „ontološkom nepotpunošću”.
- b. Stupnjevi (ne)sličnosti (*Grade der (Un)-Ähnlichkeit*): onaj koji primjenjuje sliku (*der Bildverwender*) odlučuje o tome koji su od površinskih aspekata slični, a koji neslični. Radi se o stupnjevima slobode koji se mogu primjenjivati u smislu ekonomije i ekspresivnosti.
  - c. Emancipacija od doslovnosti (*Emanzipation von Wörtlichkeit*): ovi stupnjevi slobode dopuštaju korisniku slike da koristi odstupanja na ciljani način za poboljšanje reprezentacije. Prema Jonasu, konvencionaliziranje odgovarajućih apstrahiranja i stilizacija ne dovode samo do oblikovanja stilskih kanona; konceptualno otvaraju put ideografskim spisima.
4. Vizualnost (*Visualität*): barem u užem smislu koji se ovdje razmatra, o slikama govorimo samo ako se radi o (ljudskom) osjetilu vida. Pritom, prema Jonasu, viđenje valja razlikovati od drugih osjetila činjenicom da se ovdje, kao nigdje drugdje, stvar može pojaviti u mnogo različitih pojavnosti kao ista stvar (u specifičnom, njoj svojstvenom obliku). Radi se o takvom odnosu koji paradigmatički donosi relaciju Eidosu spram pojedinačne stvari (*Einzelding*) i time postaje polazištem za daljnje korake apstrakcije (*Abstraktionsschritte*). Podjednako je moguće da se različiti predmeti mogu pojaviti u istom vizualnom obliku i stoga biti prikazani istim slikama. Tako bi u slikama općenitost postala očiglednom.
5. Uspostavljanje odmaka (*Herstellen von Distanz*): na primjeru slike, koraci distanciranja postaju na više načina djelatni, što u konačnici dovodi do razlikovanja: „prikaza” (*Darstellung*) (slika), „prikazujućeg” (*Darstellendes*) (nosilac slike – *Bildträger*) i „prikazanog” (*Dargestelltes*) (sadržaj slike) kao tri ontološka sloja koja valja uzeti u obzir prilikom pojma slike. Dakle, distanciranje ujedno čini osnovu reprezentacionalnosti.
- a. Neaktivnost (*Inaktivität*): jedan aspekt distanciranja sastoji se u tome da se ono na slici prikazano čini kao da je prisutno, ali ostaje uskraćenim normalnom „uzročno-posljedičnom odnosu stvari” (*Kausal-Verkehr der Dinge*). U skladu s tim, mogao bi biti

prikazan pokret, ali posljedice takvog pokreta – promjena mjesta i drugi pokreti uzrokovani njime – se ne događaju: pokret ostaje zavezan u „statičnoj sadašnjosti” (*statische Gegenwart*).

- b. Samoporicanje slikovnog supstrata (nositelja slike) (*Selbstverleugnung des Bildsupstrats – Bildträger*): ono u slici prikazujuće – nositelj slike – zanemaruje se u korist onoga što je prikazano. Prema Jonasu, nestaje i pretpovijest ovog predmeta, što naravno uključuje i proces izrade.

## 5. Znakovi, znakovi bliski opažanju, slike

Dosad iznesena Jonasova razmatranja mogla bi dovesti do pretpostavke da slike postoje neovisno o njihovoj primjeni i da ih tek pri drugom koraku koriste bića s odgovarajućim svojstvima kao slike. To je, naravno, besmislica: o slici je moguće govoriti samo ako se kao slika *primjenjuje*, tj. kao takva se proizvodi ili percipira. Stoga bi se pojam slike morao odnositi izravno na situaciju ili situacije korištenja koje stoje u temelju. U tom kontekstu nameće se da su tri Jonasova kriterija – stvaranje distance, intencionalnost i reprezentacionalnost – vrlo karakteristični i za situaciju (prilično općenito definirane) uporabe znakova. U središtu takve situacije je predmet, uz pomoć kojega pošiljatelj jednome primatelju – dakle, još dvama nužnim dijelovima situacije – želi učiniti prisutnim nešto što na prvi mah nije prisutno. Stoga se uporaba slika, u kojoj se jedino očituje njihova slikovnost (*Bildhaftigkeit*), svakako može promatrati kao svojevrsna interakcija tipa znakovnih djeovanja.

Može se činiti zbunjujućim definirati slike kao posebnu vrstu znakova, jer se također čini da je središnji kontekst uporabe slika da osoba gleda sliku sama i potpuno za sebe. S druge strane, uporaba znakova temelji se na u biti dijaloškoj situaciji: netko daje drugome nešto da bi ovaj to razumio (ili barem namjerava to učiniti znakovnim djelovanjem). Budući da se upravo jezični znakovi ne nalaze nužno u prirodi, već ih mora proizvesti govornik, nadaje se iz toga da je njihovo korištenje bitno interakcijom između dvaju partnera – dakle, komunikacija. Na primjeru slika, postoje slučajevi, barem na prvi pogled, koji izgledaju kao da su nastali prirodno, tj. neovisno o pošiljatelju: podsjetimo se, primjerice, reflektirajućih površina.

Osamljeno promatranje slike možda je više nalik čitanju nego razgovoru, jer se obično radi o nekome tko ne želi da ga se pritom ometa. Među-



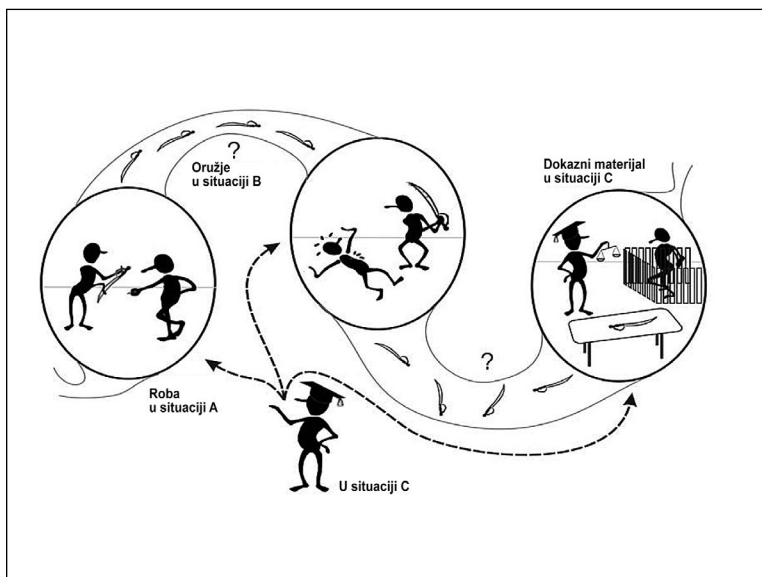
tim, ako se bolje pogleda, čitanje je također komunikacijska aktivnost u kojoj su jedan ili više partnera u interakciji internalizirani i pojavljuju se u uzajamnom odnosu samo u predodžbi (*nur in der Vorstellung*). Ali nije li slučaj da ja, kad promatram odraz, pokazujem nešto *potpuno analogno sebi* (*ganz analog mir selbst*) (u ulozi nekog drugog tko bi mogao gledati s te točke)? I ne činim li *mene samoga* (*mich selbst*) (kao jedan ponutreni drugi), kada proučavam neku sliku u galeriji, pokrenutim na pažnju na jedno ili drugo? Dakle, vrlo je plauzibilno i osamljene primjene slika pratiti unatrag do komunikacijskih djelovanja na ovaj način: prema tom stajalištu – gdje god se raspravlja o slikama, nužno bi postojao (možda internaliziran, a možda čak i samo zamišljen) pošiljatelj i (baš takav) primatelj koji na specifičan način, a pomoću (slikovnog) znaka komunikativno uzajamno djeluju (barem u predodžbi). Upravo u tom još sasvim neodređenom smislu u nastavku govorimo o znakovnom djelovanju (*Zeichenhandlung*).<sup>4</sup>

Ako se korištenje znakova koristi kao nadređeni pojam, tada bi specifična razlika slikovnog korištenja spram drugih vrsta znakovnog djelovanja mogla imati veze s dva preostala kriterija, kako ih vidi Jonas. Ustvari, najprije *sličnost* – promatrana kao konstitutivna veličina korištenja znakova – vodi do pojma znakova bliskih opažanju. U tu bi grupu valjalo uključiti one znakove pri čijoj se uporabi korisnici znakova oslanjaju u biti na one opažajne kompetencije koje zapravo koriste kada prikazano opažaju sami (tj. bez posredovanja znaka). Klasa opažajnih znakova može se dalje raščlaniti prema različitim osjetilnim modalitetima. Time je već naznačen put određivanja pojma sličnosti – na način teorije djelovanja: način koji u konačnici objašnjava kako je sličnost ukotvljena u situaciju korištenja djelovanja znaka.

Vrijedno je na ovom mjestu ukratko razmisliti o čemu se ovdje *ne* bi trebalo raspravljati, kao i kod Jonasa: jer pojam *slike* koristimo na mnogo različitih načina, a nisu svi ti načini primjene jednako prikladni za razjašnjenje navika razlikovanja, neposredno artikuliranih izrazom *slika*. Ako

---

<sup>4</sup> Usput, ovo također olakšava shvaćanje donekle osebujne koncepcije *nutarnje* intencionalnosti (*der inneren Intentionalität*) prema Jonasu. Činjenica da se čini da sama slika preuzima izvornu intencionalnost tvorca također se može objasniti činjenicom da svatko tko pojmi nositelja slike kao sliku samu, jest u stanju predočiti si i jednog pošiljatelja (tvorca slike), a time i odgovarajuću podređenu tvorbenu intencionalnost (*Herstellungsintentionalität*) kao nutarnju intencionalnost slike. Spontana interpretacija astronauta u špilji preuzeta od Jonasa i njegova misaonog eksperimenta, vodi izravno do ozbiljnog problema.



sl. 2. Identitet sortalnog predmeta kao elementa u različitim kontekstima

je, primjerice, riječ o svjetonazorima (*Weltbildern*), predodžbama o neprijateljima (*Feindbildern*) ili stereotipnoj slici žene (*Weibsbildern*), onda se vjerojatno ne radi o slikama u smislu u kojemu se ovdje o njima zapravo razmatra; prije se pojam slike koristi na neautentičan način. Stoga treba razlikovati metaforičke prijenose od izravnih primjena pojma slike koji se razmatra. Uzgred, to vrijedi – barem na prvi pogled – i za takozvane „unutarnje” (ili „mentalne”) slike, budući da u njihovom slučaju nije jasno u kojem bi smislu zapravo trebale biti dio znakovnog djelovanja, niti na koji bi način njihove kompetencije opažanja prividno prikazano mogle doći u obzir.

Osim metaforičkih primjena, valja očekivati da, osim središnjih instanci, postoje i periferni slikovni slučajevi (*periphere Bildfälle*): u prvom slučaju odabrani pojam slike morao bi biti u potpunosti primjenjiv, dok bi se u drugome njezina svojstva u smislu wittgensteinovske obiteljske sličnosti pojavljivala više ili manje ublažena. Tako se, primjerice, u slučaju strukturalnih slika – kao što su grafički prikazi kretanja migranata – odnos sličnosti ne može jednostavno odrediti na odgovarajuće kompetencije opažanja. Kretanja migranata se jednostavno ne percipiraju vizualno. Poput Jonasa, obično pretpostavljamo da su prikazivačke slike

(*darstellende Bilder*) – to jest, slike prostorno-vremenskih konfiguracija materijalnih predmeta – reprezentativnije od strukturalnih slika.<sup>5</sup> Za prikazane predmete postoji posebna značajka, iz perspektive teorije djelovanja od velike važnosti za moć slike, a ovisna je o tome da se možemo distancirati od sada i ovdje: ti su predmeti upojednačeni (*individuiert*). U filozofiji se također govori o *sortalnim* predmetima.

## 6. Stvaranje konteksta i distanciranje od sada i ovdje

Obično uzimamo zdravo za gotovo da se naš svijet (pored ostaloga) uglavnom sastoji od pojedinačnih materijalnih predmeta: čajnika i stolaca, jabuka, miševa, automobila i cesta, itd. – stvari koje susrećemo u vrlo različitim vremenima, a ponekad i na vrlo različitim mjestima, kao *iste* stvari, čak i ako su se u međuvremenu promijenile, ponekad čak i vrlo transformirale (npr. gusjenica u leptira). Samo onaj koji je ovladao ovom sortalnom individuacijom može shvatiti radi li se o istom objektu (*denselben Gegenstand*) u dvije različite vremenske točke ili o dva samo istovrsna (*gleichartige*) predmeta i u skladu s tim djelovati. O pojašnjenju takvog identiteta radi se, primjerice, kada sud pokušava utvrditi jesu li bodež koji sada leži na stolu s dokazima, šiljasti predmet koji je udario žrtvu na drugom kraju grada prije godinu dana i nož koji je optuženi kupio prije trinaest mjeseci u susjednom gradu jedan te isti predmet (vidi sl. 2). Tako je i s mogućim transformacijama, koje mogu izmijeniti predmet vrste promatrane tijekom njegove prostorno-vremenske linije života, bez promjene njegovog identiteta (npr. rđanje noža, njegova kontaminacija ili savijanje vrha noža zbog nepravilne uporabe, ali ne zamjena oštrice), i određuju se samo kao dio sortalnog pojma.

Ali trebali bismo shvatiti da se ni vrlo mala djeca, pa čak ni relativno sofisticirane životinje nisu pokazale sposobnima pristupiti objektu kao nečemu s čime se mogu susresti u različito vrijeme kao što bi mogli pristupiti jednoj te istoj jedinki. Nama, naviknutima na rukovanje sortalnim predmetima, neobično je teško zamisliti što znači nedostatak te

---

<sup>5</sup> Pojam „prikazujuća slika” („*darstellendes Bild*”) odabran je nesretno, jer i strukturalne slike (*Strukturbilder*) također nešto predstavljaju, ali se ustalio u nedostatku plauzibilne alternative. Valja napomenuti da prikazujuće slike ne moraju nužno biti „naturalističke” (dakle, najslabije moguće činjeničnoj pojavnoj slici (*Erscheinungsbild*)), niti su ograničene na ilustracije (*Abbildungen*) u užem smislu, dakle, činjenično postojeće situacije. Primjer za prvi slučaj mogu biti bakrorezi, a za drugi slike izmišljenih prizora.

sposobnosti.<sup>6</sup> Stvari se tada shvaćaju samo kao nešto konkretno prisutno u aktualnoj situaciji ponašanja. Ako se pažnja odvrti od njih, one nepovratno nestaju iz bića. Daljnji susret vodi najviše do opažanja sličnog (*gleichartigen*) objekta. S druge strane, bića koja se bave sortalnim objektima mogu birati između svakog trenutnog izgleda sortalnog objekta, tj. kako ga netko opaža u određenoj situaciji ponašanja, i objekta kao takvog, koji u principu obuhvaća cjelokupnu povijest (s prošlim, budućim ili čak potencijalnim načinima pojavljivanja). Samo u slučaju primjene sortalnog pojma predmeta moguće je prepoznati različite „linije života” (*„Lebenslinien”*) (reakcije) pravog jelena i tek prividnog pravog jelena, književnim primjerom, prepoznaju se samo pod razvrstanim predmetnim konceptom: „Dao mu batinu; samo je bila od gipsa”.<sup>7</sup>

Ovdje je važno shvatiti da se razvrstavajući objekti nikada ne pojavljuju izolirano: uvijek ima smisla govoriti o njima kao o nečemu što se – s obzirom da postoji u načelu u više od jednog konteksta ponašanja – pojavljuje kao figura naspram odgovarajuće, uglavnom promjenjive, pozadine. S jedne strane, „kontekst” ovdje označava bilo koji konačan, strukturirani skup intencionalnih sortalnih predmeta, dakle, niz u uzajamnom odnosu postojećih predmeta, u slučaju da im netko prida pozornost (opažanjem). Međutim, konteksti se podjednako mogu okarakterizirati kao situacije ponašanja (za bića odgovarajućih kompleksnih načina ponašanja). One situacije, s kojima je ponašanje povezano, jednostavno valja shvatiti kao množine predmeta (*Gegenstandsmengen*). No, radije ih valja promatrati, u skladu s Wittgensteinovim poimanjem, kao sustave datosti: ono što je slučaj, jest *tada i tamo* (*dann und dort*). Budući da svaka „situacija ponašanja” tvori moguću interpretaciju s mnogim mogućnostima tumačenja.<sup>8</sup> Kontekst odgovara i onome što se često kolokvijalno naziva „ovdje i sada”. Striktno govoreći, to ne može biti jedna točka bez protežnosti (fizikalna) u vremenu, jer raspon opažanja stvarnosti uvijek pokriva više ili manje produžene vremenske intervale. Afektivne veze s jednim (željenim/zastrašujućim) predmetom: čak i ako se trenutno ne može percipirati,

<sup>6</sup> Čini se da određene neurološke patologije isključuju ovu sposobnost, vidi Luria 1991, Sacks 1986, 220, i – u kinematografskoj dramatizaciji – igrani film *Memento* (Nolan 2000).

<sup>7</sup> Slobodno prema J. Ringelnatzu, „Im Park” iz: *Reisebriefe eines Artisten*, 1927.

<sup>8</sup> Karakterizacija kao određena količina predmeta na neki način je *figuralni* pogled na kontekst. Prati ga *medijalni*, tj. figuralnim podjelama ponuđeni pogled kao potencijalnu situaciju ponašanja, otvorenu daljnjem tumačenju (usp. Schirra i Sachs-Hombach 2007, odjeljak 4.2; vidi također Wittgenstein 1922, §1).

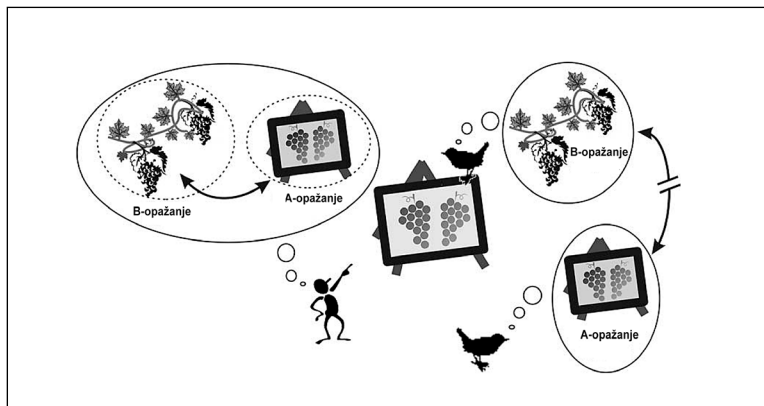
željeni/zastrašujući objekt ostaje dijelom aktualne situacije ponašanja. Konteksti se mogu zamisliti kao povezani, više ili manje prošireni prostorno-vremenski mjehuri (*Raumzeit-Blasen*) uokolo bića do gdje god aktivna pažnja živog bića seže – njegova mreža „bilješki” i „djelovanja”, riječima Uexküllsa.<sup>9</sup> Time pažnja živog bića obično ostaje unutar aktualne situacije ponašanja, tj. ograničena je unutar trenutne situacije ponašanja, tj. ostaje ograničena na *jedan* kontekst.

Prema sadašnjim spoznajama, činjenica da živo biće usmjerava svoju pozornost na same kontekste – tj. može i međusobno usporediti nekoliko konteksta – ne mora se koristiti objašnjenjem ponašanja životinja. Pored neposrednih reakcija na neposredni okoliš (i, po potrebi, autonomnih unutarnjih poticajnih ciklusa), dovoljni su koncepti utisaka i habituacije, za čiju funkciju nije potrebna prisutnost neke druge situacije.<sup>10</sup> S druge strane, kad se radi o sortalnim predmetima, sposobnost da se pažnja usmjeri *slobodno* na bilo koji kontekst *prema vlastitom izboru* (*frei auf beliebige Kontexte*), igra središnju ulogu. Naime, potrebno je distancirati se od dotičnog ovdje i sada i također biti u stanju orijentirati se na druge načine datosti objekta. Ostanimo pri upravo danoj slici: ne radi se samo o tome da se prostorno-vremenski mjehur aktualne situacije ponašanja proširi prostorno ili vremenski, nego o tome da se ona istovremeno protegne na jedan ili više potpuno drugačijih prostorno-vremenskih mjehura, koji nisu povezani s aktualnom situacijom.

U gornjem primjeru, kako bismo mogli odrediti je li čimpanza Moja sposobna za takvu izvedbu distanciranja? Nije li to jedini način da potvrdite sumnju asistenta da je ona usmjeravala pozornost na istu odsutnu jedinku *i* linijama na papiru *i* ASL simbolom za pticu? Pa, kako bismo to odlučili s jednim od naše vrste? Zasižno nije dovoljno istaknuti, primjerice, da smo u stanju opaziti dojam odsutnosti na nečijem licu. Čak ni izravno bavljenje nekim objektom ne može pružiti nikakve nepo-

<sup>9</sup> Vidi v. Uexküll 1909. Vidi također Schirra 2000.

<sup>10</sup> U ovom slučaju, prethodna iskustva s vrstom predmeta su, takoreći, pomaknula strukturu mreže zamjećivanja i djelovanja tako da ponovni susret s primjercima koji za biće potpadaju pod tu vrstu predmeta, općenito vodi do promijenjenih načina ponašanja. Da jednostavna živa bića, primjerice kada ih vode životinje-roditelji, mogu razlikovati individualne primjerke, prema tome nije nikakav argument za njihovu sposobnost da se nose sa sortalnim predmetima. Ta stvorenja također reagiraju na dovoljno precizne lutke na isti način. Činjenica da u prirodnim uvjetima obično postoji samo jedan pojedinac (npr. roditelj), koji brine o odgovarajućim opažanjima, čini ovu vrstu ponašanja redovito uspješnom, ali ima vrlo malo veze sa zahtjevnim pojmom individuiziranog predmeta.



sl. 3. Kako bismo mogli prepoznati privid (sličnost), moramo biti u stanju usporediti

srednje uvjerljive dokaze da se on doživljava kao sortalni objekt, budući da svako takvo ponašanje ostaje vezano uz trenutni kontekst. Umjesto toga, pitali bismo osobu i očekivali da će nam se aktivno predstaviti kao netko tko može usmjeriti svoju pozornost na drugi kontekst.

Kriterij zapravo čine samo pojedina složena znakovna djelovanja, točnije: ona znakovna djelovanja koja imaju iskazni sadržaj. Prema svemu što znamo, samo se komunikacijski može utvrditi može li netko baratati razvrstanim predmetima, jer je jedino tako, naime, zajedničkom i međusobnom kontrolom, moguće ostvariti stabilan pristup neprezentnom kontekstu. Upućivanje na neprisutni kontekst događa se kada se jedan komunikacijski partner drugome predstavlja kao netko tko je svoju pozornost usmjerio na taj kontekst (a ne samo na stvarno prisutni). Predstavljanje sebe kao osobe koja usmjerava svoju pozornost na određeni kontekst stoga je komunikacijski čin koji je središnji za rad sa sortalnim objektima kao i slikama; djelovanje koje se u nastavku naziva „izgradnja konteksta”.<sup>11</sup>

## 7. Sličnost, formulirana u terminima teorije djelovanja

Zapravo, sposobnost prepoznavanja sličnosti također bitno ovisi o usporedbi omogućenoj tvorbom konteksta, ovaj puta između potpuno različitih konteksta, što otvara put za preciznije istraživanje svojevrstne kombinacije primjene znakova i sličnosti koja se čini tako karakterističnom

<sup>11</sup> Izraz je nastao naslanjanjem na sintagmu „*space builder*” lingvistica Fauconniera (1985).

za korištenje slike. Bilo bi vrlo naivno misliti da je sličnost tek objektivnom relacijom između danih predmeta, neka vrsta oslabljene sličnosti ili izomorfizma. Jer ono što se zapravo pojavljuje kao predmeti, određeno je samo u odnosu na biće koje se njima bavi, opaža ih i na njih reagira. Pritom je nezaobilazno za pojam sličnosti, određen teorijom djelovanja, onome ovdje i sada suprotstaviti alternativnu situaciju ponašanja, s obzirom da se o sličnosti u pravom smislu može govoriti samo tamo gdje se radi o sortalnim predmetima i pomoću njih izvedenoj razlici između stvarnog izgleda i nadilazećeg bića koje stoji na raspolaganju. Ali, ne nadaje li se tako strogim povezivanjem presveobuhvatno razmatranje? Ne reagiraju li i vrlo jednostavne životinje na sličnost – primjerice u vezi s mimikrijom ili primjenom privida – iako još uvijek ne može biti riječi o sposobnosti baratanja sortalnim predmetima? Tako je Plinije ml. prepričao anegdotu o drevnom slikaru Zeuksisu, sugerirajući da ptice, kojima obično ne pripisujemo vladanje pojedinačnim predmetima, imaju sposobnost doživljaja sličnosti (usp. sl. 3). Prema Pliniju, Zeuksis je svoj prikaz grožđa učinio toliko sličnim da su neke ptice dolijetale kako bi ključale ono što je izgledalo kao voće. Prema teoriji djelovanja, za definiciju pojma sličnosti ključno je da se ponašanje ptica promatra kao ponašanje koje nije primjereno aktualnoj situaciji ponašanja. No, kako mi promatrači mislimo, takvo bi se ponašanje sasvim dobro uklopilo u sasvim drugačiji kontekst – situaciju ponašanja u kojoj bi zapravo bila hrana umjesto nositelja slike. Ponašanje ptica pokazuje nam, drugim riječima, da su zavedene lažnim izgledom. Da je tomu tako, znano je *nama*. Pticama se, s druge strane, njihovo ponašanje ne čini kao privid. Sigurno će se nakon nekog vremena „razočarane” – okrenuti. Međutim, ono što im ostaje na mjestu na kojemu su upravo opazile grožđe (B-percepcija na sl. 3) nije nešto što podsjeća na grožđe, nego nešto što nema nikakve veze s grožđem (A-opazanje). Da postoji određeno opažanje kod nekog drugog bića, prepoznamo samo po njegovim reakcijama. Činjenica da su predmeti u nekim pogledima jednaki, a u drugima različiti, stoga je samo relativno određena odgovarajućim jednakim ili različitim reakcijama bića koje se razmatra.<sup>12</sup> Nadalje, karakteristično je za

---

**12** Ovaj aspekt, naravno, nije bio adekvatno predstavljen na slici 3: bilo bi prilično teško jasno označiti odgovarajuće komplekse ponašanja u jednostavnoj skici. Iz domene stripa dobro poznati „mjehuri misli” predstavljaju reakcije; ali trebalo bi biti jasno da su oni samo – iako pogrešno shvaćeno – skraćeno odgovarajućeg pojmovnog sklopa između (pripisanog unutarnjeg) opažanja i (promotrivog) ponašanja.

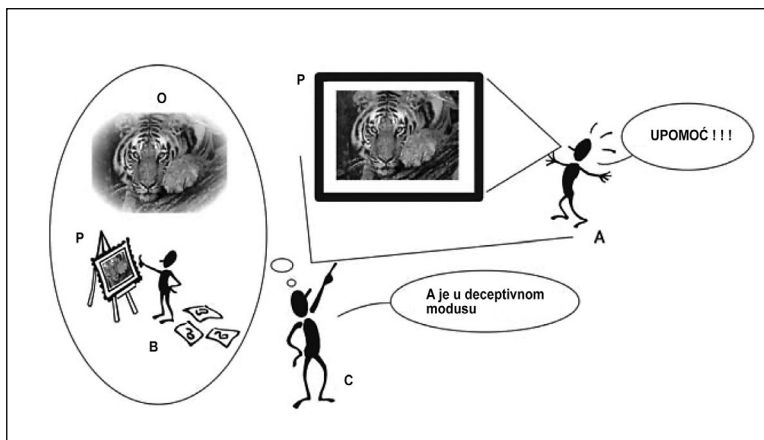
opažanje na ovoj razini kompleksnosti, da nešto što je s ovog ili nekog drugog aspekta slično – ukoliko je s tim povezan isti uzorak ponašanja – od drugih različito, ali ne i na razini individualnog. Opažanje ovdje znači grupiranje nečega što je isto (ili slično). Stoga se sama sličnost još ne može prepoznati.

Za razliku od ptica, ljudima je principijelno moguće, zahvaljujući sortalnim pojmovima, u jednoj *trompe de l'oeil*-situaciji – ili pogrešno reagirati na privid ili ne proizvesti nikakav odnos između nositelja slike i prikazanoga. Puno im je više svojstveno da istovremeno prisutan prikaz (*Darstellung*) (A-opažanje na sl. 3, primijenjen na aktualni kontekst) i odsutno prikazano (B-opažanje, primijenjeno na neki drugi kontekst) učine uprizorenim i oboje pojme kao dva različita, uzajamno ovisna entiteta. U slučaju sličnosti između fragmenta nositelja slike i njime prikazanog objekta, postoji izvjesno pripisivanje sličnosti; ono ovisi o uspostavljenom odnosu između aktualnog konteksta i nositelja slike, s jedne strane, i fiktivnog konteksta i samo prikazanoga, s druge; radi se, dakle, o relaciji između dviju situacija ponašanja. Na našem primjeru radi se utoliko o tome da se spontane, „krive” reakcije, koje karakteriziraju navedeno opažanje grožđa, ne bave time što je prikaz jednostavno opažen kao uprizorenje bobica, nego se radi o prepoznavanju kao sličnosti. Samo ukoliko nehotice dođe do opažanja grožđa (s pripadajućim spontanim reakcijama) – bez obzira na odgovarajuću slabost – može biti govora o tome da će se nekom biću neki predmet učiniti sličnim grožđu. S druge strane, samo u onom slučaju u kojemu nositelj slike može biti opažen kao nešto što u svakom slučaju nisu bobice, može biti spoznata spontana zabuna.

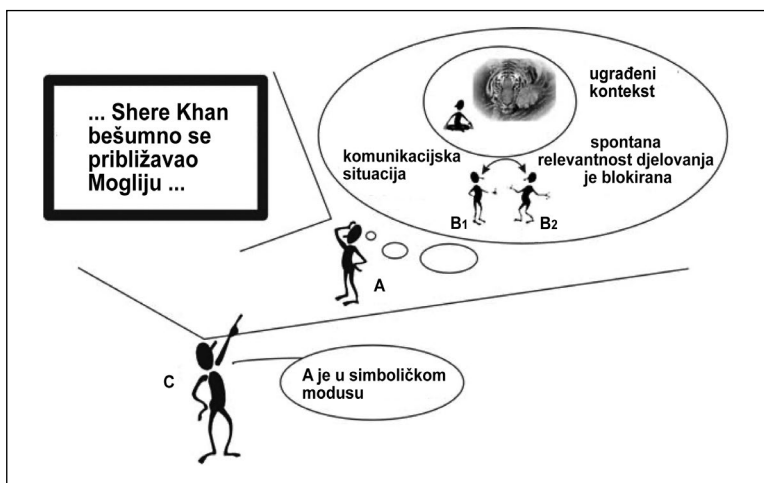
U pravom smislu riječi, o sličnosti treba govoriti samo onda kada je biće (a) u trenutnom kontekstu sklono spontano reagirati na predmet ponašanjem koje tom predmetu (a time i trenutnom kontekstu) ne odgovara, nego to čini u kontekstu s drugim objektom; i (b) kada prepoznaje da postoji takva zabuna, to jest, u stanju je uspostaviti vezu između dva uključena konteksta.<sup>13</sup> Iz toga proizlazi preciznije određenje pojma zna-

**13** Međutim, budući da je kolokvijalno previše očito i stoga neizbježno da se Zeuxisove ptice i slični slučajevi također podvode pod „sličnost”, barem ima smisla razlikovati ta dva slučaja jedan od drugoga pomoću indeksa. U [Schirra 2005], na primjer, „sličnost  $\alpha$ ” se koristi kada se zabuna pripisuje stvorenjima koja je sama ne mogu prepoznati, a „sličnost  $\beta$ ” u drugom slučaju. Drugim riječima, pojam sličnosti  $\alpha$ , prilikom prijelaza na sortalne predmete, diferencira se u sličnosti  $\beta$  s jedne strane i istovjetnosti s druge strane.





sl. 4. Deceptivni modus ponašanja

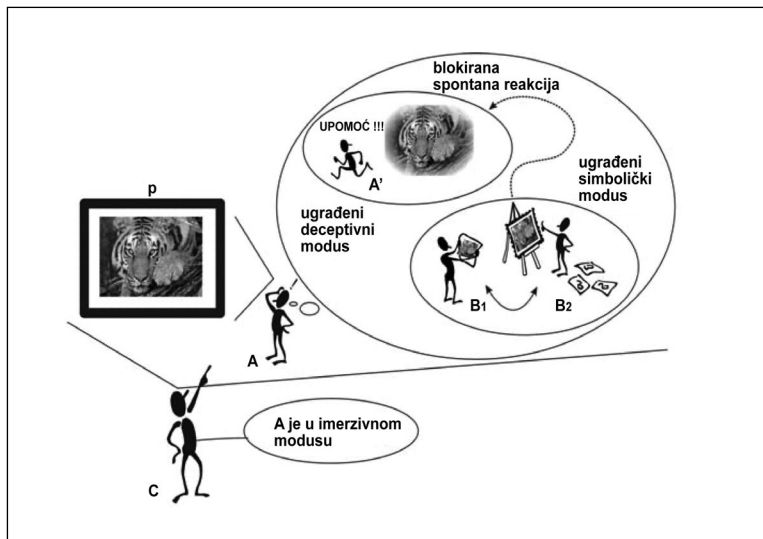


sl. 5. Simbolički modus ponašanja

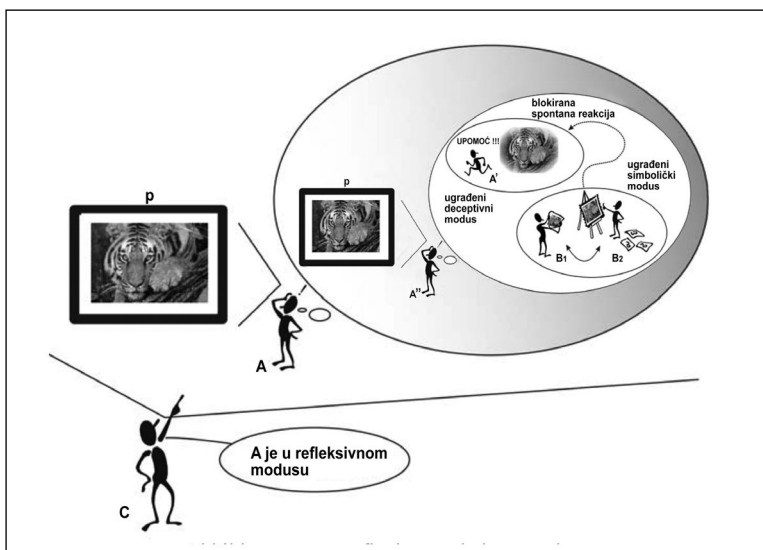
kova bliskih opažanju (a time i slikâ) iz perspektive teorije djelovanja. Razmotrimo prvo temeljniju situaciju prijevare, kao što se već dogodila sa Zeuxisovim pticama: (potencijalni) nositelj slike brka se spontano s prikazanim, tj. pokrenuti su odgovarajući neposredni načini ponašanja, a da se pogreška ne primjećuje (vidi sl. 4). Govorimo o *deceptivnom* modusu (*vom dezeptiven modus*). Naravno, samo onaj tko je u stanju sam prozreti prijevaru, može pripisati varljiv način ponašanja biću koje pro-

matra. S druge strane, ako netko prepozna (potencijalnog) nositelja slike kao bitnog dijela komunikacijske situacije, onda je to *simbolički* modus. Dakle, osoba shvaća da je prisutan predmet uz čiju pomoć pošiljatelj namjerava usmjeriti pažnju primatelja na nešto. U slučaju kompleksnijih oblika koji nas zanimaju, međutim, radi se o nečemu što nije istodobno prisutno, što se želi uprisutniti pomoću nositelja znaka. Za simbolički modus karakteristično je to, da, primjerice, na tigra nije potrebno reagirati, s obzirom na to da je on samo simbolički prisutan, kao na njegovu stvarnu prisutnost (usp. sl. 5). Budući da sličnost nije bitna za simbolički način, ona se jednako odnosi na sve vrste znakova, a ne samo na slike. Kada se koriste znakovi koji su bliski opažanju, obmana bi trebala sudjelovati na sustavan način zajedno s upotrebom znakova: nositelj znaka trebao bi biti prepoznat kao sličan onome što je prikazano. On bi stoga trebao biti u stanju potaknuti više ili manje snažnu spontanu reakciju zbunjenosti, koja odgovara varljivom (deceptivnom) modusu. Međutim, budući da je ugrađena u simbolički način, neadekvatna reakcija obično se ne pojavljuje izvana. Postaje djelotvornom samo u onome što je (vjerojatno) namjeravano djeovanjem znaka (usp. sl. 6). Ovo je *imersivni* način, kada prijevaru i doživljavate i prepoznajete – tj. shvaćate kao sličnost – te ga se stoga može uzeti kao temelj za primjenu znaka. Osim toga, tako određeni znakovi ispunjavaju kriterij tvorbe konteksta: utoliko što je znakovno djelovanje shvaćeno tako da se želi skrenuti pozornost na situaciju u kojoj bi neprimjerena reakcija u prijevari postala primjerenom (u slučaju slike, na situaciju u kojoj bi ono što je prikazano bilo prisutno). Stoga ima smisla razmatrati stvaranje konteksta općenito kao temeljnu komunikacijsku funkciju uporabe slike.

Postoji četvrti način, koji i Jonas ističe u vezi sa stupnjevima sličnosti: on posebno pokriva gore spomenuti kompleks „oslobađanja od doslovnosti” (točka 3c u Odjeljku 4): osim svojeg neposrednog („doslovnog”) korištenja, znak se u načelu također može koristiti egzemplarno. U tom slučaju koristi se kako bi se na primjeru skrenula pozornost komunikacijskog partnera (ili sebe u ulozi drugoga) na aspekte odgovarajuće uporabe znakova. Na taj se način naročito može pristupiti manjkavosti primjene znakova. Taj *refleksivni* način (usp. sl. 7) ovdje nas više neće zanimati. Što se tiče primjene na slike, on, međutim, igra važnu ulogu u citatima slika, kao što se, primjerice, pojavljuju u diskursima o znanosti o slici. To se odnosi na sliku 1 (Mojina „slika”). Ovaj se modus javlja i u likovnoj umjetnosti. Sposobnost stvaranja konteksta igra središnju ulogu



sl. 6. Imerzivni modus ponašanja



sl. 7. Refleksivni modus ponašanja

i u refleksivnoj uporabi slike, premda se u tom slučaju pažnja usmjerava izvana na aktualnu situaciju primjene slike.

Mogli bismo zaključiti da je, u smislu *linguistic turna*, ocrtan prijedlog pojma slike u potpunosti temeljen na ponašanju. Određen ukotvljenošću spontano izazvanog neadekvatnog ponašanja u djelovanje znaka, koje se odnosi na situaciju u kojoj bi ponašanje bilo adekvatno, ovaj prijedlog je u suprotnosti s popularnom inačicom, u kojoj se u konačnici jednostavno pretpostavlja prilično nejasan pojam sličnosti i zanemaruje usko pojmovno isprepletanje sličnosti, identiteta i sortalnih objekata.

## 8. Pristup pojmovno-genetičkom utemeljenju pojma slike

Određenje pojma slike s aspekta teorije djelovanja sasvim prirodno vodi i mnogo širem pristupu njegovu pojmovno-genetičkom utemeljenju, koji je ovdje predstavljen samo u kratkim, programsko-istraživačkim crtama. S jedne strane, antropolog slike mora se baviti različitim razinama složenosti pojmova bića koja mogu koristiti znakove. S druge strane, blizina opažanja trebala bi se koristiti kao cilj specifične razlike: antropolozi slike moraju se stoga okrenuti i različitim kompleksnim pojmovnim poljima oko pojmova „nositelja djelovanja koji mogu opažati u više ili manje zahtjevnom smislu”. Polazna točka takvog pojmovno-genetičkog istraživanja morala bi biti pojmovna polja za bića za koja se još ne može govoriti o opažanju ili o korištenju znakova u najelementarnijem smislu. Takve teorije stupnjevanja mogu se naći u etologiji i filozofiji jezika (usp. također Ros 2005) i već su donekle uvedene u naše razlaganje u prethodna dva poglavlja.

Cilj pojmovno-genetičkih razmatranja trebao bi biti – odrediti (minimalnu) razinu iz oba aspekta – semiotičkog i onog teorije opažanja – na kojoj se pojavljuje osebujna kombinacija korištenja znakova i blizine opažanja, a koju smatramo karakterističnom za prikazujuće slike (sl. 8.). Time dano minimalno polje s pojmom za bića koja koriste slike, okuplja upravo bitne određujuće dijelove imerzivnog modusa i ništa drugo. Polazeći od minimalnog polja, a prema kompleksnijim poljima, koja karakteriziraju viši stupnjevi poimanja slike, moguće je u tom smislu i rekonstruirati metaforičke asocijacije.<sup>14</sup> Nadalje, potrebno bi bilo

---

<sup>14</sup> Naravno, nije slučajno što se proučavanje slike povijesno dijeli na semiotičku granu, čiji su zagovornici analizirali pojam slike prvenstveno u okviru teorije znakova (Goodman 1968) i granu, često nazivanu „fenomenološkom”, čija zagovornici su prvenstveno zagovarali zanimanje za osobitosti opažanja pri korištenju slika (Gombrich 1960); usp. također Lopes 1996. Pojmovnogenetička sinteza nagovještava prevladavanje ovoga prečesto žestokog spora.

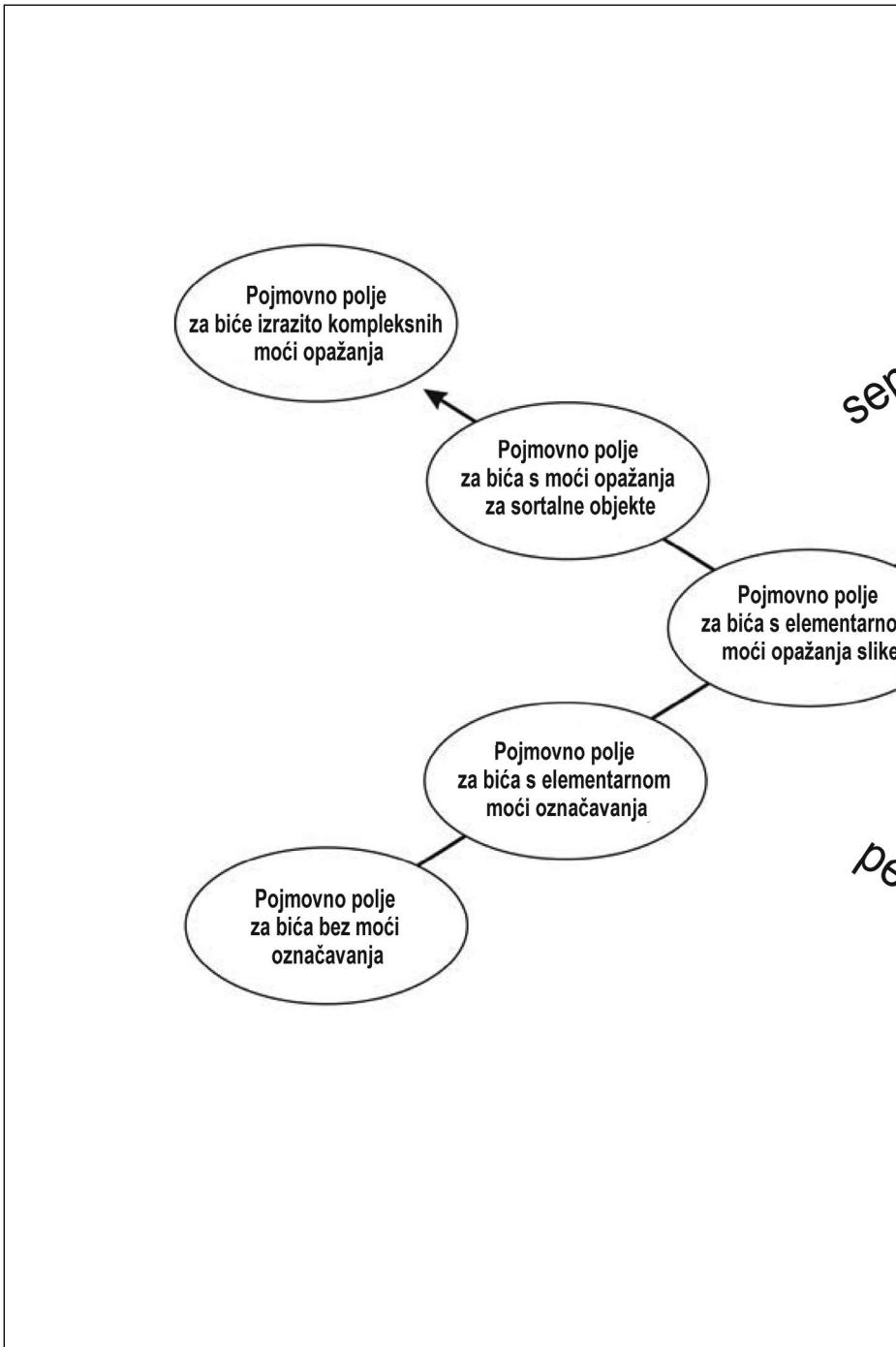
razjasniti odnos na onom stupnju na kojemu postaje mogućim korištenje propozicijskog jezika: upotreba iskaznog jezika postaje moguća – taj odnos ionako mora biti dio „semiotičkog” stupnjevanja. Tako bi bilo jasno je li sposobnost govora neizostavnim preduvjetom poimanja slika (*Bildvermögen*) ili obrnuto; ili jesu li obje te sposobnosti međusobno ovisne, tako da ne može principijelno biti (razumnog) govora o bićima koja imaju samo jednu od te dvije sposobnosti. Stoga je svrsishodno razumjeti Jonasa, prema njegovu eseju o *homo pictoru*, da je sklon dati prednost primjeni slika u odnosu na sposobnost govora – radi se o mogućnosti koja je također prikazana na slici 8.<sup>15</sup> Takva relacija na prvi se pogled čini plauzibilnom, a propozicijski jezik s pravom se smatra snažnijim i kompleksnijim komunikacijskim alatom.

Protuargument pak proizlazi iz izvođenja pojma slike s aspekta teorije djelovanja: s jedne strane, sličnost mogu prepoznati samo oni koji se znaju ophoditi sa sortalnim predmetima, a s druge strane ophođenje sa sortalnim predmetima ovisi o sposobnosti evociranja bilo kojeg konteksta. To je sposobnost koja može biti nedvosmisleno dokazana samo korištenjem propozicijskog jezika. Time je, dakle, sposobnost govora preduvjetom za sposobnost moći slike.<sup>16</sup> Takve međusobne ovisnosti snažno upućuju na to da se zapravo radi o sposobnostima usko pojmovno povezanima, stoga i nužno ovisnima jednih o drugima.

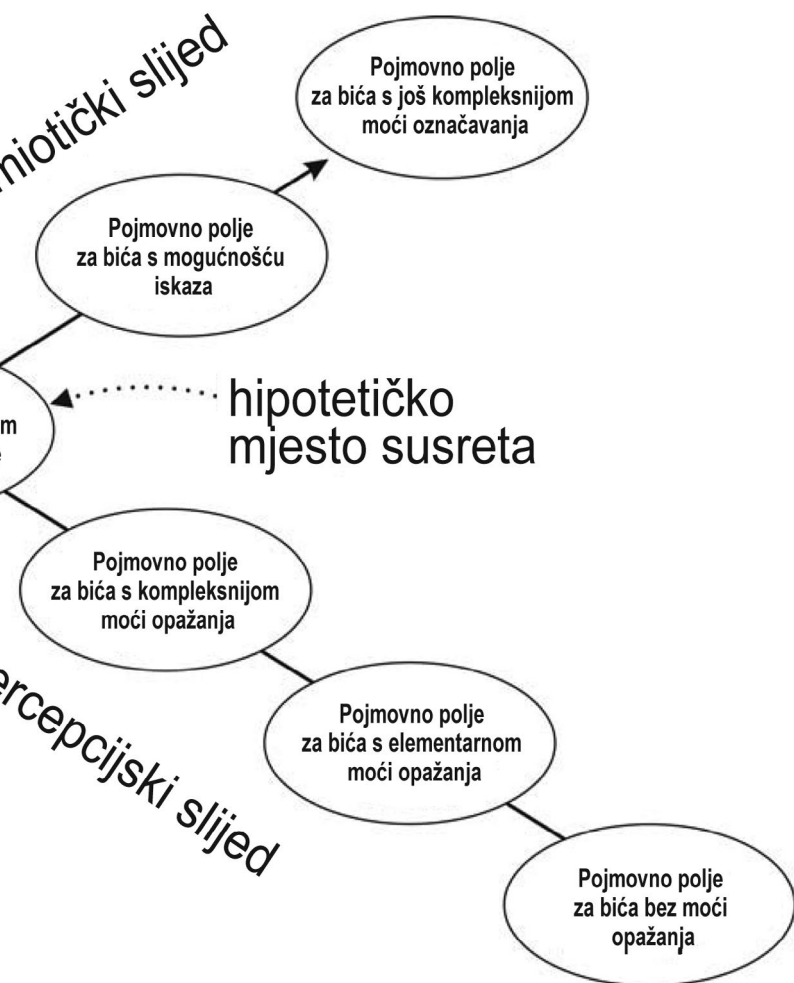
Naravno, ovako precizno izvedeno pojmovno-genetičko istraživanje daleko je izvan okvira našeg rada. Stoga bi se u zaključku moglo detaljnije ispitati aspekt međusobne ovisnosti moći slike i jezičnih sposobnosti (*Bild- und Sprachvermögen*). Prije toga bi valjalo ukratko razmotriti osobitosti ljudske sposobnosti govora. Kao što je već spomenuto, ovdje su u središtu interesa iskazne rečenice, ili općenitije: takva djelovanja znakova koje uz ilokucijsku funkciju imaju i propozicijski sadržaj. Ova podjela proizlazi iz činjenice da se pri korištenju jezika obično čini i nešto drugo osim govora (Austin 1972): upozorava se ili obećaje, ispituje se ili naređuje, smatra se ili sumnja, da spomenemo samo neke ilokucijske funkcije. Od ovog aspekta, koji karakterizira interakciju s jezičnim djelovanjem, valja razlikovati sadržajnu referencu: ono na što se upozorava, što se obećava, traži ili zapovijeda. Propozicijski opseg

<sup>15</sup> Najjasnije u sljedećem odlomku: „*Adequatio imaginis ad rem*, koja prethodi *adequatio intellectus ad rem*, prvi je oblik teorijske istine” (Jonas 1961., str. 40).

<sup>16</sup> U svakom slučaju, ovo slijedi kada primjenu slika valja razlikovati od deceptivnog modusa.



sl. 8. Hipotetička shema dvaju nizova pojmovnih polja. Dijagonalne strelice označavaju pojmovno-genetički konstitutivni odnos. Na mjestu susreta – koje je ovdje naznačeno čisto spekulativno – sposobnosti percepcije mogu se kombinirati sa sposobnošću označavanja



u imerzivnom modusu djelovanja. U prikazanom slučaju, sposobnost označavanja bila bi konstitutivna za sposobnost primjene iskaza.

koji prenosi činjeničnu referencu sastavljen je od dviju vrsta dijelova djelovanja. *Predikacijom* govornik nastoji razjasniti koje sposobnosti razlikovanja ili klasificiranja pojava – tj. koje pojmove – koristi u vezi s trenutnim općim znakom spram ukupnog djelovanja znaka (*Gesamtzeichenhandlung*). S *nominacijom* (ili *nominacijama*) on pokušava učiniti jasnim spram kojeg pojedinačnog predmeta (ili predmetâ) se želi odnositi. Ti objekti moraju biti već poznati obojici komunikacijskih partnera – tj. biti prisutni u njihovu zajedničkom „univerzumu diskursa”. Međutim, taj diskursni univerzum nije ništa drugo do specifični kontekst što ga dijele svi komunikacijski partneri.

Iskazi (*Aussagen*) su stoga ovisni o kontekstu (*kontextrelativ*): ako je pripadajući diskurzni univerzum nepoznat, izjavna rečenica ostaje bitno nerazumljiva. Konkretno, nominacija se može uspješno provesti samo ako je jasno koja količina predmeta stoji za izbor. S druge strane, međutim, iskazi su *neovisni o situaciji*: iz bilo kojeg situacijskog konteksta mogu se izvesti iskazi koji se odnose na bilo koji drugi kontekst. Obje karakteristike iskaza uzajamno su ovisne, jer se samo eksplicitnim pozivanjem na jedan kontekst može govoriti neovisno o aktualnom kontekstu. Drugim riječima, iskazi nužno zahtijevaju čin stvaranja konteksta. Na primjer, jezični podaci o mjestu ili vremenu služe stvaranju konteksta. Ali i hipotetski ili fiktivni konteksti mogu se tvoriti jezično, na primjer referencama na tekstove književne fikcije: „U Johnsonovom romanu *Jahrestage* Lisbeth je majka Gesine”. Na koga govornik misli pod „Gesine” ili „Lisbeth” biva relativno jasno samo s obzirom na književno-fiktivni kontekst, iskaz se stoga može provjeriti samo u odnosu na njega.<sup>17</sup>

Dok se bića sa samo jednostavnom jezično-znakovnom kompetencijom uvijek odnose na aspekte situacije izgovora (usp. npr. Tugendhat 1976, 208ff), diferencijacija u predikaciji i nominaciji, onako kako karakterizira iskaze, korisna je samo kada se želi govoriti o sadržajima koji nisu već prisutni u trenutnoj situaciji ponašanja (ili kao cilj trenutnih namjera). Ako se u nastavku suzdržimo od iskaza o neposrednom kontekstu izražaja

---

<sup>17</sup> Aktualna situacija u ponašanju svakako igra izvanrednu ulogu, jer samo prilikom iskaza koji se na to odnose, referencijalna usidrenost nominacije i predikacije ima izravni učinak. Senzomotoričke komponente primijenjenih pojmova – dakle, pripadne navike razlikovanja – mogu se odigrati samo u izjavama koje se na to odnose. Gradnje konteksta, koje se odnose na mjesta poput rečeničnog priloga „u Pragu”, implicitno upućuju na metodu kako bi se mišljeni kontekst mogao prenijeti u aktualnu situaciju ponašanja. Potom bi se izvršilo referencijalno usidrenje propozicionalnog sadržaja iskaza.



vanja i ako se ograničimo na promatranje čisto jezičnih kontekstnih formacija, postavljamo si sljedeći problem: kako bismo mogli empirijski primijeniti u iskazima određene pojmove na navedene pojedinačne objekte morali bismo napustiti trenutnu situaciju ponašanja i sebe staviti u specificirani kontekst. Ne želim li ili ne mogu spomenuti kontekst učiniti aktualnim kontekstom (npr. u slučaju fiktivnih konteksta), jedino što preostaje je izvesti logičkim zaključcima daljnje iskaze i ispitati njihovu dosljednost s obzirom na to što je već poznato o tom kontekstu. Međutim, valjanost tvrdnje ne može se empirijski provjeriti.

Ako se, međutim, kontekst formira predočenjem slike, priziva se dodatna situacija ponašanja koja se – u deceptivnom modusu – može opažati, tj. na koju se može spontano reagirati. Odgovarajuće senzomotorne testne rutine navika razlikovanja (barem djelomično) neposredno su primjenjive. Za razliku od jezično izgrađenih konteksta, ovaj kontekst nije potpuno odvojen od stvarne situacije korištenja znakova. Umjesto toga, čini se da su oba konteksta djelomično „stopljena” jedan s drugim. Dakle, dok verbalno kontekstualiziranje samo *logički predstavlja* (*logisch vergägenwertigt*) predmete na koje se odnose nominacije, slikovno kontekstualiziranje ih može *predstaviti empirijski* (*empirisch vergegenwärtigen*). Zamislmo si u misaonom eksperimentu bića koja mogu davati izjave, ali u principu ne poznaju nikakve znakove bliske opažanju. Čak i sortalnim objektima ta bi bića imala samo lingvistički pristup: opažanje im nudi samo pojavnosti u jednom, trenutnom kontekstu; te pojavnosti mogli bi povezati s pojavnostima u drugim situacijama ponašanja samo kroz jezik koje bi oni mogli povezati s pojavama u drugim situacijama ponašanja samo kroz jezik, dakle, na način koji nije empirijski provjerljiv.

Kako su ta hipotetska bića uopće dospjela do točke da se odnose spram aktualnih konteksta? Koji ih je put doveo do konstitucije objekta – tj. do uporabe predmeta sa sortalnom individuacijom? Odnosno: s kojim razmatranjima možemo na racionalan način doći do pojma jednog takvog bića? Prijelaz iz pojmovnog polja bića, koja mogu samo empirijski komunicirati o činjenicama u trenutnoj situaciji, na pojmovno polje bića u misaonom eksperimentu – s uspostavljanjem konteksta koji se može vizualizirati čisto logički – predstavlja vrlo širok jaz.

## 9. Inicijalno formiranje konteksta i pojam nutarnje slike

Bi li bilo zamislivo da se sposobnost komuniciranja (neovisno o situaciji) – komunicirati iskazima – izvodi ne samo tako da se koristi kontekste prenesene slikama „između ostalog”, nego tako da može nastati samo kroz obmanjujući potencijal slikovnih prethodnika? Pitanje ima za cilj uputiti na *inicijalno formiranje konteksta* (*die initiale Kontextbildung*), čin koji transcendirira izvorno „ovdje i sada”. Pritom primjena opažajnog znaka ostaje višeznačna. Moguće je jednostavno suočiti se s njime u deceptivnom modusu i ne primijetiti da bi se trebalo raditi o nekom *drugom* kontekstu. Ali ovaj nedostatak može se razviti u prednost prilikom uvođenja formiranja konteksta.

Krenimo od toga da postoje bića koja imaju pristup samo svom trenutnom kontekstu ponašanja *a* i stoga se mogu suočiti samo s (potencijalnim) nositeljem slike *B* u deceptivnom modusu – pogrešno zamjenjujući situaciju *a* sa situacijom *b*. Ovo ponašanje – kao što je ponašanje udvaranja pred lutkom – još nije moguće bez daljnjega koristiti u komunikacijske svrhe. Simbolički bi modus postojao samo: ako bi biće (*i*) bilo u stanju izvesti (*vorzuführen*) ovo ponašanje i pred drugima: dakle, pokazati nekom drugom biću „fizički da će nešto s nečim zamijeniti (a da to nije ni primijetilo)”;<sup>18</sup> potom – ako bi to biće (*ii*) reagiralo na vlastito takvo ponašanje na isti način kao i primatelj, budući da njegovo značenje inače ostaje različito za pošiljatelja i primatelja; i ako bi se (*iii*) izvođenje takvih vrsta ponašanja, kao što je važno za izvođenje jednostavnih djelovanja u znakovnom jeziku, moglo ponutriti (*verinnerlicht werden*), zajedno s pripadnim reakcijama odgovora. Tada je dovoljno i slabo aktiviranje odgovarajućih živčanih svežnjeva, gotovo neprimjetna promjena u pripadnom mišićnom tonusu, što jedva dovodi do aktivnosti koja se još uvijek može razlikovati izvana, ali ostaje učinkovita u nutarnjem smislu putem proprioceptivno posredovane svijesti o tijelu.<sup>19</sup>

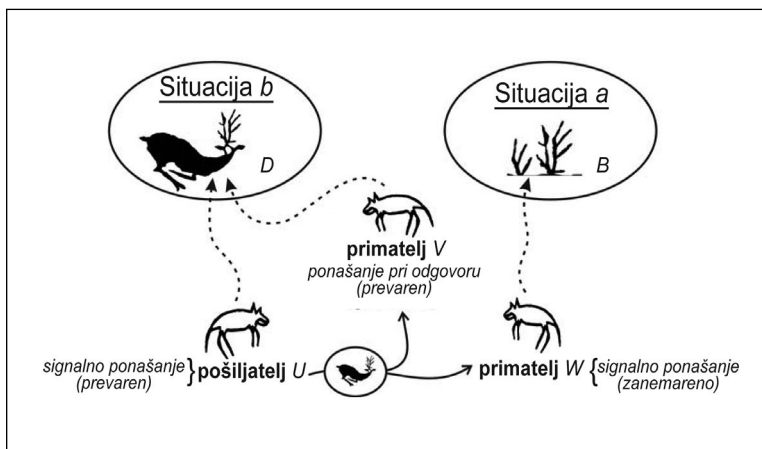
**18** Sljedeće može poslužiti kao konkretan primjer iz etoloških istraživanja: neki majmuni koriste akustične signale upozorenja kada se percipiraju određeni neprijatelji, tj. prepoznaju da su trenutno prisutni, kao što su velike ptice grabljivice ili gmazovi iz obitelji konstriktora. Sada je vjerojatno da bi jedinka jedne od ovih vrsta majmuna, nakon susreta s lažnom gumenom zmijom (koju je možda postavio etolog) emitirala signal upozorenja, uzrokujući bijeg svoje grupe iako zmija zapravo nije prisutna.

**19** Preciznije, radi se o tome da se ta ponašanja „mogu odvojiti od komunikacijskih konteksta u koje su inače ugrađena, na stupnju ispunjenja znakovnih jezičnih djelovanja i razviti se do sposobnosti samo za sebe izvedivog tjelesnog ispunjenja” (Ros 2005, str. 591). Vidi posebno također G. H. Mead 1934 i Tugendhat 1976, V. 13.

Posebnost komunikacijski korištenog deceptivnog ponašanja jest u tome što reakcija putem odgovora, podijeljena na dva dijela, može izostati, ovisno o tome je li i primatelj prevaren ili ne. Zapravo bismo si mogli na temelju toga predočiti da određene prirodne formacije stijena uvijek iznova izazivaju zabunu kod životinjskog neprijatelja. Grupe koje međusobno komuniciraju preko odgovarajućih signala, mogle bi se priviknuti na ignoriranje odgovarajućih signala upozorenja od bića iste vrste u ovom kontekstu ili čak na brzo reagiranje upravo suprotnim signalima. To bi imalo za učinak kompleks ponašanja izvođenjem (*Vorführverhalten*) (u deceptivnom modusu) i *dvije* različite reakcije na njega: pošiljatelj reagira svojim signalom na za njega aktualni kontekst *b*, na kojega se usmjerava i ponašanje primatelja, koji na signal upozorenja reagira normalno, dok je, konačno, za primatelja koji na naučeni način ignorira signal, aktualan kontekst *a* (sl. 9). Internalizacija izvorno izvanjskog znakovnog ponašanja u takvoj potencijalno varljivoj situaciji, može tada nutarnje potaknuti *obje* vrste reakcije u refleksivnom pošiljatelju i tako izgraditi temelj za relaciju između dva uključena konteksta za ovo biće. Tada također možemo reći da se to biće predstavlja drugima i sebi kao biće koje opaža nešto čega uistinu nema. Istovremeno, ovo ponašanje ostaje potpuno ovisno o stvarnoj prisutnosti predmeta B u aktualnom kontekstu, predmeta kojega je doista moguće opaziti i kojega je moguće lako zamijeniti s nečim (D) (tj. njemu sličnim).

Razmatranje dovodi do pojma bića kojemu je pošlo za rukom stvoriti predformu slikovnog konteksta (*der piktorialen Kontextbildung*): ono je, naime, koristilo nositelja slike u imerzivnom modusu. Time izvedeno inicijalno formiranje konteksta slijedom sprege deceptivnog i simboličkog modusa s imerzivnim modusom, a u odnosu spram potencijalnog nositelja slike B, još uvijek nije stabilno, s obzirom da ne postoji mehanizam koji bi spriječio povratak u čisto deceptivni modus.

Zanimljivo je da ljudi, koji sudjeluju u stvaranju čisto jezičnog konteksta, prilikom objašnjenja često govore o svojoj moći predočavanja (*Vorstellungsvermögen*). Oni čak govore o tome da za njih postoje „unutarnje slike” („*innere Bilder*”) koje bi prizvale formiranje tog jezičnog konteksta ili poslužile kao temelj formiranja jezičnog konteksta. Sada se radi o tome, kao što je spomenuto, da takav proces nije nešto što bi se svrstalo pod pojmom „slike” u onome smislu u kojemu je do sada bio detaljnije određen u ovom radu. Da netko nešto vizualno zamišlja, saznajemo kada nam ta osoba o tome govori. Ta si osoba predočava – i u odnosu spram same sebe – kao netko



sl. 9. Shema komunikacije signala u situaciji zavaranoši (jelen/grane)

tko nešto vizualno opaža i tome odgovarajuće se ponaša, iako to samo nije prisutno. Primjerice, ona se predstavlja kao osoba koja vidi pročelje svoje kuće i pritom broji prozore, iako to pročelje u tom trenutku uopće nije vidljivo – dakle, slično situaciji u kojoj gleda odgovarajuću sliku. Samo što u tom slučaju, u aktualnom kontekstu ponašanja – nema nikakvog pripadajućeg nositelja slike. Ili se radi o nekome tko sluša nogometni prijenos uživo na radiju i sebi „pred očima zamišlja” sportske događaje: radi se, dakle, o nekome tko sebi samome tako predočuje – za sebe – kao netko tko prati događaj opažanjem, a ne prima samo verbalni izvještaj o njemu. Događaj mu se čini empirijskim, a ne samo logički prisutnim (usp. Schirra 1995).

Dakle, radi se o situaciji inicijalnog stvaranja konteksta, u okviru koje se ta osoba „pretvara” da se u njoj nalazi govoreći o svojoj moći predočavanja. Pretvaranje unutar odgovarajućeg stvaranja konteksta pritom se nalazi u jednom ponutrenom obliku (*verinnerlichten Form*), onom obliku koji je izvediv samo za sebe. No, kao objekt koji posreduje deceptivni modus (zavaravanje), u ovom bi se slučaju pojavila sama osoba sa svojim tijelom i njime posredovanom opažajnom i izražajnom sposobnošću; neki drugi izvanjski nositelj slike nije u tom slučaju potreban. Baš kao što je prethodno korišteno ponašanje u okviru djelovanja znakova, potaknuto stvarno prisutnim objektom, bilo usmjereno prema drugačijoj izvanjskoj stvarnosti, tako se sada, potaknuto doista djelatnim samopredstavljanjem tjelesnih i psihičkih stanja, znakovno ponašanje usmjerava

prema nekoj drugoj, „nutarnjoj” stvarnosti. Tu stvarnost, naime, valja okarakterizirati kao tjelesnu samoreprezentaciju vlastitih stanja za neku *drugu* situaciju zavaranoosti – situaciju pridruženog inicijalnog formiranja konteksta s pripadnim nositeljem slike *B'*. A to je uistinu moguće objašnjenje stvaranja samo čisto logičkog konteksta, neovisnog o prisutnosti znaka bliskog opažanju *i*, k tome, ne-empirijskog.<sup>20</sup>

Čovjek stoga pripisuje osobi (pa i sebi samome) „nutarnje slike” ili korištenje (vizualne) moći predočavanja u vezi s korištenjem čisto logičke (jezične) tvorbe konteksta. Tome je tako, ako se želi uputiti na ostvarenje inicijalne formacije konteksta (dakle, posredstvom znaka bliskom opažanju) i na objašnjenje stvaranja konteksta predmetom koji ne zavarava. Na taj se način upućuje na pojmovnogenetičku rekonstrukciju pojmovnog polja onih bića koja posjeduju sposobnost korištenja slika, jezika i sortalnih predmeta. Moguće je da upravo ponutrena (ali u načelu pripočiva) referenca na situaciju inicijalnog formiranja konteksta također ima stabilizirajući učinak na upotrebu slike protiv ponovnog vraćanja na čisto deceptivni modus. Time bi također bilo moguće objasniti zašto teoretičari umjetnosti često govore o „nutarnjoj slici” koja bi tada bila preduvjetom od umjetnika stvorenog umjetničkog djela.

Kako bismo se, konačno, vratili na naš početni primjer, da je, naime čimpanza Moja doista naslikala sliku ptice i time demonstrirala moć slike, dakle, u našem bi kontekstu ta pretpostavka ostala upitnom. Moglo bi se govoriti o već spomenutoj predformi piktoralnog stvaranja konteksta, no pritom bi se moralo pretpostaviti da su mrlje boje u početku bile postavljene prilično slučajno, a tek potom dolazi do spontano-deceptivne reakcije i time odgovarajuće ugrađenosti komunikacije na odgovarajući komunikacijski način (ASL – znak za „pticu”). Međutim, nema daljnjih dokaza da Moja vlada mehanizmima koji dovode do društveno posredovane stabilizacije imerzivnog modusa, tako da se za nju nastajući drugi konteksti mogu pojaviti ne samo sporadično, već i sustavno, u odnosu na aktualnu situaciju ponašanja. U skladu s time ostaje nejasno na koji bi način Mojini tragovi zapravo morali biti vizualno slični ptici – između ostalog, valjalo bi preciznije opisati i analizirati odnos prema situacijama u kojima bi Moja i njezina grupa reagirale na ptice koje su stvarno prisutne.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Ovi argumenti mogu se naći detaljnije u Schirra i Sachs-Hombach 2006.

<sup>21</sup> Vidi također Davidson i Nobel 1996, 72ff.

## 10. Résumé

Potaknuti fenomenološkim promišljanjem Hansa Jonasa o antropološkoj *differentia specifica*, slijedili smo pojmovni trag *homo pictora* u svjetlu alternativne teorije djelovanja. Iz karakterizacije slika kao znakova bliiskih opažanju, a unutar navedenog okvira, slijedi da su predmeti slike samo onda kada se koriste unutar odgovarajućeg ponašanja, odnosno komunikacijskog ponašanja (u širem smislu) korisnikâ slike.

Zahvaljujući takvom određenju, otkriva se određeni odnos prema zao-kretu u teoriji argumentacije u filozofiji 20. stoljeća, poznat kao *linguistic turn* (lingvistički obrat). Dok se lingvistički zaokret zalaže za spoznaju da se pojmovi (kao intersubjektivne referentne točke za ispitivanje valjanosti predikativnih iskaza) ne mogu odrediti neovisno o jeziku, moguće je argumentacijsko-teorijski razumjeti i izraz *pictorial turn* (slikovni obrat), koji je u početku često samo upućivao na to da je opseg i utjecaj primjene slika (*Bildverwendung*) drastično porastao u posljednjih nekoliko desetljeća u terminima teorije argumentacije. To bi značilo da niti značenje slika ne proizlazi iz „objektivne”, od primjene neovisne, relacije između nositelja slike i onoga što je prikazano, nego prije iz karakteristika situacije u kojoj se primjenjuju i time određenih djelovanja.

Kompleksno spajanje određenih znakovnih djelovanja (*Zeichenhandlungen*) s nekim dispozicijama djelovanja („prepoznati sličnost”), a koje smo nazvali *imerzivni modus* pokazalo se specifičnim pri korištenju slika (*Bildgebrauch*). Kada se predmetu pristupa u ovom modusu, tada ga se koristi kao znak blizak opažanju. Ako se pritom sličnost spozna vizualno, tada se radi o središnjem slučaju slike (*um einen zentralen Fall von Bild*). Najzanimljivije pitanje, naime ono o točnim pretpostavkama i implikacijama ove posebne sposobnosti djelovanja, koje je moguće istražiti pomoću pojmovno-genetičke rekonstrukcije odgovarajućega pojmovnog polja duž semiotičkih i perceptivnih putanja, moralo je ostati tek u okvirima istraživanja. Bilo je moguće tek malo dalje stići, s antropološkog gledišta, krenuvši prema nezaobilaznom pitanju odnosa između moći slike (*Bildvermögen*) i moći govora (*Sprachvermögen*), pri čemu je postala jasna njihova uzajamna ovisnost.

Postoji mnogo toga što ukazuje na slikovno stvaranje konteksta koje služi kao inicijalni pristup nepostojećim situacijama, te čini asertorički jezik uopće mogućim – kao što to čini i pojmovno bavljenje sortalnim predmetima, te je stoga izravno povezano sa središnjim kriterijem biva-

nja čovjekom u filozofskome smislu. Nasuprot tome, imerzivni modus, a time i moć slike, mogu se pojaviti na stabilan način samo onda kada je razlika spram deceptivnog modusa, a preko moći jezika, učinjena jasnom, a odnos spram sortalnih predmeta artikulirano izražen. Tek su tada obje moći zajedno u pojmovnoj nužnosti. Utoliko što moć jezika gradi središnju antropološku razliku, to bi podjednako moralo vrijediti i za moć slike. Ne mogu postojati bića koja imaju samo jednu od ovih sposobnosti. U tom pogledu, s Jonasom također možemo biti u potpunosti suglasni iz perspektive teorije djelovanja.

Sposobnost stvaranja konteksta pokazuje se središnjom točkom i slikovnih i jezičnih sposobnosti, a time i antropološke razlike u cjelini. Ona omogućuje pristup životnom prostoru (*Lebensraum*) koji se više ne sastoji samo od usko ograničenog prostorno-vremenskog mjehura aktualne situacije ponašanja, nego tvori sustav međusobno povezanih konteksta uspostavljenih međusobno kontroliranim pravilima; taj sustav omogućuju *homo pictoru* da u načelu zađe u beskonačnost. S tim sposobnostima tek valja dostići pojam *ljudskog* vremena i *ljudskog* prostora, prema riječima francuskog paleoantropologa Andréa Leroi-Gourhana:

Čovjek je čovjek samo u onoj mjeri u kojoj se druži sa svojom vrstom i okružuje se simbolima svog *raison d'être*. Kao goli i napušteni, i veliki svećenik i skitnica samo su leš višeg sisavca u vremenu i prostoru bez značenja, jer više nisu stupovi simbolički ljudskog sustava. [...] Ljudska činjenica *par excellence* možda je manje stvaranje oruđa nego pripitomljavanje vremena i prostora, tj. stvaranje ljudskog vremena i prostora.

LEROI GOURHAN (1984., 387)

## Literatura:

Anati, Emanuel (1999) *La religion des origines*, 1995/ fr. 2 1999; Paris: Bayard Editions.

Austin, John L. (1972) *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*; Stuttgart: Reclam.

Belting, Hans (2001) *Bild-Anthropologie – Entwürfe für eine Bildwissenschaft*; München: Fink.

Bredenkamp, Horst (2003) „Bildwissenschaft“; u: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart/Weimar: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Fauconnier, Gilles (1985) *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*; Cambridge: Cambridge University Press.

Gardner R.A. i Gardner, B.T. (1980) „Comparative Psychology and Language Acquisition“; u: T. A. Sebeok i Umiker-Sebeok, J. (ur.) *Speaking of Apes*. New York: Plenum, 287-330.

Gombrich, Ernst H. (1960) *Art and Illusion*; Princeton (NJ): Princeton University Press.

Goodman, Nelson (1968) *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*; Indianapolis: Hackett.

Jonas, Hans (1961) „Die Freiheit des Bildens – Homo pictor und die differentia des Menschen“; u: *Zeitschrift für Philosophische Forschung* 15:161-176. Cit. prema id.: *Zwischen Nichts und Ewigkeit – Zur Lehre vom Menschen*; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2 1987, 26–43.

Leroi-Gourhan, André (1984) *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*; Frankfurt/M: Suhrkamp.

Lopes, Dominic (1996) *Understanding Pictures*; Oxford: Clarendon Press.

Luria, Alexander R. (1991) *Der Mann, dessen Welt in Scherben ging*; Reinbek: Rowohlt.

Mead, George Herbert (1934): *Mind, Self, and Society*; Chicago: The University of Chicago Press.

Noble, William i Davidson, I. (1996) *Human Evolution, Language, and Mind – A Psychological and Archaeological Inquiry*; Cambridge: Cambridge University Press.



Ros, Arno (2005) *Materie und Geist. Eine philosophische Untersuchung*; Paderborn: Mentis.

Ros, Arno (1999) „Was ist Philosophie?"; u: Richard Raatzsch (ur.) *Philosophieren über Philosophie*; Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 36-58.

Ros, Arno (1989/1990) *Begründung und Begriff*. 3 sveska; Hamburg: Meiner.

Sachs-Hombach, Klaus (2003) *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*; Köln: Herbert von Halem.

Sacks, Oliver (1986) *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*; New York: Picador.

Schirra, Jörg R. J. (2005) *Foundation of Computational Visualistics*; Wiesbaden: DUV.

Schirra, Jörg R. J. (2000) „Täuschung, Ähnlichkeit und Immersion: Die Vögel des Zeuxis"; u: K. Sachs-Hombach i K. Rehkämper (ur.) *Vom Realismus der Bilder: Interdisziplinäre Forschungen zur Semantik bildhafter Darstellungsformen*; Magdeburg: Scriptorum, 119-135.

Schirra, Jörg R. J. (1995) „Understanding Radio Broadcasts On Soccer: The Concept »Mental Image« and Its Use in Spatial Reasoning"; u: K. Sachs-Hombach (ur.) *Bilder im Geiste: Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktorialer Repräsentationen*; Rodopi, Amsterdam, 107-136.

Schirra, Jörg R. J. i Sachs-Hombach, Klaus (2007) „To Show and To Say: Comparing the Uses of Pictures and Language"; u: *Studies in Communication Sciences* 7(2), 35-62.

Schirra, Jörg R. J. i Sachs-Hombach, Klaus (2006) „Fähigkeiten zum Bild- und Sprachgebrauch"; u: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54, 887-905.

Tugendhat, Ernst (2007) „Anthropologie als »erste Philosophie«"; u: id.: *Anthropologie statt Metaphysik*; München: Beck, 34-54.

Tugendhat, Ernst (1976) *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie*; Frankfurt/M: Suhrkamp.

Uexküll, Jacob v. (1909) *Umwelt und Innenwelt der Tiere*; Berlin: Springer.

Wittgenstein, Ludwig (1922) *Tractatus logico-philosophicus*; London: Routledge.

Izvornik: Jörg R. J. Schirra i Klaus Sachs-Hombach: „Anthropologie in der systematischen Bildwissenschaft: Auf der Spur des *homo pictor*”; u: Meyer, Silke i Owzar, Armin (ur:), *Disziplinen der Anthropologie*; Münster: Waxmann, 2011., 145-177.

Uredništvo zahvaljuje autorima na dopuštenju za objavu teksta na hrvatskom.

Prevela s njemačkog: Mirela Ramljak Purgar.

Prevoditeljica zahvaljuje profesoru Žarku Paiću na pomoći pri razjašnjenju nekih pojmova.

Research papers

Znanstveni članci

---

**LUCA  
VARGIU**

University of Cagliari, Italy, Department of Pedagogy,  
Psychological Sciences and Philosophy

# Abstract:

The approaches on walking, involving numerous fields of knowledge, can be divided into two large groups. The first one privileges a phenomenological point of view, concentrating their interest on the experience of space felt through walking. The second one gives birth to a critical reflection aimed at deconstructing the common representations and beliefs involved in any spatial experience. The so-called walking artists, that is, those artists who base their art entirely on walking, are situated in between these two groups, given that they conceive their artform either as a means of understanding the sensitive and affective dimension connected to the experience of walking, or as the privileged way to engage into a critical discussion concerning experience and space. In the first paragraph, I shall try to offer a description of this artform, mainly, but not exclusively, focusing on its major exponents, Richard Long and Hamish Fulton. The discussion will primarily concern their claim to artisticity, well expressed by Long's incisive statement "walking is an artform in its own right." Next, it will address the relationship that the experience of walking establishes between body and space. In considering the body—following Francesco Careri's suggestion—both as an "instrument of perception" and as a "tool for drawing" of the terrain or surrounding space traversed, the human body is always given, phenomenologically, as a

# WALKING AS AN ART

## EXPERIENCE, POLITICAL ENGAGEMENT, IMAGE

Preliminary Communication / UDK: 7.038.531

condition of possibility of the space walked or, better still, of the space generated through walking. Subsequently, in the second paragraph, I shall try to shed light to some aspects of the socio-political engagement of the walking artists, in their explicit and implicit aspects. It is true that especially Fulton makes it clear that his art is “just art”, not “political art.” However, his stance in favor of some civil and ecological campaigns—from his interest in Arne Næss’ “deep ecology” to his advocacy for Tibet and Native Americans—had led to actions in which such engagement is explicit, like *Slowwalk* in defense of the artist Ai Weiwei. Additionally, and in a more general sense, it is walking as such that can be seen as an activity conveying *lato sensu* political implications: the defense of the slowness inherent in walking makes this artform a critical stance against the increasing acceleration of the contemporary technocratic and productivist world. Finally, in the third paragraph, I shall discuss some aporias that this artform brings with it and that have already been thematized by the artists themselves. The point here concerns the contradiction that seems to arise between an artform that can only be given as an experience, as such not sharable and not livable except by the walking person, and its communicability, which must necessarily take place through images or accounts, that is, by means of something totally other than the experience of walking. Such an aporia, sometimes imputed to the walking artists themselves, turns out, on closer inspection, to be a point of reflection for the artists, thus becoming one of the key points in the self-thematization of their artistic activity.

**Keywords:** Hamish Fulton, Richard Long, Outdoors art, spatial experience, walking as artform

**LUCA  
VARGIU**

Sveučilište u Cagliariju, Italija, Odsjek za pedagogiju,  
psihologiju i filozofiju

# Sažetak:

Pristupi hodanju, koji uključuju brojna znanstvena područja, mogu se podijeliti u dvije velike skupine. Prvi privilegira fenomenološko gledište, koncentrirajući svoj interes na doživljaj prostora koji se osjeća hodanjem. Drugi rađa kritičku refleksiju usmjerenu na dekonstrukciju uobičajenih reprezentacija i uvjerenja uključenih u bilo koje prostorno iskustvo. Takozvani umjetnici hodanja, odnosno oni umjetnici koji svoju umjetnost u potpunosti temelje na hodanju, smješteni su između ove dvije skupine, budući da svoju umjetničku formu poimaju ili kao sredstvo razumijevanja osjetljive i afektivne dimenzije povezane s iskustvom hodanja ili kao povlašten način uključivanja u kritičku raspravu o prostoru i iskustvu. U prvom odlomku pokušat ću ponuditi opis ove umjetničke forme, uglavnom, ali ne isključivo, usredotočujući se na njezine glavne predstavnike, Richarda Longa i Hamisha Fultona. Rasprava će se primarno odnositi na njihovo pozivanje na umjetnički aspekt, a što je dobro izraženo Longovom tvrdnjom „hodanje je umjetnička forma sama po sebi”. Zatim ću se pozabaviti odnosom koji iskustvo hodanja uspostavlja između tijela i prostora. U razmatranju tijela – prema sugestiji Francesca Carerija – i kao „instrumenta percepcije” i kao „alata za crtanje” terena ili okolnog prostora kojim se prolazi, ljudsko tijelo uvijek je dano, fenomenološki, kao uvjet mogućnosti postojanja ili, još bolje, hodanjem generiranog prostora. Potom

## HODANJE KAO UMJETNOST ISKUSTVO, POLITIČKI ANGAŽMAN, SLIKA

Prethodno priopćenje / UDK: 7.038.531

ću u drugom odlomku pokušati rasvijetliti neke aspekte društveno-političkog angažmana umjetnika hodanja, u njihovim eksplicitnim i implicitnim aspektima. Istina je da posebno Fulton jasno daje do znanja da je njegova umjetnost „samo umjetnost”, a ne „politička umjetnost”. Međutim, njegovo stajalište u korist nekih građanskih i ekoloških kampanja – od njegova interesa za „duboku ekologiju” Arnea Næssa do njegovog zagovaranja Tibeta i američkih domorodaca – dovelo je do akcija u kojima je takav angažman eksplicitan, poput rada „Slowwalk” kojim ovaj autor daje potporu umjetniku Aiju Weiweiju. Dodatno, i u općenitijem smislu, hodanje kao takvo može se promatrati kao aktivnost koja prenosi *lato sensu* političke implikacije: obrana sporosti svojstvene hodanju čini ovu umjetničku formu kritičkim stavom protiv sve većeg ubrzanja suvremenoga tehnokratskog i produktivističkog svijeta. Na kraju, u trećem odlomku, raspravljat ću o nekim aporijama koje sa sobom nosi ova umjetnička forma, a koje su sami umjetnici već tematizirali. Ovdje se radi o proturječju koje se javlja između umjetničkog oblika koji se može dati samo kao iskustvo – kao takvo koje se ne može podijeliti i ne može živjeti osim osobe koja hoda – i njegove komunikativnosti, koja se nužno mora odvijati kroz slike ili izvještaje, tj. pomoću nečega sasvim drugog od iskustva hodanja. Takva aporija, koju se ponekad pripisuje samim umjetnicima hodanja, kroz pomnije promatranje pokazuje se kao bitna odrednica njihova promišljanja, a time i jedna od ključnih točaka u samotematizaciji njihova umjetničkog djelovanja.

**Ključne riječi:** Hamish Fulton, Richard Long, umjetnost na otvorenom, iskustvo prostora, hodanje kao umjetnost

# WALKING AS AN ART

## EXPERIENCE, POLITICAL ENGAGEMENT, IMAGE

**Luca Vargiu**

The reflection on walking, as it is well known, involves various fields of knowledge and several disciplinary areas. In an introductory way, the different approaches on this issue can be divided into two large groups: on the one hand, there are those scholars who have privileged a phenomenological point of view, concentrating their interest on the experience of space felt through walking: think, for example, on the way Jean-Paul Sartre (1992) and Otto Friedrich Bollnow (2011), with reference to Kurt Lewin, have theorized the hodological space. On the other hand, there are those who, starting from the very practice of walking, give birth to a critical reflection aimed at deconstructing the common representations and beliefs involved in any spatial experience: think, for example, on the activities promoted by Lucius and Annemarie Burckhardt (2015) and by the group “Stalker” founded by Francesco Careri (2002).

The so-called walking artists, that is, those artists who base their art entirely on walking, are situated in between these two groups, given that they conceive their way of doing art and of being artists either as a means of understanding the sensitive and affective dimension connected to the experience of walking, or as the privileged way to engage into a critical discussion concerning experience and space, with social and political repercussions.

In the following pages, I shall first try to offer a description of this art-form, albeit far away from being exhaustive. To do this, I will focus mainly, but not exclusively, on Richard Long and Hamish Fulton, pio-



neers in the art of walking and still its major exponents. Subsequently, I shall try to shed light to some aspects of their socio-political engagement, in their explicit and implicit aspects. Finally, I shall discuss some aporias that this artform brings with it and that have already been thematized by the artists themselves.

## 1. “Walking is an artform in its own right”

We owe to Richard Long (English, b. 1945) and Hamish Fulton (English, b. 1946) the claim of the artistic meaning of their activity. Long (2007a, 73) is concise in stating: “I made the walking into art”. Fulton (in Giusti 2015a, 1:26) is equally resolute in claiming: “Walking is an artform in its own right”. As he adds, “My art form is the short journey made by walking in the landscape”; “The only thing we should take of a landscape are photographs. The only thing we should leave are footprints” (Fulton, quoted in Careri 2002, 145).

Long and Fulton are not the only walking artists. Together with them it is worth mentioning Michael Höpfner (Austrian, b. 1972), and—at least partially—David Tremlett (English, b. 1945), who shared with Long and Fulton part of his artistic education, Stanley Brouwn (Surinamese, 1935–2017), Danica Phelps (American, b. 1971), Francis Alÿs (Belgian, b. 1959), Massimo Antonaci (Italian, b. 1958) and Antonio Rovaldi (Italian, b. 1975). Other artistic actions or performances have also made use of walking: among the best known are *Wiener Spaziergang* (1965), the “Vienna Stroll” carried out by Günter Brus (Fig. 1), completely covered with paint, and *The Lovers* (1988), the march along the Chinese Wall performed by Marina Abramović and Ulay.<sup>1</sup> However, what matters is to understand whether the focus of all these actions is to be identified in walking as such, as in the artists mentioned above, or if the performances convey other meanings, as it is apparent in the latter cases of Brus and Abramović and Ulay. The same remark should in fact be advanced for several actions of Alÿs, such as *The Green Line* (2004): a performance on foot, but not limited to walking, as it consisted in the execution of a line of painting along the way.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> On *Wiener Spaziergang* see Brus (1972). On Abramović and Ulay’s performance, see the documentary made by Murray Grigor, *The Great Wall: Lovers at the Brink* (65 mins., 1989).

<sup>2</sup> See the artist’s video, *The Green Line* (17 mins., 41 secs., 2004), <http://francisalys.com/the-green-line/>.



Fig. 1 Günther Brus, *Vienna Stroll*, 1965; photograph by Ludwig Hoffenreich

Walking artists are usually indexed under the label of Land art, even against their own intentions. Long's explicit statements in this regard have been cited several times:

Land art is an American expression. It means bulldozers and big projects. To me it seems like a typically American movement; it is the construction of works on land purchased by the artists with the aim of making a large, permanent monument. All this absolutely does not interest me (Long, quoted in Gintz 1986, 8).<sup>3</sup>

Fulton is equally explicit. He is ironic towards land artists such as Michael Heizer, Robert Smithson and Walter De Maria, whose art would be noth-

<sup>3</sup> Translation taken from Careri (2002, 146).

ing but “a continuation of ‘Manifest Destiny’ ... the so-called ‘heroic conquest’ of nature” (Fulton, in Auping 1982, 87). Hence his statement “This is not land art”, written in various wall paintings tied to the climb to the summit of Denali, Alaska (2004), which was also the title of an exhibition that took place in Oslo in 2005.<sup>4</sup>

Incidentally, on this issue, the Italian philosopher Paolo D’Angelo has pointed out that “Land art” has become “an umbrella-term comprising very various artistic experiences, from the American Earth Art to the Art in Nature tendencies of the last years”. Nonetheless, following his suggestion, it makes sense to adopt the expression “Outdoors art” as “perhaps the only term really capable to gather, giving an important indication, *all* the recent tendencies concerning art in nature” (D’Angelo 2010, 70n1 and 71).<sup>5</sup> In his acute book *Walkscapes*, Francesco Careri considers as prototypical of this artform the night journey made by Tony Smith and then recalled by the same artist on the pages of *Artforum* in 1966 (Wagstaff 1995). Careri (2002, 121) sees it as the moment from which on “the practice of walking [began] to be transformed into a true autonomous artform”. However, Smith’s experience consisted in a car journey along a motorway under construction on the outskirts of New York; therefore, what lacks in it is precisely the act of walking. For this reason, properly speaking, it has nothing to do either with walking as an artistic practice or with walking as such: driving is a mechanical experience, walking is a somatic one (Jakob 2009, 113).

Rather, if we are in search of a prototypical moment, it is more convincing to refer to Long’s influential and decisive operation *A Line Made by Walking* (1967). Like numerous further interventions by the same artist, it consisted in nothing more than a straight line drawn on the ground simply by treading on grass (Fig. 2). Due to its radical simplicity, several critics have seen in it a fundamental moment in contemporary art: some have described it as “one of the most singular and revolutionary gestures of 20<sup>th</sup> century sculpture” (Tosatto 1990)<sup>6</sup> and others have gone so far as to compare it to Malevich’s *Black Square*, as both works “cancelled previous art in one grand abrupt statement of conviction” (Fuchs 1986, 46–7). Fulton himself talks about it in this way:

<sup>4</sup> A presentation is accessible on the website of the Galleri Riis, Oslo, <https://galleririis.com/exhibitions/60/>.

<sup>5</sup> My translation. A summary review of the various tendencies in White (1992, 73).

<sup>6</sup> Translation taken from Careri (2002, 104).



Fig. 2 Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967; a photography of a walking performance. Screen shot from <https://www.youtube.com/watch?v=SlcFTNcH2y8>

Surely one of the most original works of twentieth-century western art. (“The longest journey begins with but a single step”). At the age of twenty-three, Long combined two seemingly unrelated activities: sculpture (the line) and walking (the action). A line (made by) walking. In time, the sculpture will have disappeared, long before the commercialization of the word “green”... and those footprints on the moon (Fulton 1991, 245).

Careri, for his part, comments:

The image of the treated grass contains the presence of absence: absence of action, absence of the body, absence of the object. But it is also unmistakably the result of the action of a body, and it is an object, a something that is situated between sculpture, a performance and an architecture of the landscape (Careri 2002, 144).

Although not mentioned directly (other works by Long appear anyway), this operation is to be inserted within the process documented by Lucy Lippard in her 1973 book *The Dematerialization of the Art Object* (Lippard 1997). It is a process characterized by the loss of the key role played by the artwork along art history and, accordingly, of the link, traditionally seen as indissoluble, to *poiesis*, or, in other words, to the dimension of object-making.<sup>7</sup> Starting from the 1960s, and more decisively in the years examined by Lippard, that is, from 1966 to 1972, the scenario of artistic research took position against the concept of work of art and its biunivocal relationship with a material object as its concretization; consequently, such an object ended up being substituted with gestures, performances, conceptual operations or with the artist's own body.

From this point of view, following Careri's insight, the body as experienced by the walking artists in their own practice can be interpreted in two different ways. On the one hand, it can be considered as a mere "instrument of perception" (Careri 2002, 148), as in Fulton and Höpfner. By intentionally leaving no trace of their passing, they attest that walking is a way of knowing oneself or of reconfiguring such knowledge; furthermore, it is a way of conceiving, or, once again, reconfiguring, one's own relationship with the world and the surrounding space. As acutely observed by some critics, this is a "phenomenological experience" (Greenberg 2017, 567), in which the artists focus their attention on "that foot-eye agreement that constitutes the central mechanism of the action of walking and [on] the relationship that, through it, the body establishes with the territory" (Tedeschi 2016, 217).

On the other hand, the body can act as a "tool for drawing" (Careri, 2002, 148), such as in Long, who on the contrary leaves some traces of his passing, as the lines made by treading on grass show. These traces are obviously fleeting and ephemeral: there is no accident that, in this regard, the Irish writer Sara Baume (2017, 262), in a novel significantly entitled

---

<sup>7</sup> See also, with reference to Fulton, Antich (2019, 188–9).

*A Line Made by Walking*, talks about “barely-there art.” This “drawing” or “designing” intent is somehow admitted by Long himself, who at least on one occasion, mentioning indirectly the line made in 1967, did not properly refer to drawing, but spoke of the “idea of making a sculpture by walking” (Long 2007a, 39). Höpfner is of the same opinion, stating that Long’s walking “gains the significance of a sculpture” (Höpfner, in Kravagna and Reder 2008). In subsequent interventions, this attitude becomes even more evident: as observed by Francesco Tedeschi (2016, 219), Long “does not limit himself to walking through a territory, but *generates it*, or at least generates a possible formal reinterpretation within it.”

Long’s attitude has been compared with Carl Andre’s works. In an interview, Andre stated that, for him, “the ideal sculpture is a road;” for this reason most of his works resemble a road, as they require the beholder “to follow them, to walk around them or go onto them” (Andre, in Tuchman 1970, 25–6). Hence the affinity with Long, which Long himself, however, has denied. He indicated the reciprocal “fundamental difference” in the fact that “Carl Andre makes objects on which to walk,” whereas his own art “consists in the act of walking itself” (Long, quoted in Gintz 1986, 7).<sup>8</sup> Incidentally, an analogous difference is also to be found in Jean-Christophe Norman’s *Crossing New York* (2008), which Bertrand Westphal (2016, 159–62) considers similar to Long’s actions: in fact, it consisted not just in walking, but in a written line to be followed and read while walking (Norman 2008). For his part, Höpfner specifies the different experience—a perceptual, not a “sculptural” one—he intends to do when going on foot: “It’s clearly about achieving a different—heightened—state of perception: taking a trip, like taking drugs” (Höpfner, in Kravagna and Reder 2008). Likewise, Fulton generally pursues the attempt to clear his mind during the walk, according to the idea that “by emptying your mind as much as possible, you can then let ‘nature’ in and this also helps your walking performance” (Fulton, in Auping 1982, 89). From this point of view, he often tries to push his physical, perceptual, and mental limits, for example marching for days without talking or sleeping. Such an activity is not alien to Long, who is in turn engaged in continuous walks for 24 hours or marches over long distances: in these walks, however, he focuses his own experience not primarily on the psychic dimension, but on the awareness of being able to “go into a different physical zone” (Long, in Furlong 2002, 131).

---

<sup>8</sup> Translation taken from Careri (2002, 122).

In any case, for Höpfner as well as for Fulton, walking in perfect solitude does not just imply practicing an activity that “exorcises melancholy” and allows them to acknowledge “the deep pleasure one encounters changing scenery, wandering like the Tartari Zalmohenses or whirling like dervishes”, as Fernando Castro Flórez (2015, 130–1), mindful of Bruce Chatwin, writes about Fulton.<sup>9</sup> A “nomadic” aspect can well be found; nonetheless, it gives rise not so much to an exorcism of melancholy, but rather to the “feeling of a topological incompleteness of being”, as claimed by Paul Ardenne. It is a distress that depends on not feeling in the place where one should or would like to be, from which follows an “anxious nomadism, in search of a promised land” (Ardenne 2002, 135). Yet, as seen above, the artists highlight, first and foremost, the very challenge against themselves and the different way of relating to the spaces and places that such challenge brings with it. To return to the question of the “deep pleasure” raised by Castro Flórez, it is precisely to defy one’s own body and one’s whole being-in-the-world that offers “a kind of pleasure”, as Long (in Furlong 2002, 131) openly states.

Fulton’s *The Pilgrims Way*—on display at the Museu Coleção Berardo in Lisbon—is a good example of the challenge against their own limits experienced by the walking artists (Fig. 3).<sup>10</sup> As the inscription under the photographic image says, it refers to a three-day and three-night walk without sleep:

A CONTINUOUS 125 MILE WALK WITHOUT SLEEP  
ENGLAND SOLSTICE FULL MOON 21 22 23 DECEMBER 1991

Fulton chose a famous pilgrimage trackway, the “Pilgrims’ Way” from Winchester to Canterbury: places full of history that he had already covered in 1971.<sup>11</sup> Moreover, the days were certainly not chosen randomly, considering the symbolic significance of the coincidence between the winter solstice and the last full moon of the year, the so-called “full cold moon” (Enjalran 2015, 21). Despite all this, the uninterrupted march, day and night, reshaped that experience into a challenge. The “heightened state of perception” mentioned by Höpfner regards, of course, not only

<sup>9</sup> My translation. The reference both to melancholy and to the Tatars (Tartari) is to the memory of Robert Burton evoked in Chatwin’s *The Songlines* (1998, 169). An “affinity of thought and cultural sphere” between Chatwin and the walking artists is claimed by Tedeschi (2016, 214). My translation.

<sup>10</sup> See the Museu Coleção Berardo’s website, <https://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/364>.

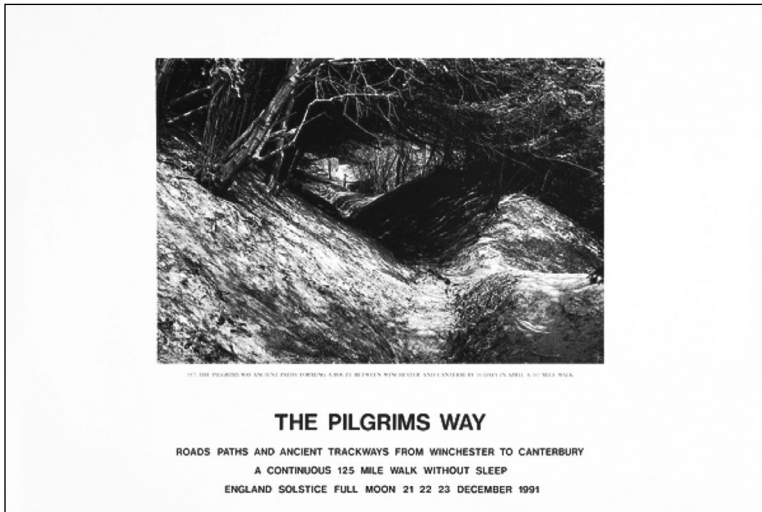


Fig. 3 Hamish Fulton, from the series *The Pilgrims way*, 1971; a photography of a walking experience, Museu Coleção Berardo, Lisbon

the five senses, but, as we have seen in Long, the whole bodily relationship with oneself: experiencing stress, feeling pleasure or pain, perceiving the distance, being aware of the flow of time, and so on. During the excursion the artist “is the very body of the work, at the same time actor and spectator, creation and created thing, limit of himself and limit of the world”, as pointed out by Gilles A. Tiberghien (2012, 143).<sup>12</sup> Consequently, beyond their reciprocal differences, every walking artist would agree with Long’s following statements:

My work is about my senses, my instinct, my own scale and my own physical commitment (Long 2007a, 16).

All my work is carried out entirely with my body, it is composed of the time of my walking, of the measurement of my steps (Long, quoted in Coen 1994).<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Fulton’s 1971 walk is documented, among other things, by a picture published in Lippard (1997, 260), and by another picture now owned by the Tate Gallery but not on display, which can be found on the Gallery’s website, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-the-pilgrims-way-t07995>. See also Tedeschi (2016, 210–1).

<sup>12</sup> My translation.

<sup>13</sup> My translation.



It is from a similar point of view—albeit within an attitude more devoted to mental projections than to the bodily self-experience (Graevenitz 1977; Tedeschi 2016, 244–5)—that Stanley Brouwn experimented different ways of measuring distances, using units based on his own body: the ‘Brouwn cubit’ (47 cm), the ‘Brouwn foot’ (26 cm), and so on (Broeker 1996, 405; Russeth 2017).

## 2. Just art or political art?

A peculiar trait of Fulton’s activity, compared to his colleagues, resides in his social and political engagement. It is true that he does not claim any kind of direct activism. In so doing, he is apparently close to Long (2007a, 109), who declares: “My work is just art, not ‘political’ art”.<sup>14</sup> Nevertheless, as Muriel Enjalran (2015, 21) pointed out, “[h]e is not seeking to impose messages in an authoritarian and moralistic manner, he bears witness to a state of the world that is in many ways extremely worrying”.<sup>15</sup> Indeed, Fulton shows a deep environmentalist commitment, which overcomes the purely artistic meaning of his work: “My work can evidently be inserted in the history of art, but never in the past has there been an era in which my concerns had such significance as today ... The open spaces are disappearing” (Fulton, quoted in White 1992, 73–4).<sup>16</sup> Hence his interest in the thought of the Norwegian philosopher Arne Næss:

Why did I want to meet Arne Næss? In fact, for many reasons (including his playfulness) but certainly I was attracted to his famous phrase “Simple in means, rich in ends”. Næss joined the word ecology [...] to philosophy, producing: Ecosophy. Arne Næss also gave the world: Deep ecology. “Shallow ecology, he believed, meant thinking the big ecological problems could be resolved within industrial capitalist society” (Fulton 2010, 47–9).<sup>17</sup>

<sup>14</sup> In any case, the artist continues: “But I do believe—now more than years ago—hat I have to be responsible, both in my work and in my general life, like anyone” (ibid.).

<sup>15</sup> The value of bearing witness seems to be minimized by Tedeschi (2016, 202), who writes that the walking artists “do not walk hundreds of kilometers to demonstrate ecological reasons or a sporting passion [...]; rather, they find in these operations aesthetic values, devoid, as such, of an immediate purpose”. My translation.

<sup>16</sup> Translation taken from Careri (2002, 146).

<sup>17</sup> Here Fulton quotes Næss’ statements cited in Schwarz (2009).

Thus, we also understand Fulton's explicit link between his intent to leave on the ground only the footprints of his own steps—or, in any case, to ensure that his walks have as little impact as possible—and the principles of *Leave no Trace* (Fulton 1998, 28; Fulton 2010, 41; Wilson 2002, 23). This is an ethical practice, or a practical ethics, that has developed a series of rules to support the protection of places during outdoor activities (camping, trekking, barbecues, picnics, and so on).<sup>18</sup>

Such a link shows another difference with land artists, who often consider nature as a reservoir of raw materials for their works. So, whereas these artists modify the places of their actions—remember Long's statement against bulldozers and big projects—in Fulton's view, on the contrary, "it is nature that transforms us. It has its own life cycle that must at all costs not be disturbed, especially not in the name of art", as Enjalran (2015, 17) points out. These beliefs reveal a profound spirituality, which is well expressed by the claim: "For me being in nature is a form of immediate religion" (Fulton, quoted in White 1992, 74; and in Ardenne 2002, 129).<sup>19</sup> A spirituality, maybe, not far from Zen Buddhism (White 1992, 77–8). Moreover, Fulton's social and political engagement and his committed spiritual involvement are evident in his interest in the culture of Native Americans and Aboriginal Australians and in his firm stance in favor of Tibet's independence (Fulton, in Auping 1982, 87). On this point, he says: "I see two seemingly unresolvable problems in the world: the illegal occupation of Tibet since 1950 and the lack of action to reduce global warming" (Fulton, quoted in Enjalran 2015, 21). One more example of his engagement is *Slowalk*, an action that took place in 2011 at the Tate Modern in London, in support of the controversial Chinese artist and activist—or "artist" (Trione 2022)—Ai Weiwei, who was repeatedly censored by the Chinese government, and in the name of freedom of artistic expression.<sup>20</sup>

In more general terms, we can add that practicing a free and slow activity such as walking implicitly means taking a stance—political in a broad sense—against our contemporary technocratic society, which is devoted to urgency, efficiency, to the rationalization of labor, and to maximum profit. The following reflections by the French anthropologist David Le

<sup>18</sup> See the *Leave No Trace Center for Outdoor Ethics* website, <https://lnt.org/>.

<sup>19</sup> Translation taken from Careri (2002, 146).

<sup>20</sup> A video is available on Tate Gallery's YouTube channel, <https://youtu.be/oCc8Rs4sOVY>.

Breton, which refer to walking in general, may well be applied to the walking artists:

The walker is a resistant being, a being of pleasure (opposite to the urban being), the being of conversation (and not of communication), the being of silence (and not of noise), the being of slowness (and not of hurry). Walking, in the context of contemporary reality, seems to express a form of nostalgia, or resistance (Le Breton 2008, 23).<sup>21</sup>

Hence, walking artists not only pose “a kinetic counterpoint to the principle of speed” and create the basis of “a kinetic and kinaesthetic counter-culture against the principle of acceleration,” as Ralph Fischer (2011, 59 and 61) writes about Long,<sup>22</sup> but also “move within the interstices and the downtimes of productivism”, to quote Nicolas Bourriaud (2015, 10).<sup>23</sup>

### 3. Experience or image?

As already said, in the next pages I shall dwell on the real aporia inherent in the activity of all walking artists, after all well known by themselves. It is a problem that can be summarized as follows, with Enjalran's words:

But by what means can an individual take a solitary experience that happened in nature at a given time in the past and share it with a viewer who did not experience it and cannot live it? [...] This tension between the incommunicability of experience and the deep desire to communicate it is what drives this “walking artist,” who believes art is only valid if it can be experienced and activated by the viewers (Enjalran 2015, 17).

There exists a gap between the artist's experience of walking and the viewers, who were absent during that experience and are present elsewhere, that is, in a gallery or in a museum. The visitors are spatially and temporally distant from the artist's walk. The exhibitions only display

---

**21** My translation.

**22** My translation.

**23** My translation.

the photographs taken during the excursion, to which the artists can add captions indicating the places they have photographed, often little or not at all detectable or recognizable (Tiberghien 2012, 189; Long 2007a, 60–1). Moreover, they show autonomous texts, maps and drawings, sometimes set in an iconic fashion on wall paintings. In Long and Fulton's texts nothing is left to chance: in an intelligent and evocative graphic setting, influenced by advertising posters (Stevanin 2017, 240),<sup>24</sup> the texts are written in various colors and in different sizes and composed in order to make some words stand out, thus reinforcing the message they convey (Fig. 4). Tiberghien (2012, 283) considers Fulton's texts "apothegms," that is, personal sayings, but we could perhaps think of them as real artworks, considering that Long calls them "textworks". Such writings seem to operate as "experience markers' that can be communicated to others", as Enjalran (2015, 22) suggests, with a not fully convincing reference to John Dewey (1980, 37). They also aim "to allow the viewer to touch, somehow, the experience of the walk", as Andrew Wilson (2002, 20) writes. This is exactly what Long means:

A walk expresses space and freedom and the knowledge of it can live in the imagination of anyone, and that is another space too (Long 2007a, 18).

A photograph or text feeds the imagination by extension to other places (Long 2007a, 29).

These walks appear represented or described in my work in three distinct forms (maps, photographs or written texts), and on every occasion I resort to the most appropriate one for every idea. Every form feeds the imagination, they are the distillation of experience (Long 2007b).<sup>25</sup>

However, precisely because, citing Dewey's passage Enjalran refers to, "without external embodiment, an experience remains incomplete" (Dewey 1980, 51, quoted in Enjalran 2015, 17), we are still only having to do with a diversion of the artist's experience, that is, with its "echo and shadow" (Antich 2019, 188), or with a "metonymic trace" (Stevanin 2017, 237).<sup>26</sup> As some critics have observed, here lies the real paradox that walking

<sup>24</sup> Stevanin properly refers to the photo pictures of Fulton's latest books and posters.

<sup>25</sup> My translation.



Fig. 4 Hamish Fulton, *Volcano*, 2008, wall work relating to a walk around Mýrdalsjökull glacier in southern Iceland (June 24th – July 7th, 2008 and February 28th – March 6th, 2013), i8 Gallery, Reykjavik

artists share with all the tendencies of Outdoors art. It is the contradiction for which, on the one hand, these artforms were born as tendencies that do not want to create objects, on the basis of the already mentioned “dematerialization” and, at the same time, intend to avoid the usual exhibition spaces, thus questioning the secular close relationship between art and museum (not to mention the market). On the other hand, these art approaches do not even want to reduce themselves to pictures, like wall paintings, photographs and drawings, as they consist in actions and direct experiences of the artists themselves. Nevertheless, the artists come back into the gallery spaces, producing images or signs that no longer have any connection with the experiences from which they were born or in which they originally consisted—except for the structure of reference in which their being images or “experience markers” consists. The result is photographs, videos, drawings or “textworks” destined to be exhibited and sold in the usual art world contexts: galleries, museums, catalogues, artist’s books—likely to become collector’s items (Stevanin 2017, 233–4)—and so forth (Dorfles 2004, 153–4; D’Angelo 2010, 76–82; Tiberghien 2012, 229).

**26** My translation of both occurrences. Tedeschi (2016, 217), also speaks of “metonymic function” regarding the pictures used by Fulton to accompany his walks.

In this regard, D'Angelo warns that the question is not just about

pointing out that, for a sort of nemesis, an artform that wanted to leave the galleries, refuse the exhibition spaces and propose itself in contexts completely different from the traditional ones, then ends up withdrawing in an orderly fashion into the atelier and coming back into the commercial circuit (2010, 78).<sup>27</sup>

This is also Brian O'Doherty's interpretation, who, in his well-known *Inside the White Cube*, synthetically comments:

Whatever its excesses, the American avant-garde never attacked the *idea* of a gallery, except briefly to promote the move to the land which was then photographed and brought back to the gallery to be sold (O'Doherty 1999, 93–4).

Actually, this way of understanding appears problematic. In fact, we should ask ourselves whether the intent to leave galleries and museums did not only regard the aim of reshaping art, but also the purpose of extending the exhibition spaces themselves, giving rise to an indoor-outdoor relationship: a relationship which is conceived by the outdoor artists themselves, or at least by some of them, as a dialectic one, therefore without gaps (Tiberghien 2012, 37–8; Ardenne 2002, 29–30).

The following excerpt from a dialogue between the land artists Dennis Oppenheim and Robert Smithson is significant in this regard:

Oppenheim: I think that the outdoor/indoor relationship in my work is more subtle. I don't really carry a gallery disturbance concept around with me; I leave that behind in the gallery. Occasionally I consider the gallery site as though it were some kind of hunting-ground. [...]

Smithson: [...] I've designed works for the outdoors only. But what I want to emphasize is that if you want to concentrate exclusively on the exterior, that's fine, but you're probably always going to come back to the interior in some manner (Smithson 1996, 242–3).

---

**27** My translation.

Thus said, we must draw the most relevant implications of the antithetical nature of these artforms with respect to images. Where “traditional” art is concerned, it is true that it is very often looked at by means of its pictorial reproductions: after all, another extension of the exhibition spaces (Krauss 1986, 141–2).<sup>28</sup> In any case, it is always possible, at least on the paper, a direct contact to the works in museums and galleries. In walking art such a contact is impossible: as this artform consists in walking, what lacks is precisely the work (D’Angelo 2010, 77–8). The “really singular datum” then, as D’Angelo sharply points out, consists in the fact that “an artform that can be conceived only as an *experience*, and not as an *image*, can be enjoyed only as an image, and not as an experience” (D’Angelo 2010, 78).<sup>29</sup>

On this point, D’Angelo accuses the artists of wandering off, moreover with a good deal of false consciousness. Referring to Long’s open air sculptures (but the remark is also valid for the lines drawn by walking), D’Angelo writes that the English artist “knows very well that his sculptures are ‘seen’ first of all by the visitors of his exhibitions (Fig. 5), by the buyers of the books about him, that is, they are not ‘seen’ at all, if not through photographic mediation” (D’Angelo 2010, 79).<sup>30</sup> Yet Long himself, on the one hand, firmly denies all this:

It is false to think that my landscape sculptures are never seen. They are sometimes seen by the inhabitants of the region, sometimes while I am making them, or they are discovered by chance by people who may not recognize them as art, but who nevertheless see them (Long, quoted in D’Angelo 2010, 78).<sup>31</sup>

However, on the other hand, he seems to be content with the almost purely photographic (or map-based) visibility of the places he has travelled:

[I]t’s a very important aspect of my work that the locations of the sculptures, even though they’re obviously real (just as real as, say, the Tate Gallery), are also anonymous. It’s not part of the idea of

---

**28** See also—or better still, first and foremost—Malraux (1978, 46), recalled by Krauss herself.

**29** My translation.

**30** My translation.

**31** My translation.

the work for them to become famous sites, to be visited by lots of people. In fact, the whole point of a sculpture could be its isolation, or tranquillity or silence. So I'm happy to have this way of showing those works through photographs or maps. Anyone looking at a map work can find that place, so in that sense it's just as public as a room in the Tate Gallery, because that place exists out there in the world (Long, in Furlong 2002, 134).

Nevertheless, we can also think that such a paradox is not a way of wandering off, but rather the thematic core of research of several outdoor artists and, with them, of walking artists. Not, however, or at least not only, as D'Angelo (2010, 80) thinks, because they consider the photographic mediation already in planning their interventions, making a virtue out of necessity. A similar point of view is also affirmed by Rosalind Krauss (1986, 287), who maintains that "the work of Richard Long and Hamish Fulton has focused on the photographic experience of marking", and by Nancy Foote (1976, 50), who points out that in both artists "the act of photographing is as much a part of the work as the resulting image". According to this view, Fulton, who leaves no traces, is "substantially a landscape photographer" and photography is what allows him to "charge' the landscape esthetically", as D'Angelo (2010, 80) and Foote (1976, 50), respectively, think.<sup>32</sup> Moreover, Elizabeth H. Norman maintains that Fulton's photos, which at least in a first phase were desolate and in black and white (a poetic attitude still pursued by Höpfner) "resemble photographs of 19<sup>th</sup> century explorations", capable as such of conveying "an explorer's sense of wonder and his desire to record remarkable and new sights" (Norman 1990, 27). Likewise, speaking of Long, one would wonder what would happen to his lines made by walking if there were no photographs or even videos, a medium which he has also experimented, albeit episodically (D'Angelo 2010, 81).<sup>33</sup>

If we are to follow this interpretation, we must also agree that the risk inherent in such a procedure is the pictorial rendering of something we already known, which is fed by the stereotype of the "ecologically

---

**32** My translation of D'Angelo's passage. See, however, the doubts expressed by Wilson (2002, 26).

**33** Long himself states that he is not at all interested in video and TV programs. See Long (2007, 67).





Fig. 5 Richard Long, *Puebla Circle*, 2020; red and white slate from Puebla, Estado de México. Diameter: 9m, Height 0.1m, Approx. 500 slates

correct” through, as we have seen, an apparently modest and ordinary style. Such style, however, as D’Angelo adds, is in fact

well functional to a certain mysticism implicit in ecological and minimalist gestures: those who look at them see more than they perceive, because they see what they already know, that is, a gesture in the wilderness, a gesture of a lonely human being who marks nature only with the forces of her or his body (D’Angelo 2010, 81).<sup>34</sup>

This only confirms, in his viewpoint, the communicative gap, or rather the “insuperable abyss” (D’Angelo 2010, 81)<sup>35</sup> existing between the living experience of the artists and the one—not so living, or no more living—of the beholders, who look at pictures and writings in the gallery, at the museum or at home.

If, however, we want to understand whether and to what extent the “experience versus pictures paradox” really represents the core of the research carried out by Long, Fulton and the other walking artists or

---

**34** My translation.

**35** My translation.

whether, on the contrary, their activity is dominated by an attitude of wandering off with false consciousness, we must go beyond these arguments and examine if such artists take an explicit stance on this purpose. This seems indeed to be found in several artists' statements. Long, for example, expresses himself in this way: "My art is the essence of my experience, not a representation of it"; "my work has never been remotely concerned with performance" (Long 2007, 26 and 67). This is echoed by some Fulton's textworks (or apothegms):

AN ARTWORK CANNOT RE-PRESENT THE EXPERIENCE OF A WALK—  
THERE ARE NO WORDS IN NATURE  
AN OBJECT CANNOT COMPETE WITH AN EXPERIENCE  
WALKING IS THE CONSTANT—THE ART MEDIUM IS THE VARIABLE  
WALKS ARE FACTS FOR THE WALKER AND FICTION FOR EVERYONE ELSE  
AN ARTWORK MAY BE PURCHASED BUT A WALK CANNOT BE SOLD  
(Fulton, in Giusti 2015a, 1:26–7).

According to Lorenzo Giusti's insight, Fulton's use of texts and photographs not only "illustrates the impossibility of capturing the experience in its sensory and mental dimension". Rather, when texts and pictures are superimposed to landscape and to the experience of walking, they end up evoking "the idea that every performance, and thus every experience, lives a life of its own. At most, it may produce some residue, which is the only part that can be given to the public" (Giusti 2015b, 1:9). As "residual"—the same term used by Long (in Furlong 2002, 131) to connote his photographs—, texts and pictures have "the job of conveying the idea of time, and a sense of the duration of the walk" (Giusti 2015b, 1:9). However, since they cannot re-present the experience of walking, but they just can limit themselves to a "metonymic trace", even their referential function of being "experience markers" not only appears, as we have already seen, problematic, but this problematic condition emerges in an explicit manner, to the point of assuming skeptical contours. This has implications that reverberate on the "insuperable abyss" evoked by D'Angelo, as well as on the fictional aspect that walking assumes for everyone else who are not the walker: "It is from the words themselves that the viewer must learn to understand the meaning of the words used to describe the walk" (Giusti 2015b, 1:9). On this point Fulton has been accused of "presumption" by Joseph Kosuth, due to the fact "that we

should care about this personal experience” (Kosuth, quoted by Fulton in Hapkemeyer 2005b, 24). Fulton replied to this accusation:

If a mountaineer writes a personal account of a solo climb, would this same opinion apply? Might it even ask: “Why climb at all?” (My own feeling is that I would like to encourage more creativity, not condemn the personal choices of other artists. And “I know what I like”) (Fulton, in Hapkemeyer 2005b, 24).

Although Fulton’s work has been noted for having a “storyteller quality” (Greenberg 2017, 568), the meaning of his art—and this can be extended to all walking artists—does not consist in telling the story of a personal experience, even though, in his view, this attitude is not to be stigmatized. However, if things were only like that, Fulton and his colleagues would remain completely stuck in the “insuperable abyss” between artists and viewers, without any thematization and, thus, without a critical stance towards this gap. This also makes it possible to clarify the difference between such an artform and sport endeavors, even in the event of extreme feats (ultramarathons and the like) which are more challenges against oneself and one’s limits than competitions against other athletes. In fact, some of these artists have sometimes confronted themselves with extreme sportsmen and sportswomen: a name for all, Fulton with the great mountaineer Reinhold Messner (2005). However, their activity is first and foremost research, which is based on a “twofold essence”, as Giusti (2015b, 1:9) points out. On the one hand, it is “an ode to wandering as a form of awareness of self and the world;” but, on the other hand and at the same time, it is also “a reflection on art, through an analysis of the complex relationship between experience and narration” (Giusti 2015b, 1:9). An artform, therefore, which, in making itself, is an inquiry into the conditions of possibility both of its making—that is, walking—and of doing art in general, as well as of its communication. The “insuperable abyss” thus reveals itself to be an element of the very core of walking artists’ research, as a thematization of the hiatus that D’Angelo himself recognizes to be always present “between what the work means for those who make it and what it can say to those who merely observe it” (D’Angelo 2010, 81).<sup>36</sup>

---

**36** My translation.

## Bibliography

Antich, Xavier. 2019. "Caligrafías en el paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del *Land art*". In *El paisaje en la cultura contemporánea*, edited by Joan Nogué, 169–90. Madrid: Biblioteca Nueva.

Ardenne, Paul. 2002. *Un art contextuel: Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Champs-Flammarion.

Auping, Michael, ed. 1982. *Common Ground: Five Artists in the Florida Landscape*. Sarasota: The John and Marble Ringing Museum of Art Foundation. Exhibition catalogue.

Baume, Sara. 2017. *A Line Made by Walking*. London: William Heinemann.

Bollnow, Otto Friedrich. 2011. *Human Space*. Translated by Christine Shuttleworth. London: Hyphen Press.

Bourriaud, Nicolas. 2015. *Forme di vita: L'arte moderna e l'invenzione del sé*. Translated by Michela Dellaia. Milan: Postmedia.

Broeker, Holger. 1996. "Brouwn, Stanley". In *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 14, 404–5. Munich: Saur.

Brus, Günter. 1972. "Aktionen 64–66". *Die Schastrommel* 8a: 39–44.

Burckhardt, Lucius. 2015. *Why Is Landscape Beautiful? The Science of Strollology*. Edited by Markus Ritter and Martin Schmitz. Translated by Jill Denton. Basel: Birkhäuser.

Careri, Francesco. 2002. *Walkscapes: El andar como práctica estética / Walking as an Aesthetic Practice*. Translated by Steve Piccolo and Paul Hammond. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Castro Flórez, Fernando. 2015. *Mierda y catástrofe: Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Madrid: Fórcola.

Chatwin, Bruce. 1998. *The Songlines*. London: Vintage.

Coen, Ester. 1994. "Richard Long: Cerchio di fango". *La Repubblica*, May 4, 1994. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/05/04/richard-long-cerchio-di-fango.html>.

D'Angelo, Paolo. 2010. *Filosofia del paesaggio*. Macerata: Quodlibet.

Dewey, John. 1980. *Art as Experience*. New York: Perigee.

Dorfles, Gillo. 2004. *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: Dall'informale al neo-oggettuale*. Milan: Feltrinelli.

Enjalran, Muriel. 2015. "The Value of Experience". In Giusti 2015a, 1:17–23.

Fischer, Ralph. 2011. *Walking Artists: Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*. Bielefeld: Transcript.

Foote, Nancy. 1976. "The Anti-Photographers". *Artforum* 15, no. 1: 46–54.

Fuchs, Rudi H. ed. 1986. *Richard Long*. New York: Thames & Hudson and The Solomon R. Guggenheim Foundation. Exhibition catalogue.

Fulton, Hamish. 1991. "Old Muddy". In Anne Seymour et al., *Richard Long: Walking in Circles*, 241–6. London: Thames & Hudson. Exhibition catalogue.

Fulton, Hamish. 1998. "Foots Notes". In *Hamish Fulton und Peter Hutchinson*, edited by Raimund Stecker, 27–9. Düsseldorf: Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. Exhibition catalogue.

Fulton, Hamish. 2010. *Mountain Time Human Time*. Milan: Charta.

Furlong, William. 2002. "Interviews – Richard Long". In *Song of the Earth: European Artists and the Landscape*, edited by Mel Gooding, 124–45. London: Thames & Hudson.

Gintz, Claude. 1986. "Richard Long, la vision, le paysage, le temps". *Art Press* 104: 4–8.

Giusti, Lorenzo, ed. 2015a. *Hamish Fulton, Michael Höpfner: Canto di strada*. Nuoro: Nero and MAN. Exhibition catalogue.

Giusti, Lorenzo. 2015b. "The Song Line (The Plain Truth)". In Giusti 2015a, 1:8–9, and 2:6–7.

Graevenitz, Antje von. 1977. "'We Walk on the Planet Earth'. The Artist as a Pedestrian: The Work of Stanley Brouwn". Translated by Ruth Koenig. *Dutch Art + Architecture Today* 1: 2–11.

Greenberg, Joy. 2017. "Silverstrand: An Ecocritique of Place and Creativity". *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 24: 565–91. <https://doi.org/10.1093/isle/isx044>.

Hapkemeyer, Andreas, ed. 2005a. *Hamish Fulton: Keep Moving*. Milan: Charta. Exhibition catalogue.

Hapkemeyer, Andreas. 2005b. "Making Art Should Be as Simple as Sweeping the Floor". In Hapkemeyer 2005a, 22–7.

Jakob, Michael. 2009. *Il paesaggio*. Translated by Adriana Ghersi and Michael Jakob. Bologna: Il Mulino.

Krauss, Rosalind E. 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press.

Kravagna, Christian, and Christian Reder. 2008. "News from No-Man's Land". In *Michael Höpfner: Unsettled Conditions*, edited by Kunstraum Niederösterreich. Vienna: Kunstraum Niederösterreich. Exhibition catalogue. <https://www.galeriewinter.at/en/artists/michael-hoepfner/unsettled-condition-dt/>.

Le Breton, David. 2008. "Camminatori e cammini". In *Pensieri viandanti. Antropologia ed estetica del camminare*, edited by Italo Testa, 21–31. Reggio Emilia: Diabasis.

Lippard, Lucy. 1997. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press.

Long, Richard. 2007a. *Selected Statements and Interviews*. Edited by Ben Tufnell. London: Haunch of Venison.

Long, Richard. 2007b. "A arte como descripción formal e holística do espazo real e a experiencia da paisaxe e dos seus materiais máis elementais". In Federico López Silvestre et al., *Paseantes viaxeiros paisaxes*, 205 (Galician) and 313 (Spanish). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería and Deporte – Centro Gallego de Arte Contemporánea.

Malraux, André. 1978. *The Voices of Silence*. Translated by Stuart Gilbert. Princeton: Princeton University Press.

Messner, Reinhold. 2005. "Hamish Fulton". In Hapkemeyer 2005a, 8–9.

Norman, Elizabeth H. 1990. "Attitudes to Nature in Contemporary British and American Sculpture". *Hitotsubashi journal of arts and sciences* 31: 23–34. <https://doi.org/10.15057/2116>.

Norman, Jean-Christophe. 2013. "Crossing New York". *Jean-Christophe Norman* (blog), July 12, 2008. <http://jeanchristophenorman.blogspot.com/2013/07/crossing-new-york-2008.html>.

O'Doherty, Brian. 1999. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space; Expanded Edition*. Berkeley: University of California Press.

Russeth, Andrew. 2017. "Stanley Brouwn, Whose Works Examine Measurement and Memory, Dies at 81". *Artnews*, May 22, 2017. <http://www.artnews.com/2017/05/22/stanley-brouwn-whose-works-examine-measurement-and-memory-dies-at-81/>.

Sartre, Jean-Paul. 1992. *Being and Nothingness*. Translated by Hazel E. Barnes. New York: Washington Square Press.

Schwarz, Walter. 2009. "Obituary: Arne Næss". *The Guardian*, January 15, 2009. <https://www.theguardian.com/environment/2009/jan/15/obituary-arne-naess>.

Smithson, Robert. 1996. *The Collected Writings*. Edited by Jack Flam. Berkeley: University of California Press.

Stevanin, Federica. 2017. *Fotografia, film e video nella Land art*. Padova: Cleup.

Tedeschi, Francesco. 2016. *Il mondo ridisegnato: Arte e geografia nella contemporaneità*. Milan: Vita e Pensiero.

Tiberghien, Gilles A. 2012. *Land Art*. Paris: Carré.

Tosatto, Guy. 1990. "At the Crossroads". In *Richard Long: Sur la route*. Rochechouart: Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart. Exhibition Catalogue.

Trione, Vincenzo. 2022. *Artivismo: Arte, politica, impegno*. Turin: Einaudi.

Tuchman, Phyllis. 1970. "An Interview with Carl Andre". *Artforum* 8, no. 6: 55–61.

Wagstaff, Samuel, Jr. 1995. "Talking with Tony Smith". In *Minimal Art. A Critical Anthology*, edited by Gregory Battcock, 381–6. Berkeley: University of California Press.

Westphal, Bertrand. 2016. *La Cage des méridiens: La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*. Paris: Minuit.

White, Kenneth. 1992. "L'art de la terre". *Ligeia* 11: 71–9. <https://doi.org/10.3917/lige.011.0071>.

Wilson, Andrew. 2002. "'The Blue Mountains Are Constantly Walking,' On the Art of Hamish Fulton". In *Hamish Fulton: Walking Journey*, edited by Ben Tufnell and Hamish Fulton, 20–31. London: Tate Publishing. Exhibition catalogue.

**MIRELA  
RAMLJAK PURGAR**

The Academy of Arts and Culture,  
Josip Juraj Strossmayer University, Osijek

# Abstract:

In the article we start from the assumption that for German expressionism the paradigmatic condition is between action and reaction. According to the theory offered by the American theoretician Donald E. Gordon, the ways of articulation in German Expressionism are “reactive” because they possess the characteristics of retaining the past and representing the future. We will adhere to this principle in the discussion of *Neue Sachlichkeit*, the approach that follows Expressionism. According to some German theoreticians, one of the versions of expressionism – *Großstadt Expressionismus* – was created by the activity of expressionist artists in the new environments of big cities in the twenties of the last century, which opens up possibilities for a new interpretation of *Neue Sachlichkeit* too. The thesis that we present here is the following: based on the insight into the mentioned Expressionist ambivalence, *Neue Sachlichkeit* also retains ambivalence towards its source, i.e. “action” – the art of Expressionism. In such an interpretation, we used the theory of the grotesque, which, with its ambivalences between the ironic, the ghostly, the satirical, the ugly, the surrealist, and the absurd, moves the boundaries in the perception of two seemingly separate artistic “styles”. In addition to the fact that this is a theory that with its structural-aesthetic implications inevitably touches the “existence” of expressionism, it seems to us that, in accordance with the way in which Gordon defines expressionism (namely, by constituting form as a consequence of content, so iconography is also a register of



# GROTESQUE BETWEEN EXPRESSIONISM AND *NEUE SACHLICHKEIT*

DONALD E. GORDON  
AND THE AMBIVALENCES OF MODERNITY

Original Scientific Paper / UDK: 7.036.7

potential formal “reactions”), the grotesque as a “reactive” instrument and expressive constant unites expressionism and *Neue Sachlichkeit*. As Gordon himself shows, the spaces between the “borders” leave room for different refinements: therefore the grotesque, a term that should be applied starting from an idea and not from its alleged “essence” (analogous to Gordon’s approach to expressionism), does not exist as a finished product, it is already specified by contextualizing. In that sense, the term grotesque can be understood as an aesthetic and structural category that mediates meaning through its specific position on the horizon of expectations, and some authors define it precisely from the aspect of the subconscious, “image” and “literary work”. Two members of the *Neue Sachlichkeit*, Otto Dix and Georg Grosz, reached the “soul of ugliness”; the first with transparent walls, “futuristic simultaneity” and caricature, and the latter with a satirical-ironic montage of the inter pictorial events in two realms of reality – the grotesque and by means of classical painting. The German theoretician Paul Vogt analyzes Dix’s “passion for the ugly” sensing less destruction in it than in Grosz, and here we were tempted to parallel the caricature of the former and the montage of different areas of reality to the point of grotesqueness of the latter with Gordon’s iconographic “reactive principles”: the principle of caricature and the principle of the contradictory opposition of two ideas. However, Dix’s *Portrait of the Artist’s Parents* – in Gordon’s version an expressionist work – is in this article a paradigm of the *Neue Sachlichkeit* worldview.

**Keywords:** Donald. E. Gordon, expressionism, grotesque, *Neue Sachlichkeit*, Otto Dix, Georg Grosz

**MIRELA  
RAMLJAK PURGAR**

Akademija za umjetnost i kulturu  
Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

## Sažetak:

U članku polazimo od pretpostavke da je za njemački ekspresionizam paradigmatičko stanje ono između akcije i reakcije. Prema teoriji koju je ponudio američki teoretičar Donald E. Gordon, načini izražavanja u njemačkom ekspresionizmu su „rektivni” jer posjeduju obilježja zadržavanja prošloga i zastupanja dolazećeg. Tom ćemo se načelu prikloniti i u raspravi o *Neue Sachlichkeitu*, pravcu koji se nastavlja na ekspresionizam. Prema nekim njemačkim teoretičarima, jedna od inačica ekspresionizma – „Velegradski ekspresionizam” – nastaje djelovanjem ekspresionističkih umjetnika u novim ambijentima velikih gradova dvadesetih godina prošlog stoljeća što otvara mogućnosti i novog tumačenje *Neue Sachlichkeit*. Teza koju ovdje zastupamo je sljedeća: temeljem uvida u navedenu ekspresionističku ambivalenciju, i *Neue Sachlichkeit* zadržava ambivalentnost spram svog izvora, tj. „akcije” – umjetnosti ekspresionizma. U takvom tumačenju poslužili smo se teorijom groteske, koja svojim ambivalencijama između ironičnog, sablasnog, satiričnog, ružnog, nadrealističkog i apsurdnog pomiče granice u sagledavanju dvaju naizgled odvojenih „stilova” umjetnosti. Pored toga što se očito radi o kategoriji koja svojim strukturalno-estetskim implikacijama dotiče „egzistenciju” ekspresionizma, čini nam se da, susljedno načinu na koji Gordon definira ekspre-

# GROTESKA IZMEĐU EKSPRESIONIZMA

## I *NEUE SACHLICHKEITA*

DONALD E. GORDON

## I AMBIVALENCIJE MODERNITETA

Izvorni znanstveni rad / UDK: 7.036.7

sionizam (naime, konstituiranjem forme kao posljedice sadržaja, pa je ikonografija ujedno registar potencijalnih formalnih „reakcija”), groteska kao „reaktivni” instrument i izražajna konstanta objedinjuje ekspresionizam i *Neue Sachlichkeit*. Kao što i sam Gordon pokazuje, prostori između „granica” ostavljaju mjesta za različita preciziranja: stoga i groteska, pojam koji treba primjenjivati polazeći od ideje, a ne od neke njezine „esencije” (analogno Gordonovom pristupu ekspresionizmu), ne postoji kao gotov proizvod, već se kontekstualiziranjem precizira. Na taj način, pojam groteske moguće je shvatiti kao estetsku i strukturalnu kategoriju koja posreduje smisao svojim specifičnim položajem na horizontu očekivanja, a neki je autori definiraju upravo s aspekta podsvjesnog, „slike” i „književnog djela”. Dva pripadnika *Neue Sachlichkeit*, Otto Dix i Georg Grosz, pritom su stigli do „duše rugobe”; prvi transparentnim zidovima, „futurističkim simultaniteto” i karikaturom, a drugi satiričko-ironičnim montiranjem zbivanja unutar slike u dva područja zbilje – groteskom i sredstvima klasičnog slikarstva. Njemački teoretičar Paul Vogt analizira Dixovu „strast za ružnim”, naslućujući u njoj manje destrukcije no kod Grosza, a nama se ovdje nametnula paralela karikature prvog i montiranja različitih područja zbilje do groteske drugog upravo s Gordonovim ikonografskim „reaktivnim principima”: principom karikature i principom kontradiktornog suprotstavljanja dviju ideja. Međutim, Dixov *Portret umjetnikovih roditelja* – u Gordonovoj varijanti ekspresionističko djelo – u ovom članku je paradigma svjetonazora *Neue Sachlichkeit*.

**Ključne riječi:** Donald. E. Gordon, ekspresionizam, groteska, *Neue Sachlichkeit*, Oto Dix, Georg Grosz

# GROTESKA IZMEĐU EKSPRESIONIZMA I *NEUE SACHLICHKEITA*

## DONALD E. GORDON I AMBIVALENCIJE MODERNITETA

Mirela Ramljak Purgar

### Uvod: stvarnost ekspresionizma – prije Nove stvarnosti

Razmišljanja o „dehumanizaciji” španjolskog filozofa José Ortege y Gaseta svrstavaju modernu umjetnost na pijedestal nemoći; u tom kontekstu i ekspresionizam, koji je, među ostalim, osvijestio arhaične, parmitske načine izražavanja možemo razumjeti dvojako: kao vrhunac nemoći – traumu, ili kao vrhunac moći jezika – katarzu. Prvi svjetski rat je tu dvojakost – bliskost smrti i spasa – konačno preveo u metaforu Krista umjesto dionizijske destruktivnosti: aktivistički ideal promjene društva duhom, a ne politikom, istovremeno je identifikacija s religioznim samoubojstvom. U svome ključnom djelu o njemačkom ekspresionizmu, *Expressionism: Art and Idea*, američki povjesničar umjetnosti Donald Edward Gordon ovako opisuje spomenute ambivalencije:

Nietzscheov egoistični i amoralni Übermensch postao je postničeanski Novi čovjek, univerzalnog i duhovnog pogleda. (...) Ni u jednoj drugoj naprednoj kulturi samoubojstvo nema ovu druš-

tvenu funkciju; usred Prvog svjetskog rata smrt na ekspresionističkoj pozornici postala je simbolom preporoda društva.<sup>1</sup>

Djelujući stoga kao kondenzator pomaka od pobune do žrtve i od obojstva do samoubojstva, rat utiskuje zbilju u umjetnost jače no ikada i nije neobično što čitavo jedno poglavlje u spomenutoj knjizi Gordon posvećuje mediju koji fikciju čini stvarnijom od stvarnosti same: kazalište je u „revoluciji”, tj. „obnovi čovjeka”, odigralo ulogu duhovnog razgraničenja industrijskog i post-industrijskog društva, materijalne evolucije od duhovne. Međutim, negativna perspektiva rata implicirala je i perspektivu poslijeratnog svijeta: „Ako su bila potrebna kapitalistička i imperijalistička suparništva da proizvedu rat, a industrijski pogoni da mehaniziraju ubijanje na bojnopolju, onda je suprotstavljanje ratu značilo neumoljivo protivljenje kapitalističkom industrijskom društvu”.<sup>2</sup> Tzv. „reaktivni principi” na taj način nužno proizvode shizofrene maske – (samo)sažaljenja i (samo)ironije, a već je, po nama, i primjer Groszovog „subverzivnog” autoportreta (*Jack the Ripper*, 1918., sl. 1), dao naslutiti nadolazak „nove stvarnosti”: Gordon pokazuje kako su već za vrijeme rata „ekspresionisti općenito postali činjeničniji, uključniji u svijet oko sebe. Retorika je postupno uzmicala pred realnošću”.<sup>3</sup>

*Neue Sachlichkeit* (Novu stvarnost, eng. *New Sobriety*) Gordon više ne smješta u ekspresionizam, jer, po njemu, glavno obilježje ekspresionizma – ambivalencija vitalizma i transvitalizma – nije više postojala. Mi bismo rekli, *Sachlichkeit* je evidentno ulazila postupno i postojano, a, čini nam se, već i po Gordonovoj definiciji ekspresionističke ideje, ona je kao potencijal udjela zbiljskog konstantno postojala u duhovnoj preradi sadržaja. *Einführung* kao otuđenje pretpostavlja nesvakodnevne sadržaje identifikacije – ne-lijepo i ne-lake – one koji zbog težine egzistencijalne konotacije koju sobom nose, pripadaju od početka pred-zbiljskom čitanju, onome koje „udara u oči”. Pritom se žanr *karikature* može smatrati konstantom, a ne samo strukturalnom nužnošću (naime, karikatura je jedan od načina reaktivnog ostvarenja), jer je ona u prirodi ekspresionističkog etosa *ideje* kao jedan od temeljnih sadržaja ekspresionističke umjetnosti.

<sup>1</sup> Donald E. Gordon, *Expressionism, Art and Idea*, New Haven i London: Yale University Press, 1987, str. 158. Napomena: svi prijevodi engleskih i njemačkih izvornika su autoričini.

<sup>2</sup> Ibid., str. 156.

<sup>3</sup> Ibid., str. 154.



sl. 1. Georg Grosz, *Jack rasparač*, 1918., ulje na platnu 86,5 x 81,2 cm.  
Hamburger Kunsthalle

Groteska kao odgovor na ideju jasno je prolazila stupnjeve od „većeg znanja” do „manjeg znanja”, tj. – upravo onako kako je Gordon izveo kronologiju ekspresionizma prema manje ili više izraženom vitalističkom potencijalu – groteska se približavala većoj ili manjoj ironiji. Pri tom je identitetska upitanost, paradigmatički izražena autoportretom (modernog čovjeka, a zatim i ekspresionističkog čovjeka te njemačkog ekspresionističkog čovjeka posebno) manifestno odavala blizinu smrti, pa se i opet nadaje sličnost s „modelom” groteske realiziranim uvijek na granici živog/mrtvog, mehaničkog/ljudskog, prošlog/sadašnjeg, u trenutku transformacije. Izabrati grotesku značilo je izabrati teži put, jer je ekspresionizam – što je više znao protiv čega se treba pobuniti,

sve manje znao što treba izazvati, a posljedica je i opet kriza identiteta – ambivalencija.<sup>4</sup>

Naša perspektiva groteske, međutim, dovela bi u pitanje kraj ekspresionizma kako ga vidi Gordon; kraj bi, naime značio završetak one ambivalencije koja ne priznaje zamjenu „realiteta sumnje” – „bijegom u izvjesnost”.<sup>5</sup> Bez obzira može li se „bijeg u izvjesnost” identificirati s „novom stvarnošću”, ona izvjesnost koju ta „stvarnost” (predmetnost) sugerira, kako nam se čini, ne pristaje na konačnost, već prvotnu ambivalenciju pojačava negativnim predznakom: naime, kontradikcija ostaje pod dominacijom novog očišta.<sup>6</sup>

## 1. Groteska: prijedlog novog pristupa

Pripisujući temeljnu zaslugu u eksponiranju teme *Doppelgängera* njemačkom filmu (Paul Wegener: *Praški student*, 1913., Paul Linden: *Drugi*, 1913., Otto Rippert: *Homunculus*, 1916., Robert Wiene: *Kabinet doktora Caligarija*, 1919.), teme kojom se dekodira dobar dio „ideje” ekspresionizma i ekspresionističkog slikarstva, Gordon kao slikovni „dokaz” navodi upravo Maxa Beckmanna, objašnjavajući njegovo platno *Odlazak* (1932-33, sl. 2) kao borbu dobra i zla, odnosno, što je još bitnije, kao borbu između iluzija života i slobode, dokazujući još jednom, premda implicitno, udio zbilje. Riječima Beckmanna: „Odlazak, da, odlazak, od životnih iluzija prema suštinskim stvarnostima koje leže skrivene s onu stranu”, i zatim: „Život je mučenje, bol svake vrste – tjelesna i psihička – podjednako joj podliježu muškarci i žene”.<sup>7</sup> Iz toga proizlazi i veza Beckmanna s paradigmom koja povezuje ambivalentnost života/istine i „Ja” („Ich”, „The self”):

---

<sup>4</sup> Na primjeru Dixove *Venere iz kapitalističkog doba* (1923) Gordon govori o ekspresionističkom otrežnjenju: „Zureće oči, ukopani zubi i ponovno oči, iskrivljene, ruke koje vise, nesumljivo rastvorenih nogu – sve govori u korist karikature materijalističkih weimarskih vrijednosti. Slika je iznimno ironična, naravno, potvrđujući poraz ranijih postkapitalističkih i postindustrijskih ideala” (Gordon, op. cit., str. 168).

<sup>5</sup> Ibid., str. 169: „nije u redu povezivati ekspresioniste (...) s romantičkim ‘zahtjevom za jedinstvom’ ili ‘osjećajem za cjelinu’. Takva zbrka zamjenjuje stvarnost sumnje s bijegom u neizvjesnost. (...) Kad se takvo nešto učini, pada se u spenglerijansku zamku vezivanja ekspresionističke kulture s ponorom središta ili idealom ‘Trećeg Reicha’. Gubi se kritička preciznost. Neoromantičke *Wandervögel* pobrkane su s ekspresionističkim ‘divljima’; ekspresionistička ‘cijelost’ miješa se s fašističkim ‘totalnim’(...)”. Vidi: Gordon, str. 25.

<sup>6</sup> Stoga se nadaju sličnosti s „modelom” groteske, realiziranim uvijek na granici živog/neživog u trenutku ili neposredno nakon transformacije.

<sup>7</sup> D. E. Gordon, op. cit., str. 170.



sl. 2. Max Beckmann, *Odlazak*, triptih, 1933.-1935., ulje na platnu, 215,5 x 314 cm. MoMA, New York

Samoostvarenje je poriv svih objektivnih duhova. To je Ja za kojim tragam u svom životu i u svojoj umjetnosti. Umjetnost je kreativna radi ostvarenja, a ne zabave; za preobrazbu, a ne za igru. Potraga za našim jastvom je ono što nas vodi duž vječnog i beskrajnog putovanja na koje svi moramo krenuti.<sup>8</sup>

Iako takav njemačko-romantični „osjećaj za cjelinu”, kako Gordon kaže, pripada prije post-ekspresionističkoj tendenciji s obzirom na „monističko ja”, konačan autorov zaključak ipak smješta Beckmanna u antagonističko ekspresionističko, jer Beckmannov je „monistički identitet smješten u dualističkom svijetu”, a Boga on vidi kao „jedinstvo suprotnosti, kao privlačenje dvoje u jedno”.<sup>9</sup>

Na primjeru Otta Dixea, čiju sliku *Portret slikarevih roditelja* iz 1921. (sl. 3) općenito svrstavanu u *Neue Sachlichkeit* Gordon, prema vlastitoj kronologiji trajanja ekspresionizma do 1923. očito smješta u ekspresionizam, američki autor eksplicira konačno i kriterij razlikovanja *Neue Sachlichkeit* od ekspresionizma: s obzirom da ima primjera protezanja ekspre-

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.





sl. 3. Otto Dix, *Portret umjetnikovih roditelja I*, 1921., ulje na platnu, 113 x 99 cm. Kunstmuseum Basel

sionizma do 30-tih (kao što je *Odlazak Maxa Beckmanna*), i s obzirom na relativnu prisutnost karakteristika obično pripisivanih *Neue Sachlichkeitu* već u „paradigmatском” ekspresionizmu (tanji ili deblji pigment, tiše ili glasnije, minijaturno ili sumarno), Gordon nalazi važnijim kriterij sadržaja (*content*) i stava (*attitude*) od kriterija forme, potvrđujući tako navod iz poglavlja o društvenoj psihologiji:

Jer prvi [ekspresionizam] je još uvijek posjedovao napetost između turobnosti i nade, a ta je napetost zauzvrat opravdavala prisutnost vitalističkih ili afirmativnih formalnih svojstava u stilu. Ali napetost je konačno ustupila mjesto potonjem (*Neue Sachlichkeit*) teškom pesimizmu, odnosno, deziluzionizmu, i tako su vitalistička formalna svojstva nestala. Nada u obnovu istovremeno je bila porukom nepovezivom s „otrežnjenjem” („sobriety”).<sup>10</sup>

10 Ibid., str. 121.

Čini se da je kraj te „nade” počeo 1920., kada je Iwan Goll pisao esej „Ekspresionizam umire”, i kada se „weimarska republika stabilizirala kao buržoaska demokracija”.<sup>11</sup> U Gordonovoj interpretaciji postoje tri stupnja koja slabe ekspresionizam kao pokret:

1. „raskol na ljevici”, odnosno „njemački industrijski radnik, ekspresionistički kandidat za ulogu ‘novog čovjeka’, okreće leđa avangardnim umjetničkim formama ekspresionističkog prikaza”.
2. nasuprot socijalnom angažmanu (duhovnom, a ne političkom) ekspresionističkog entuzijastičkog krila, postojao je apstrakcijski dio, koji je često bio identificiran sa židovskim doprinosom;
3. slobodoumni utopizam kosio se s „vremenom konzervativne reakcije” (gubitak čvrstoga javnog saveza povećavao je rizik od zbrke na planu privatnog identiteta).<sup>12</sup>

Za karikaturu je podjednako „kriv” konačno i Nietzsche, a utjecaj ideje o destrukciji (kao pretpostavci novog života) na francusko slikarstvo, Gordon primjećuje, ne slučajno, i kod Picassa. Destrukcija koja asocijativno mora najprije biti vezana za „kubizam”, odmah zatim nameće onaj drugi nivo: nivo ružnog destrukcijom lica u *Gospođicama iz Avignona* (1907).

Koliko strahu i napetosti – atributima zbilje – „odgovara” stilski obrazac fasetiranja prostorno-volumenskih dodira, govori priča o ekspresionističkom filmu kao realizaciji „dinamizma gotičkog stila”. Naime, poslijeratni naglašeni eklekticizam ekspresionizma<sup>13</sup> iskazan u prikladanju „ne-latinskim” izvorima – „goticizmu, primitivizmu, romantičizmu”, u pokretnoj slici spaja „gotički okoliš” s „kubističkim deformacijama” (*distortions*) kao analogonima „stanjima napetosti i straha što ih iziskuje narativni predložak”:<sup>14</sup> uspostavljeno je „mjesto zbiljanja filma [*Kabinet doktora Caligarija*, 1919] u srednjovjekovnome malom njemačkom gradu, ali oblici su namjerno iskrivljeni, a prostorne iluzije

<sup>11</sup> Ibid., str. 167-168: „U skladu sa svojim utopijskim aspiracijama, ekspresionizam je bio osuđen kao pokret upravo u onom trenutku kada je Weimarska Republika bila stabilizirana kao građanska demokracija”.

<sup>12</sup> Ibid., str. 166.

<sup>13</sup> Ibid. str. 115: „Stilistička raznolikost nastavljena je i čak se pojačala u ranom weimarskom razdoblju tijekom nekoliko pomaka u orijentaciji, što je odražavalo njemački poraz”.

<sup>14</sup> Ibid., str. 116.

namjerno ambivalentne kao u kubističkom slikarstvu”.<sup>15</sup> Ekspresionistička ambivalencija vitalističkog i transvitalističkog poticaja (Übergang durch Untergang), kao što Gordon potvrđuje, već za rata zasićena uplivom *Sachlichkeit*a i pitanjima o identitetu, u poslijeratnome njemačkom filmu pretvara se u vrhunac nepomirljivosti stvarnog i nestvarnog:

Nestabilna društveno-ekonomska situacija u Njemačkoj pri kraju i nakon I. svjetskog rata, uzrokovana je kolektivnim osjećajem poraza, socijalnom bijedom i raspadom moralnih vrijednosti, te se stoga većina njemačkih filmskih umjetnika, napustivši izrazito kritično prikazivanje stvarnosti, usmjerila prema istraživanju novih oblika svojevrsnoga psihološkog neoromantizma što se iskazivao u fantastici, egzaltaciji i fatalizmu. Reprezentativna za ekspresionistički film, optički naglašena depresivnost scenografije s izduženim, šiljastim i trokustastim plohamama u interijeru i eksterijeru (koje često podsjećaju i na kubističke izvore nadahnuća), postala je zlokobnim dekorom za tajanstvene i fantastične splete u mističnoj igri moćnika, žrtava i sudbine. Takvo izopačenje vanjskog svijeta simbolizira rastrojenost unutarnjega, duševnog života protagonista. Junaci ekspresionističkih filmova često su podvojene ličnosti, dvojnici (*Doppelgänger*), čudovišta iz mašte, suludi učenjaci, varalice, oživljeni mrtvaci, vampiri, a često i nedefinirani likovi iz saga i mitova. Izrazita artifičijelnost dekora, neobični kutovi snimanja, igre svjetla i sjene, relativnost kritičkog suprotstavljanja i ravnodušnost prema društveno-povijesnom identitetu, zbir je svojstava koja ekspresionistički film izdvaja iz ostalih strujanja u filmskoj umjetnosti.<sup>16</sup>

Ako je, dakle, kubizam kao i ostali stilistički izumi, tek „citat” kojim se eklektički habitus ekspresionizma samorealizira „odgovarajući” pritom na jednu od ideja, ambivalencija na koju upućuje problematiziranjem prostornih odnosa odgovara osnovnom problemu identiteta. Kubizam tako direktno pomaže karikaturu-reakciju, stvarajući „spontano” novi znak koji u stanju napetosti između *da* i *ne* zadržava oba pola kao ravnopravne označitelje.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> *Filmska enciklopedija*, sv. I, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža, 1986., str. 357.

## 1.2. Definicije groteske

Koliko je zapravo Gordonova definicija ekspresionizma bliska principu funkcioniranja groteske, shvaćamo usporedbom s mnogim definicijama grotesknog. Prema Bahtinovoju klasifikaciji groteske, ekspresionizam je svrstan u niz modernističke groteske kojoj su korijeni u romantičkoj tradiciji; tada, naime, dolazi do transformacije izvorno ambivalentne, karnevalske parodije koja negirajući obnavlja, odnosno „grotesknim realizmom” zadržava smijeh u poziciji unižavanja visokog, duhovnog, idealnog, apstraktnog do materijalno-tjelesne razine života. Egzistencijalistički predznak subjektivnog, individualističkog odnosa spram svijeta minimalizira preporoditeljski aspekt, aktivirajući „mračne”, noćne kutove groteske: objašnjena kao izraz straha pred svijetom, transformacija vlastitog svijeta u tuđi, strašni svijet uvlači attribute razjedinjenog identiteta. Maska, ludilo i marioneta tako su oblici pretvorbe ambivalentnog smijeha u oštar, statični kontrast ili okamenjenu antitezu.<sup>17</sup> Jedan drugi teoretičar groteske, Wolfgang Kayser, čije se očiste po Bahtinu uklapa u modernističku struju, a čija će se interpretacija uzimati za paradigmu dijametralno oprečnu onoj „pozitivnoj” Bahtinovoju, pripisuje pojam „grotesknog” svakoj struji modernog slikarstva koja se nadaže kao nadrealizam, isključivši vjerojatnost pripisivanja atributa groteske „ostalim nepredmetnim pravcima kao što su futurizam, kubizam, pa i ekspresionizam”. Začevši time interpretaciju po kojoj začudnost ovisi uvelike o preciznosti i oštini crteža, obazirući se posebno na grafiku kao potencijal groteske (Ensor, Kubin), Kayser u temelju nadrealističkog svjetonazora vidi otuđenje, ali ne s izvorom u ljudima, već u stvarima, čije se vremenski heterogeno porijeklo mora zadržati u opreci i tako održati očudenje.<sup>18</sup> U tekstu Alfreda Waltera o teoriji grotesknog nalazi se i ovaj Kayserov uvid:

Groteskno je struktura (...) Groteskno je otuđeni svijet (...) Iznenadnost i iznenađenje (...) Jeza vas obuzima jer se radi baš o našem vremenu čija se pouzdanost pokazuje kao privid. Istodobno, osjećamo da u tom izmijenjenom svijetu ne bismo mogli

<sup>17</sup> Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea (i narodna kultura srednjeg veka i renesanse)*, Beograd: Nolit, 1978.

<sup>18</sup> Wolfgang Kayser, *Der Surrealismus in der Malerei; Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag, 1957.

živjeti (...) Nije posrijedi strah od smrti već strah od života (...)  
Kategorije orijentacije u svijetu zakazuju (...) Ono što prodire  
ostaje neshvatljivim, neprotumačivim, bezličnim (...).<sup>19</sup>

Ekspressionističke nekompatibilnosti mogli bismo, imajući u vidu destruktivno-vitalistički moment Gordonove definicije, svrstati prvo u bahtinovski krug „ambivalentnog”, „preporodnog” smijeha koji kroz uniženje održava vitalnost, ali je on, s druge strane, čini se, bliži onoj u romantizmu rođenoj, upojednačenoj perspektivi kad se narodno-univerzalno psovačko-veselo i ružno-smiješno, oblači u egzistencijalne raskorake svijesti (Gordonovo naglašavanje bliskosti smrti, aspekta žrtve i religije, općeg mjesta *Doppelgängera*).

Neke kasnije interpretacije groteske detaljnije se upuštaju u finese grotesknog, pa tako Philip Thomson, koji definira grotesku kao „nerazriješeni sraz nekompatibilnosti u djelu i reakciji (*in work and response*)” ili kao „ambivalentno nenormalno” (*the ambivalently abnormal*), u formiranju groteske nalazi odlučujućima pojmove kao što su: disharmonija (sadržana u djelu, reakciji percepcije, i temperamentu umjetnika), opreka komično/zastrašujuće (koja pliva u „nerazriješenosti konflikta”), ekstravagancija i pretjerivanje, te abnormalnost.<sup>20</sup> Nabrajajući funkcije groteske, jedno od njezinih čitanja proizvodi psihološki efekt: groteska služi naznaci zastrašujućih aspekata egzistencije na površini, gdje je oslabljena uvođenjem komične perspektive. No, ostale funkcije samo su nadopuna ovog koda: agresije kao umetanja neočekivane perspektive kojom se izaziva *stupore* (otuđenost), te egzistencijalnog nemira koji se tumači tenzijom i nerazrješivošću, pa se tragično identificira s komičnim i obratno. Apsurdno, bizarno, makabrično, karikatura i parodija po takvim su mjerilima veća ili manja odmicanja od groteske pri čemu je ona uvijek na neki način njihov dio; tako je, npr., za nas ovdje aktualna karikatura, po Thomsonu, pretjerivanje karakterističnih ili posebnih osobina koje ne implicira konfuziju, ni otuđenje – poružnjivanje prepoznatljivog čita se kao čista reakcija. Međutim, kad ono karikaturno prevlada u vizualnom mediju, potičući abnormalnost, počinje „monstruozno”, a karikatura prerasta u „grotesknu karikaturu”.

<sup>19</sup> Alfred Walter, „Teorija grotesknog i njegovo oblikovanje u prozi A. G. Matoša”, u: *Umjetnost riječi*, XXV/3, Zagreb, 1981.

<sup>20</sup> Philip Thomson, *The Grotesque*, London: Routledge, 1972.

„Zastrašujući aspekti egzistencije” iskazani čvrstom oprekom komično/zastrašujuće očekivanu zbilju pretvaraju u šokantnu; međutim, prvo je izvanumjetnička zbilja postala zastrašujućom (Kayser: „Svijet koji je postao stran”), a zatim JA zapanjeno gleda kako se pretvara u neko drugo JA. Kayser na primjeru romana *Golem* Gustava Mayrinka prati to podvajanje pod utjecajem vanjskog svijeta: dok u polusnu mijenja glasanje, pripovjedač si postavlja pitanje „Što je sada ja”, jer „nešto strano ulazi u njega, pretvara se u Golema”.

### 1.3. Groteska – kontinuitet ambivalencije

Mogla bi se postaviti teza da je zapravo Kayserova „nadrealistička” koncepcija groteske odgovarajući denotat za metafiziku *Neue Sachlichkeit* u kojoj, po Gordonu, nije više prisutna ona reaktivna ambivalencija ekspresionizma; stvar je, međutim, moguće gledati i ovako: ako se groteska ostvaruje ambivalencijom u postojanim oprekama vremenske ili mehaničko-organske dvojnosti (a Kayserova primjena na nadrealizam nas upućuje na *Neue Sachlichkeit*), ona može biti identificirana i s „reaktivnim principom” funkcioniranja ekspresionističke slike (kubističko „deformiranje” mehanički je korelat organskog minimuma prepoznatljivosti lika), pa se, prema tome, groteskno oblikovanje podjednako proteže na gordonovski odvojene pojmove ekspresionizma i *Neue Sachlichkeit*.

Vidimo da „derivati” groteske ili njezini supstrati (bizarno, karikatura, parodija, apsurdno, makabrično) mogu funkcionirati kao udaljavanje ili približavanje „čistoj” groteski; ako shvatimo „čistu” grotesku, dakle čistu disharmoniju (čistu nerazriješenost konflikta) kao kvalitetu koja odgovara ekspresionističkom odgovoru na ideju, onda *Neue Sachlichkeit*, analogno Gordonovom vrednovanju i Thomsonovoj klasifikaciji, odgovara odmicanju, ali ujedno onome odmicanju koje je najteže razlučiti od grotesknog. Naime, makabrično, po Thomsonu, kombinacija komičnog i horora, kad groteskno i makabrično naizmjenično prelaze jedno u drugo, ne sadrži balansiranu tenziju, odnosno za grotesku karakterističnu opoziciju. Makabrično, dakle, indicira pojačavanje strašnog (*gruesome*) izazvano zaokupljenošću smrću (*pertaining to death*).

Nemogućnost procjene izbalansiranosti Gordon rješava „vrednovanjem” sadržaja umjesto forme, odnosno, ideja kao temelj ekspresionističke reakcije dozvoljava samo onu negaciju ili transformaciju koja

ne postiže potpuno brisanje te ideje ili potpunu afirmaciju pozitivnog pola. Problem je, naravno, u tome što postaje problematično ocijeniti koliko je ideja transformirana, pogotovo ako se radi o aspektima podvojenosti egzistencije i bliskosti smrti. Iz te perspektive, proglasiti nešto grotesknim pojednostavljuje stvar, premda se to ne bi smjelo činiti na račun preciznosti.

No, baš kao što i sam Gordon pokazuje, prostori između „granica” ostavljaju mjesta za različita preciziranja: stoga i groteska, pojam koji treba primjenjivati polazeći od ideje, a ne od neke njezine „esencije” (analogno Gordonovom pristupu ekspresionizmu), ne egzistira kao gotov proizvod, već se kontekstualiziranjem precizira. U tom kontekstu pojam groteske moguće je shvatiti kao estetsku i strukturalnu kategoriju koja posreduje smisao svojim specifičnim položajem na horizontu očekivanja,<sup>21</sup> a neki je autori definiraju upravo s aspekta podsvjesnog, „slike” i „književnog djela”.<sup>22</sup> Groteskom se, dakle, ne želimo poslužiti kao terminom za zavođenje ili tautološko punjenje praznog; osim što se očito radi o kategoriji koja svojim strukturalno-estetskim implikacijama dotiče „egzistenciju” ekspresionizma, čini nam se da, susljedno načinu na koji Gordon definira ekspresionizam (naime, konstituiranjem forme kao posljedice sadržaja, pa je ikonografija ujedno registar potencijalnih formalnih „reakcija”), groteska kao „reaktivni” instrument i izražajna konstanta objedinjuje ekspresionizam i *Neue Sachlichkeit*.

## 2. *Sachlichkeit* Velegradskog ekspresionizma

Udio zbiljskog sadržan u ovim točkama slabljenja, odnosno *sobriety*-impuls koji „zagađuje” ambivalenciju – u nekim drugim pristupima, međutim, pod nazivom „velegradskog ekspresionizma”, odnosno „velegradske

---

**21** Mira Đurđević, npr., razlikovanje grotesknog i apsurdnog tumači odnosom sredstva/ideje: groteska je, prema tome, medij posredovanja apsurdnih sadržaja. Za nas je zanimljivo i sljedeće razlikovanje dviju spomenutih kategorija: groteskno je „slabije” od apsurdnog: ono predstavlja otpor prema određenoj stvarnosti, agresivnost prema određenom smislu, dok je apsurdno očajnički suglasno s besmislenim (apsurdno, a ne groteskno, stoga će prije odgovarati nadrealističkoj interpretaciji nego *Neue Sachlichkeitu*); vidi u: Mira Đurđević, „Groteskno kao poetska kategorija”, u: *Umjetnost riječi*, XXVI/1/1, Zagreb, 1982.

**22** O tome piše također M. Đurđević kada definira groteskno: to je „prvi, uglavnom podsvjesni utisak izazvan slikom razobličienog predmeta, neprirodnog lika, književni prikaz nekog nama nerazumljivog događaja; (...) neizbježno osjećamo iznenađenje i nemir, osjećanja izazvana neskladom koji nismo očekivali”, *Ibid.*

civilizacije”,<sup>23</sup> postoji kao apsolutna opozicija „idiličnom” – prirodnom opusu ekspresionista. Citiranje Döblina, primjena njegove sintagme „odduhovljena stvarnost” (*entseelte Realität*), odnosno koncepta romana – „životnog ispunjenja” – „Lebensereignis” („da umjetnost ima biti ‘osjetljivo jasna i afektivna’”),<sup>24</sup> na radove Emila Noldea („crtao sam drugu stranu života s njegovom maskom, skliskom prljavštinom i iskvarenošću”<sup>25</sup> i Ernsta Ludwiga Kirchnera, govori u prilog Gordonovom pristupu s aspekta umjetnosti koja potiče kritiku socijalne zbilje, ali je istovremeno pokušaj izoliranja jednog dijela (gordonovske) opreke, u kojem je onaj „projektivni” moment tek „iznimka što potvrđuje pravilo”.<sup>26</sup> Stoga i Kirchner i Meidner i Heckel, u Gordonovoj analizi interpretirani u svjetlu reaktivnih ambivalencija svojstvenih svim nabrojanim ikonografskim cjelinama, tj. u radovima nastalima između 1910. i 1918. godine, ilustriraju dvoumljenje između „udjela i distance” (kako autor tumači citirani Noldeov tekst) s prizvukom bezizlaznog i makabričnog podjednako u uličnim prizorima i komornim situacijama (tako se za Kirchnerove „ulične” slike iz 1913./14. kaže: „točan prikaz stvarnosno-brutalne erotike velegradske prostitucije, ostvarene sredstvima nesentimentalne ekspresivnosti”),<sup>27</sup> a za Heckela sljedeće:

Dostojevski je potvrdio Heckelovog „homo melancholicusa” u razmišljanju o ljudskoj patnji i čežnji za spasom. (...) Međuljud-

**23** Npr. Harald Olbrich: „Faszination, Shock, Enthüllung, Widerstand – zum expressionistischen Grosstadt Bild”, u: *Die expressionisten (Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920)*; Ausstellung im Stammhaus der Nationalgalerie vom 3. September bis 16. November 1986, Berlin: Menschenverlag Kunst und Gesellschaft, 1986, str. 48-52. Slikare „ekspresionističke velegradske slike” Olbrich opisuje kao one „koji iz svojih vlastitih socijalnih i egzistencijalnih iskustava i iz svoje ljubavi-mržnje (*Hassliebe*) prema toj zbilji, stvaraju nemirne i kritičke svjetove slika” (*Ibid.*, str. 47). O vokaciji tog slikarstva govore motivi koje često u njemu susrećemo: „Njihov ikonografski inventar brzo se razaznaje: kavana, cirkus, varijete, gradski i prigradski trošni krajolici”; radi se i o gradskim prizorima s intenzivnim prometom, o uličnim prizorima, zastrašujuće bezljudskim ili s tek pokojim usamljenim čovjekom, kao i o stiješnjenosti u gužvama; ukratko – „o oštrim suprotnostima, sumnjivim i fascinantnim bićima iz polusvijeta (...)”.

**24** *Ibid.*, str. 50.

**25** *Ibid.*

**26** *Ibid.*, str. 52: „Tehničko-urbani okoliš djeluje donekle na napetost formalnog jezika, ali se zahvaljujući osvijetljujućoj obojenosti, osobito kod Kirchnera, rastvara u dinamičnu strukturu. Možda su te slike pokušajem da se ovu stranu velegrada pozitivno potvrdi preko civilizacijske kritike; ta bi se kritika sastojala u nadi da će se realizirati djelatni, razuman svijet usred ovog ‘okamenjujućeg mora’, ne izvan njega”.

**27** *Ibid.*, str. 50.



ski odnosi odvijaju se ovisno o sudbini, spojeni s prostorima koji teško da im dopuštaju daljnje razvijanje, zapleteni u svoje nutarnje svjetove ili u njihovo ludilo, naglašeno simbolički otupljujućom bojom bez topline (...).<sup>28</sup>

Ukratko, u Berlinu je ekspresionizam sazio,<sup>29</sup> pa je novoformirano jedinstvo ikonografije i stila<sup>30</sup> ujedno postalo znak nove strategije – strategije zastrašujućeg i ružnog.<sup>31</sup> Razliku u pristupima možemo manje posvjedočiti na primjeru Meidnerovih „Apokaliptičnih pejzaža” (sl. 4) kao metafora urbanih zapisa u svijesti: dok Gordon tumači uređene kaose kao vitalistički poriv u obliku „matematičkih” konstruiranja odnosno vizualiziranja „destrukcije” (Ludwig Meidner 1912. opisuje svoje „Apokaliptičke pejzaže” ovako: „Bojao sam se takvih vizija, ali su mi konačni ishodi davali poseban osjećaj topline i zadovoljstva, gotovo sablasni užitek”<sup>32</sup>), Harald Olbrich intonira komentar primjetnom konačnošću: „Ovaj sklad čovjeka i grada kod Meidnera je izmijenjen u posrćuću, slomljenu, rasprskavajuću dinamiku nezaustavljive katastrofe”.<sup>33</sup> S druge strane, baš kao što Olbrich upozorava na specifičan, subverzivni odnos Meidnera spram futurizma (iako svjedoči o vidljivome jezičnom utjecaju: simultanimizam, visoka dinamika „eksplozivnog centra”), tako i Gordon upućuje na ratom promijenjeni stav ekspresionizma spram futurizma,<sup>34</sup>

**28** Ibid., str. 52.

**29** Eberhard Roters u tekstu posvećenom „velegradskom ekspresionizmu” kaže: „U Berlinu je njemački ekspresionizam postao gradskim, u Berlinu je likovni umjetnik postao povezan s književnim ekspresionizmom, u Berlinu je ekspresionizam osvojio politički sadržaj i formu; u Berlinu je ekspresionizam izgubio svoju nevinost”. Eberhard Roters, „Grosstadt-Expressionismus: Berlin und der deutsche Expressionismus”, u: *Deutscher Expressionismus, 1905-1920* (Erweiterte deutsche Ausgabe des Kataloges der Ausstellung in New York und San Francisco); uredio Paul Vogt, München: Prestel Verlag, 1981.

**30** Harald Olbrich. op. cit., str. 49: „Ikonografija i novi stil predstavljaju cjelinu u programatskom odrazu bezobzirne suprotstavljenosti svjetla i tame”.

**31** Ibid.: „Nije više ništa preostalo od šarma i prštajuće privlačnosti i lebdeće interpretacije svjetla, puno više je prisutna neobična agresivna oštrina. (...) Nastaje nova strategija slika, brzo prolazeći kroz slikovne prijedloge futurizma i kubizma, što su nadopunjavali djelatnu strategiju slika. Ta strategija definitivno nadilazi sublimni esteticizam i postaje slikom emocionalnog i duševnog poticaja, do koncentriranih formalnih gesta najintenzivnijega mogućeg izraza”.

**32** D. E. Gordon, op. cit., str. 24.

**33** H. Olbrich, op. cit. str. 52.

**34** D. E. Gordon, op. cit. str. 107: „Ono što su Nijemci zakašnjelo otkrili o futurizmu jest to da je mogao biti više destruktivan, a manje konstruktivan. U kontekstu mehaniziranog rata, futuristički dinamizam opisao je mašineriju beznačajnosti, a ne više uzbuđenje vremena stroja”.



sl. 4. Ludwig Meidner, *Apokaliptički pejzaž*, 1912., ulje na platnu; 94 x 109 cm.  
Privatna kolekcija

ali naglašava istovremeno dijalektičko-ambivalentni odnos ekspresionizma prema gradu općenito, te prema Berlinu posebice:<sup>35</sup> „dolaskom ekspresionističke generacije Berlin je bio viđen kao mjesto i dekadencije i životnosti; ne samo kao bojišnica darvinističke borbe, nego i kao središte uznemirene i intelektualne energije”<sup>36</sup>

Meidnerov topao osjećaj zadovoljstva i lagani „sotonski (sablasni) užitak” pri naslućivanju katastrofe prenosi se na Kirchnerov užitak kada promatra prostitutke kao građanske i anti-građanske simbole – u situ-

**35** Tako se Meidnerova podvojenost apokalipsa/revolucija, čitana unutar koda „postkapitalističkog”, smješta istovremeno u njegovu svijest o nužnosti propasti Berlina – kapitalističkog grada – kao i umjetnikovu ovisnost o velikom gradu „kojega svi mi tako volimo”. Meidner kaže: „Naše grozničave ruke trebale bi juriti preko bezbrojnih platna, da budu velike kao freske, ocrtavajući slavno i fantastično, monstrozno i dramatično – ulice, željezničke postaje, tvornice i tornjeve. (...) Ulica postaje bombardiranje prometala svih vrsta uz tisuće pokretnih sfera, fragmenata ljudskog, reklamnih znakova i bezobličnih boja”; D. E. Gordon, op. cit., str. 136.

**36** Ibid.

aciji kada, kao na slici *Ulica, Berlin* (1913., sl. 5), muškarac nagnut nad izlogom svoju poziciju konzumenta i proizvođača u kapitalističkoj ekonomiji prenosi na dvije depersonalizirane kokote. Gordonov citat Rosalyn Deutsche ovdje je važno ponoviti jer je on još jedan dokaz da unutar ekspresionističke ambivalencije novi odnos prema zbilji u smjeru *sobriety* i *Sachlichkeit* zaista jest dovoljno jak da se *Sachlichkeit* ne može odrediti kao posve novo poglavlje: „Odabravši za svoje motive prostitutke i njihove klijente, Kirchner naglašava postvarenje ljudskih odnosa unutar ekonomske razmjene; lomljena skrutnutost organske forme (...) savršenim je vizualnim analogonom ovog procesa postvarenja (*thingfication*).<sup>37</sup> Harald Olbrich zaključuje slično – on „odduhovljene odnose kupovnosti (*Kauflichkeit*) Kirchnera uspoređuje s Beckmannovim „sablasnim užitkom“:

Muškarci koji se, u hodu, okreću za nekoliko kokota. I žene se okreću za njima. Muškarci – blještavo osvjetljeni zrakama svjetla, žene zatamnjene (...) upravo se radi o tom neobičnom dojmju (*einen unheimlichen Eindruck*), što ga ostavljaju u tom čisto mehaničkom, napornom i neutješnom neposrednom djelovanju između tih uglavnom ružnih i banalnih ljudi, što ipak odaje izvjesnu veličanstvenost.<sup>38</sup>

Takav sablasni užitak može, međutim, pod okriljem inačice „Velegradskog ekspresionizma“, izazvati zabunu kada se, kao npr. u članku Eberharda Rotersa, prisutnost ironije shvaća kao ubijanje izvornog ekspresionizma, a zatim konstatira da upravo taj „razoran“, ironično-autodestruktivni impuls – naviješten već u predratnoj umjetnosti, naglašen u ratnoj, u najvećoj mjeri determinira poslijeratnu umjetnost „velegradskog ekspresionizma“. Namjera nam je ovdje da uvidimo o „velegradskom ekspresionizmu“ olabavimo granicu koju Gordon utvrđuje fenomenom *sobriety*. Upravo su nam njegovi kriteriji „otvorili oči“, i slijed podataka vodio nas je da i jednoobrazne tekstove koji dijele ekspresionizam od onoga velegradskog interpretiramo po njegovim kriterijima (iako smo istovremeno iste tekstove „upotrijebili“ kako bi Gordonove kriterije primijenili i izvan ograničenog razdoblja).

<sup>37</sup> Ibid., str. 137.

<sup>38</sup> H. Olbrich, op. cit., str. 51.



sl. 5. Ernst Ludwig Kirchner, *Ulica, Berlin*, 1913., ulje na platnu, 120,6 x 91,1 cm.  
MoMA, New York

Kontradikcija je već u samome naslovu (*Großstadt-Expressionismus*): ako Berlin od ekspresionizma stvara „velegradski ekspresionizam” čiji su dominantni elementi strani „izvornom” ekspresionizmu (poput Haralda Olbricha, Roters čini distinkciju spram „izvorne” ekspresionističke „potrage za praiskonskim bitka života i rada” koja se ispunjava u „bijegu

iz grada” i povratku prirodi),<sup>39</sup> onda velegradski ekspresionizam, odnosno berlinski ekspresionizam više nije ekspresionizam, pa je sama inačica zapravo oksimoron! „Zagađenje” takvoga izvornog ekspresionizma počinje, prema Rotersu, poetikom *Neopatetičnog Kabarea* (kraj 1911.) – kada ironija ugrožava patos. Simptomatična je, s druge strane, primjedba o „samorazarajućim smjernicama” ekspresionizma, odnosno o „produktivnom uništenju ekspresionizma iz izvora njegove vlastite supstance”, jer se time „priznaje” dijalektički ambivalentni karakter ekspresionizma. Autor navodi:

U bitna svojstva ekspresionizma moguće je uključiti patos, ekstazu, dinamiku, motoričnost, erotiku, pojačanje osjećaja životnosti, ali ne i ironiju. Ironično i sarkastično intoniranje na tragu Einsteina prvi je znak za plodonosno uništenje ekspresionizma iz vlastite supstance. Ovaj proces počinje neposredno prije početka svjetskog rata, znakovito, u književnosti, a ne u likovnim umjetnostima.<sup>40</sup>

Poetika ironije se, međutim, ipak priznaje, i opet kontradiktorno stavu o ekspresionizmu, na primjerima triju radova koji svakako ne govore u prilog estetici „povratka prirodi”: Kirchnerov *Potsdamski trg* (1914., sl. 6), tako je „najznačajnije djelo berlinskog velegradskog ekspresionizma uopće”, Felixmüllerovo djelo *Smrt pjesnika Waltera Rheinera* (1923., sl. 7) predstavlja „posljednju značajnu velegradsku sliku njemačkog ekspresionizma – apoteozu *ex negativo*”, a Beckmannova slika *Noć* iz 1919. (sl. 8) proglašena je za „glavno djelo epohe”.<sup>41</sup> Felixmüller, uz Dixu i Grosza, predstavljajući „drezdinski krug umjetnika, bit će, po Rotersu, inaugurator „stila” koji će zadominirati poslijeratnom umjetnošću: „Drezdinski umjetnici pokazuju u svojem slikarstvu naglašenu sklonost napadačkoj, bojom i oblikom prenaplašenoj predmetnosti (*Gegenständigkeit*). Ovo svojstvo drezdenskog slikarstva očituje se u sazrijevanju u poslijeratnoj berlinskoj umjetnosti”.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> E. Roters, op. cit. str. 247: „Njemačkom ekspresionizmu od početka je blisko nagnuće bijegu iz grada i povratku prirodi. To je nagnuće povezano s traganjem spram iskonskog svojstva života i rada. Uključenje ekspresionističkih djela u metropolu označava stoga pokret suprotan početnoj tendenciji (...)”

<sup>40</sup> Ibid., str. 255.

<sup>41</sup> Ibid., str. 251.

<sup>42</sup> Ibid., str. 258.



sl. 6. Ernst Ludwig Kirchner, *Potsdamski trg*, 1914., ulje na platnu, 200,6 x 150 cm.  
Neue Nationalgalerie, Berlin



sl. 7. Conrad Felixmüller, *Smrt pjesnika Waltera Rheinera*, 1925., 180,3 x 115,5 cm.  
Privatna zbirka



sl. 8. Max Beckmann, *Noć*, 1918.-19. ulje na platnu, 133 x 154 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Objašnjenje tog „novog stila” glavne argumente nalazi u „antimilitarističkoj”, „krajnje agresivnoj u svojem načinu formuliranja i politički angažiranoj” umjetnosti: sredstvo „zagrižljive (*bissigen*) ironije i sarkastične satire” posljedica je htijenja da se umjetnošću izravno prodre u političku zbilju. Međutim, politički angažman nespojiv je s identitet-skim bitkama ekspresionista: izlječenje bolesti industrijske civilizacije (pa tako i najveće bolesti – rata) ekspresionisti su vidjeli „ne toliko kao političke probleme koliko one o društvenoj psihologiji”,<sup>43</sup> što govori o nekonvencionalnoj ideološkoj poziciji ekspresionizma i udaljenosti od politike. Oslanjajući se na Mannheima, Gordon zaključuje o „kilijadi” karakteru ekspresionističke ideologije, „što znači [da je ona] apokaliptička u raspoloženju i odvojena i od povijesti i od politike”.<sup>44</sup> „Spiritua-

<sup>43</sup> D. E. Gordon, op. cit., str. 123.

<sup>44</sup> Ibid.



lizacija politike”, o kojoj je već bilo riječi, je most koji spaja intelektualni konflikt novih vrijednosti i temelj starih; to je ujedno most do upitanosti o sebi – između samopotvrde i samoosporavanja.

U tekstu „Kraj ekspresionizma” Paul Vogt povezuje početak kraja i ratom potaknut obrat ikonografije (iako se radilo „još uvijek o staroj temi ugroženosti čovjeka, o njegovom odvajanju od vanjskog svijeta”), te konstatira kako se „prva ekspresionistička generacija do kraja rata pokazala ne više spremnom da svoju umjetnost prilagodi političkim izazovima dnevne aktualnosti. Svi su oni bili u oštrom smislu nepolitički ljudi”.<sup>45</sup> Tvrdnjom o nezaobilaznosti njihovih revolucionarnih ideja kao kritičkih doprinosa promjeni položaja duhovnog u ovom stoljeću, Vogt donosi interpretativnu nadopunu Gordonovog pristupa ekspresionizmu kao post-industrijskog, duhovnog revolucionarnog otpora.

Tako je ružno-destruktivno, kao ishod kritike agresivne (ružno-destruktivne) zbilje rata samo potencirala egzistencijalno iskustvo. Gordon navodi tri promjene koje su se dogodile pod utjecajem rata:

1. novi duh pobunjeničkog jedinstva umjetnika prethodno različitih umjetničkih škola;
2. manje iluzionirana tendencija *sobriety* ili *Sachlichkeit*;
3. postupan prijelaz patriotizma u pacifizam.

Ambivalencija tog iskustva u društvenom i političkom kontekstu ne samo da je postojala, kako Gordon kaže, prije rata, već je, kako nastojimo dokazati (a Olbrich potvrđuje), bitan dio one umjetnosti čijim se privjeskom (*Neue Sachlichkeit*) ona nastoji odvojiti od matične jezgre. Gordon svojim novim pristupom ekspresionizmu kao umjetnosti koju uvijek određujemo kroz ambivalentan odnos spram *neke* ili *nekih* ideja, daje nam zapravo ulaz u takvu opciju, prisposobivši ružnoću i začudnost egzistenciji ekspresionizma, odnosno naglasivši njezin postupan, ali siguran put u *sobriety* ili *Sachlichkeit*.

Opcije „velegradskog ekspresionizma”, iako spram Gordonovog koncepta jednostrane – ružna i svekolika ikonografija religioznog, destruktivnog i izopačenog pripisana iskustvu rata i grada – ukazale su kroz iskustvo Berlina kao aktualnog provodnika ekspresionizma od 1910. godine, na

---

<sup>45</sup> Paul Vogt, „Das Ende des Expressionismus”, u: *Expressionismus, Deutsche Malerei zwischen 1905 und 1920*, Köln: Du Mont, 1978, str. 48.

*sobriety*-impuls kao temeljni atribut te umjetnosti.<sup>46</sup> Vezu, uostalom, konkretno Paul Vogt i spominje na primjeru Maxa Beckmanna: „Svojom mijenom prema godini 1920., ekspresionizam se pokorio zakonu vremena, koje je smjeralo drugom putu, koji je, međutim, još dugo bio određen ekspresionističkom argumentacijom i odgovarajućim pogledom na stvarnost” (...).<sup>47</sup> Vogt time nalazi kod Otta Dixea i Georga Grosza prijelaz „ekspresionizma” u „ekspresivni realizam”. Osim što su i ti umjetnici, uostalom poput prethodnih „patetičara”, „idealisti koji su morali proći kroz pakao totalne deziluzioniranosti”, oni su u „socijalnokritičkom verizmu dvadesetih godina, u novom određenju zbilje našli legitimno polje za preuzete argumente”.<sup>48</sup>

Još konkretniju vezu nalazimo usporedbom Groszovog „velegradskog” portreta u analizi Paula Vogta s Gordonovom analogijom tipičnoga ekspresionističkog društvenog protesta – „totalne ideologije” i njegova upojednačenog korelata – egzistencijalne podvojenosti umjetnika. Konstatacija, naime, da se „podvojena ličnost dodiruje s podvojenim svijetom”,<sup>49</sup> kao potvrda dviju glavnih tematskih okupacija Grosza („demaskiranje čovjeka i fascinacija velegradom u njegovoj spektakularnoj događajnoj napetosti”<sup>50</sup>) konačno potvrđuje da se opreka *Die Neue Sachlichkeit* / ekspresionizam može shvatiti kao analogna oprekama što čine „egzistenciju” ekspresionizma, pa se gordonovski reaktivni princip ekspresionističke umjetnosti kao ideje potvrđuje u kontinuitetu: u „produktu” i suprotnosti – *Neue Sachlichkeit*u. Govorimo o produktu utoliko što se „reaktivnim” principom „nastavlja” na, uvjetno rečeno, „pravi” ekspresionizam, te o suprotnosti utoliko što se ambivalencija, još uvijek sadržana, kreće u sjeni jednog pola i s veće distance. Groszov portret iz pera Paula Vogta svojim posljednjim rečenicama to donekle i potvrđuje:

[Film] *Metropolis* pokazuje prijelom spram ekspresionizma. Pa ipak on demonstrira nastavak stremljenja ekspresionističke

**46** Velegradski ekspresionizam, i prema Rotersu i prema Vogtu traje od 1910. do 1920. godine.

**47** Ibid., str. 50.

**48** Ibid., dodan kurziv.

**49** Ibid., str. 128.

**50** Ibid., str. 128.

optike, koja je – protivno nastojanju zastupljenih – određivala i novi realizam početkom 20-ih godina. (...) Beckmannov cilj nije bio verizam, nego realnost kao gradivni element nove stvarnosti (*als Baustein für eine neue Wirklichkeit*).<sup>51</sup>

Naravno, tek ovakvim upućivanjem na izvore, i zatim značenjskim spajanjem u našoj perspektivi dobivamo sliku koja nam se čini vjerojatnom; naime, ambivalencija koju smo preuzeli kao ključni element sadržajnog, a zatim i formalnog stasanja ekspresionističke slike, u Vogtovoju analizi ne postoji – „klasični ekspresionizam” *Brückeovaca* po svojoj prirodi je formalno apstraktan, dok je ekspresionizam druge generacije (Beckmann i ostali) slikarstvo „iz ljudskog iskustva” (*aus menschlicher Erfahrung*).<sup>52</sup>

## 2.1. Pozbiljenje – nova estetika (estetika ružnog)

S druge strane, u nekim sintetičkim osvrtima<sup>53</sup> taj omjer individualnog/skupnog, ne bez razloga i opet u kontekstu „velegradskog ekspresionizma” i Maxa Beckmanna,<sup>54</sup> već je samom definicijom ekspresionizma „izmjenen” kao nužan odgovor na vrijeme (ne i prostor, jer u ekspresionizam Vogt smješta i „izvore ekspresionizma” i „senzualistički ekspresionizam” u Francuskoj – fovizam i *Paintres maudits* – unutar razdoblja 1885.-1925.). Ekspresionizam se, naime, javlja uvijek „tamo gdje, nakon izmjene stoljeća, nalazimo odraz vremena, ekstremno ključućeg između nesigurnosti i nove misli. Stoga ovaj umjetnički pravac više ima pečat strašću nošenog *ja*-iskaza no što pridonosi umjetnosti novim formalnim kanonom”.<sup>55</sup> Tvrdnja „između nesigurnosti i nove misli”, naravno, neodoljivo podsjeća na Gordona. No, ambivalencija što iz te idejne graničnosti proizlazi ne očituje se kao ambivalentna egzistencija u svakom umjetničkom djelu, već kao supostojanje kontrastnih tematskih okupacija, drugim riječima, koegzistencije „estetike lijepog” i „estetike ružnog”:

---

**51** Ibid., str. 130.

**52** Ibid.

**53** Karin Thomas, „Der Expressionismus (1885-1925)”, u: *Bis Heute, Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln: Du Mont, 1986, str. 28-50.

**54** Ibid., str. 48: „Uvijek iznova javlja se polaritet između mase i osamljenog pojedinca kao polje napetosti u kojemu se ljudsko gubi ili se tek mučno naslućuje”.

**55** Ibid., str. 34.

U radikalnom odmaku od ustaljene idealističke slike čovjeka XIX. stoljeća – ekspresivni umjetnici Francuske i Njemačke slikaju ružno, zločesto, tabuizirano, podjednako kao i praiskonsku ljepotu prirodnog i predočuju sredstvima kontrasta svoju psihičko-impulzivnu povrijeđenost negativnim životnim iskustvima i lošim sklopom vrijednosti vladajućih predrasuda.<sup>56</sup>

Kako se „estetika ružnog” rađa iz „estetike lijepog” – pokazuje Vogt u tekstu „Povijest njemačkog slikarstva u dvadesetom stoljeću”. On veže početke ekspresionizma za *Naturlyrismus*, „vodeći temelj i faktor sjedinjavanja divergentnih strujanja” do ekspresionističkih početaka u njemačkoj provinciji i gradovima (Dachau, Worpsswede, Stuttgart, München, Dresden, Karlsruhe, Weimar, Düsseldorf). Naime, „idealističko shvaćanje prirode” njemačkog *Freilichtmalerei* (Vogt inzistira na tom pojmu umjesto „impresionizma”), za razliku od optičkog, estetičkog u francuskom impresionizmu, pretpostavlja „ljudski element”, a to znači da je „Od želje za formom jača (...) bila ona za izrazom (*Ausdruck*)”,<sup>57</sup> za zahvaćenošću (*Ergriffenheit*) čovjeka od prirode. Konzekventno tomu, ekspresionizam je „više od stila u tradicionalnom smislu”, on je „sveobuhvatni pokret, životni stav” koji utjelovljenjem želje „da se biće svih stvari bezobzirno ogoli kako bi se došlo do njihova istinitog bivstva”, tjera sebe u samouištenje – ukratko: „ideja je bila zanimljivija od izvođenja, duhovna koncepcija se činila važnijom od slike”.<sup>58</sup> Ako je tomu tako, nije čudno što i Jugendstil, predstavljen uz *Freilichtmalerei* kao glavni bastion budućnosti umjetnosti, premašujući svoje vrijeme „u osebujnoj povezanosti lirskog doživljaja prirode” – istovremeno „posjeduje odlučne argumente odvrćanja od odslika prirode”.<sup>59</sup> U svakom slučaju, intenziviranjem slikarskog sredstva oslobađa se „individualni temperament” (misli se na novi odnos umjetnik/priroda, umjetnik/uloga umjetnosti), a to je drugo ime za poetiku „izraza”, koja poetika, kako zaključujemo, prividno predstavlja udaljenost između neizmijenjene, „konvencionalne predmetnosti” izražene kroz „Stimmung”, „male stilizacije forme”, „neznatno pojačane boje” i onih tzv. „ekstremnih slučajeva” u kojima je „priroda probudila osjećaj skrivenih prastrahova, osjećaje

<sup>56</sup> Paul Vogt, *Geschichte der Deutschen Malerei im 20. Jahrhundert*, Köln: Du Mont, 1976, str. 10.

<sup>57</sup> Ibid., str. 13.

<sup>58</sup> Ibid., str. 15.

<sup>59</sup> Ibid., str. 12.

izuzetne prisutnosti čovjeka u neprijateljskom okruženju (...).<sup>60</sup> Kontradikcija koju čini istovremenost ranoekspresionističkih „oaza slikara” u kojima se traže emocije i neiskvarena priroda koja predmet zamjenjuje doživljajem vrta se u Vogtovo interpretaciji upravo oko „prirode”, kanalizirajući se u dvije ekspresionističke tendencije: prvo, „sve jačem okretanju od prirode (...)” iznalaženjem metaforičkih i metafizičkih znakova” i drugo, „preobrazbi slike prirode u subjektivno interpretiran predmet slike (*Bildgegenstand*). Upravo negdje između te dvije tendencije možemo smjestiti i zaključak Vogta o slikarstvu 20-tih godina:

Njihova umjetnost nije bila manje ekspresivna od one njihovih prethodnika. No, oni su iz svoje jezične riznice izbrisali idealizam i na njegovo mjesto stavili cinizam. Oni su se neposredno orijentirali na neuljepšanu stvarnost, raskrinkali su lijepi privid i uveli tako u svoja umjetnička razmišljanja i mračne strane života kao sredstvo napada.<sup>61</sup>

Jasno je pritom da „socijalnokritički verizam” Grosza i Dixea i njihova „Unkunst”, u ovoj definiciji uvedena kao opreka „idealizmu”, zapravo kao takva ne postoji, jer je već u inicijalnoj vezi *Naturlyrik* i *Frühexpressionismus* postojala ta tendencija „ekstremnim slučajevima”, naime, već zbog toga što je ekspresionizam definiran kao refleksija „kriznih situacija” vidljiva ne samo u izražajnoj mnogostrukosti već i kao „promijenjen položaj umjetnika u odnosu na stvarnost”.<sup>62</sup>

## 2.2. „Duša stvari” – „kasni ekspresionizam” kao još jedan ekspresionizam

Neagresivni i nesatirični ne-verizam „njemačkog neorealizma” 20-ih Vogtu služi kao povod da ustvrdi kako nikad nije ni došlo do „potpunog raskida s predmetnim”, samo što su tada porasle mogućnosti njegova izražavanja. Stoga ne čudi ni podnaslov izložbe kojom se promovirala inačica *Die Neue Sachlichkeit*: „Umjetnici, koji su ostali vjerni ili su ponovno postali vjerni pozitivnoj, dohvatljivoj stvarnosti”. Direktor Kunsthallea u Mannheimu,

<sup>60</sup> Ibid., str. 13.

<sup>61</sup> Ibid., str. 154.

<sup>62</sup> Ibid., str. 14.

Felix Hartlaub, okupio je 1925. godine najrazličitije sadržaje, baš kao što je i ekspresionizam na izložbi u Kölnu, kako pokazuju Gordon, 1912. obuhvatio Francuze, te skupine *Brücke*, *Der Blaue Reiter* i druge. Uostalom, poput Gordona koji tumači problem egzistencijalnog identiteta nedostatkom državnog (nacionalnog) identiteta, tako i Vogt na početku primjećuje kako je nemogućnost izdvajanja zajedničke koncepcije početkom stoljeća u Njemačkoj posljedica tradicionalne decentralizacije umjetnosti, pa se, za razliku od „logične konzekventnosti francuskog razvoja i jedinstvenog stila, ekspresionizam gradio, čak i u koncentracijama grupa, na individualnim iskazima: povijest njemačkog ekspresionizma je povijest pojedinih umjetnika sa svim njihovim prednostima i nedostacima”.<sup>63</sup> Eklekticizam zbog „nekonzekventnosti razvoja” dodiruje se s eklekticismom zbog individualnih poetika – to su konstante čiju prisutnost i u 20-im godinama tumači Vogt; odnos sličnosti s „klasičnim ekspresionizmom” nameće nam eksplikacija Beckmannove nadgradnje višeznačnosti tog vremena:

Potaknut iskustvom rata, duhovnim nemirom poslijeratnog vremena, u svojoj ošttrini verizmu bliskog zahvaćanja stvarnosti, do radova takve zrelosti u koje je uključio svoje egzistencijalno iskustvo i svoje predodžbe – realist, koji u jedan svjetonazor spaja „ljubav prema pojavnim stvarima” i „duboke skrovitosti iskustava u nama (...)”.<sup>64</sup>

„Kasni ekspresionizam”, međutim, kao paralela tendenciji *Neue Sachlichkeit*, njemačkom neorealizmu (magični realizam) i socijalnoj kritici, pokušava se metodom individualnih poetika privesti dosljednom kraju po principu neprivrženosti prirodi, odnosno njezinu problematiziranju; nameće se zaključak da sve tendencije osim „kasnog ekspresionizma” jesu svojevrstan nastavak ekspresionizma. U tom smislu valja, naime, shvatiti pristup smjeni „duše umjetnika” u korist poetike „duše stvari”. Ova potonja, međutim, ipak pretpostavlja minimum emocije, i, kako Vogt objašnjava, distanca nije isključila „ekspresivno”: „Uskoro se pokazalo, naime, da se i zbilji bliske slike spram svoje okoline ne odnose ni neutralno ni objektivno. Strast za ponovno otkrivenim predmetom, koji nije više imao biti nosiocem emocije, također je mogao preuzeti isključivo ekspresivne odnose (...)”.<sup>65</sup>

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Ibid., str. 171.

„Duša stvari” je, nadalje, više aktualizirala interese za područja života no probleme forme (koji je odnos, kao što znamo, postojao i prije), pa se i apstrakcija više tiče začudnosti otuđene zbilje no formalne svrhovitosti. Ipak, po Vogtu se zamjeni boje crtežom ima pripisati zasluga za postignute efekte „skrivenog” (*das Hintergründige*) u transparentnom vidljivom. Tehnizirana okolina, anonimni neprijateljski gradovi i izgubljeni, zastrašujuće bezlični ljudi u toj prividno novoj predmetnosti naglašenu hladnoću zahvaljuju, po Vogtu, odsliku morbidnog bez agresivnosti, mirnoći i plastičnosti, oštrom crtežu, naglašenim očima, perspektivi, čistom obrisu, prenaplašenoj preciznosti, suzbijenom slikarskom temperamentu, formalnoj sličnosti s kasnim kubizmom i konstruktivnim tendencijama (*Neue Sachlichkeit*). Otto Dix i Georg Grosz pritom su stigli do „duše ružnoće”, jedan transparentnim zidovima, „futurističkim simultaniteto” i karikaturom, drugi satiričko-ironičnim montiranjem zbivanja slike u dva područja zbilje (*zwei Realitätsebene*), nagnućem groteski (erotskim temama), korištenjem sredstava klasičnog slikarstva. K tomu, kad autor analizira Dixovu „strast za ružnim”, naslućujući u njoj manje destrukcije no kod Grosza, nameće se paralela karikature prvog i montiranja različitih područja zbilje do groteske drugog – s Gordonovim ikonografskim reaktivnim principima: principom karikature i principom kontradiktornog suprotstavljanja dviju ideja. Međutim, *Portret umjetnikovih roditelja* – u Gordonovoj varijanti ekspresionističko djelo – ovdje je paradigma svjetonazora *Neue Sachlichkeit*a. Simptomatično je stoga za upitnost granice „objektivnog” i „subjektivnog” („realističkog” i „ekspresionističkog”) Vogtovo naglašavanje problematičnosti Groszovog realizma, odnosno aktivnog angažmana: pokazalo se, naime, da on „u osnovi nije nikakav revolucionar, već samo zlobni „optužitelj” (*Ankläger*), a stvarnost na koju se njegovi radovi oslanjaju zapravo je pseudo-stvarnost. Ukratko, tzv. „politički angažman” bio je tek dio dominante „oslikavanja jednoga nesretnog vremena i potlačenog čovjeka”.<sup>66</sup>

## Zaključak

„Predmetnost” u kasnijim radovima Kirchnera, Heckela, Noldea, Schmidt-Rottluffa, Felixmüllera, Rohlfsa i Kokoschke tek je prividno svediva na formalno pojednostavljenje: prostorni odnosi što ih Vogtove

analize umjetnika naglašavaju (osamostaljena linija, plošnost i voluminoznost ritmičko-prostorne funkcije boje, pojačana kompozicijska strukturiranost) odraz su drugačijeg mjerenja vremena – prizivanje tragova Picassa i Braquea – a, s druge strane, iskustva tada suvremenih tendencija, kao što su *Valori Plastici* i *Pittura Metafisica*, kazuju nam nešto o odmaku od trenutne prisutnosti na granici „između”, prema diskursu sjećanja. Fiksiranost granica obrisa (koja je pripisiva svim tendencijama 20-ih godina prošlog stoljeća) znakom je pogleda unatrag, osvrtnja i rujanja uz osjećaj egzistencijalnog nemira, ali s izvjesnim iskustvom straha i ružnog. Sigurno je da je u promjeni perspektive vremena u temelju i činjenica da je ekspresionizam kao umjetnost nakon rata postala prodajnom robom, koja – slijedeći zakone tržišta – sklončava u samodovoljnosti priznanja: Kurt Schwitters, kako je Walter Grasskamp pokazao u svojem članku „Stationen der Moderne”, protestira protiv novostečene prodajne bliskosti svakome (kupcu). U tom je smislu i citat W. Hausensteina u tekstu Rolanda Märza: „Ekspresionizam danas ima svoju palaču od stakla. On ima svoj Salon. Nijedna reklama za cigarete, nijedan bar danas ne prolazi bez ekspresionizma. To je nepodnošljivo”.<sup>67</sup>

Prodaja na ulici kao Kirchnerovo uživanje kroz gađenje u „novoju ružnoći”, rekli bismo, ima nastavak. Konvencionalna podjela ekspresionizma na onaj „osjetilno-organski” i „duhovno-apstraktni”<sup>68</sup> upućuje mnoge na kritiku koja favorizira onaj „konstruktivni”, kreativni, prosperitetni i „revolucionarni” sloj na štetu ružnog, „populističkog” i plitko-površnog.<sup>69</sup> Ako

**67** Roland März, „Vision und Wirklichkeit – Die expressionistische Avantgarde in Deutschland 1905-1920”, u: *Die Expressionisten*, str. 22.

**68** Ibid., str. 18.

**69** Tako npr. Richard Hamann tvrdi kako je „ekspresionistička revolucija” propala upravo zato što je „konstruktivni” koncept provodila tek nekolicina. Ekspresionizam je tako, osim manjine *Der Blaue Reiter*a koja je ušla u jezgro *Bauhausa*, „lažno humanitaran, religiozan ili sentimentaln” kao rezultat pristupa koji u prvi plan stavlja duhovno i religiozno, a depersonalizaciju i odprirođenje tumači kao djelomičan gubitak ljudskosti. Samodovoljnost ekspresionizma i njegovu „prodaju” masovnoj publici on tumači nepoznavanjem pravih ciljeva napada: u društvu koje počiva na principima masovne proizvodnje, temelj više nije čovjek, već rad, proizvod, pa je glupo protestirati protiv mehanizacije (i apsurdno počovječiti subhumano i prirodno). Junaci priče stoga su Gropius, Taut i ini koji su shvatili identičnost pojmova „živjeti” i „proizvoditi”. Odlučujući regulativ društvenog zajedničkog života postaje proizvodni doprinos pojedinca sveukupnoj kulturi stvari (*Sachkultur*). Hamann je poistovjetio cijelu ekspresionističku umjetnost s političkom akcijom koja se unizila do masovne svidljivosti, proizvedeći rugobu ne samo zbog jednostavne shvatljivosti, već i sklonosti samozadovoljstvu koje razara. Umjetnost je, sudeći po prostoru posvećenom ispisivanju, zaista samo prošlost. Više o tome vidi u: Richard Hamann i Jost Her-



je, međutim, istina da *Bauhaus* nasljeđuje *Der Blaue Reiter* (jer, kao što kaže Roland März, njihovom se umjetnošću moglo podučiti, za razliku od „egzistencijalne kreativnosti” *Brückeovaca*),<sup>70</sup> ekspresionizam se nastavlja i u 20-im godinama kao sudbinski odraz egzistencijalne ugroženosti. Ako i postoji velika razlika između skupina *Brücke* i *Der Blaue Reiter*, Gordon je dokazao da je u temelju obiju poetika *ambivalencija* – ideja i egzistencijalna upitanost.

Moto „ekspresionizam kao ideja” poslužio nam je kao putokaz za moguće čitanje problematičnih odnosa, obično razdijeljenih godinom 1920. Blizina smrti u novoosvijestenoj protočnosti vremena mjerenog bliskošću apokalipse, podjednako je ugrožavala „građanski modernitet” sigurnosti i prosperiteta od 1905. do 1914., kao i od 1919. do 1939.: 20-te godine, neposredno nakon Prvog svjetskog rat i prethodeći skorom Drugom svjetskom ratu, unatoč iskustvu otrežnjenja nisu priskrbile svijesti nikakvu novu sigurnost, jer je vrijeme izmaklo kontroli. Groteska ili simultaniteta (maska ili akt, raspeće ili napuhani debeljko) bilježe različitim intenzitetima istu ugroženost – nepripadnost svom vremenu. „*Vision und Wirklichkeit*” (naslov teksta Rolanda März) ili „*Übergang durch Untergang*” iz sinonima za njemački ekspresionistički kompleks identiteta prerasta u metaforu našeg stoljeća u kojem možda najradije ne bismo živjeli. Možda bi se u tom smislu već dosadan privjesak *postmoderno* moglo pročitati kao „*Wirklichkeit*” spram utopijskih projekcija – „*Vision*”, kao što je, uostalom ekspresionizam to bio naspram secesije i impresionizma (pa je, prema Gordonu, ekspresionizam post-industrijska, post-impresionistička, post-viktorijanska umjetnost), a *Neue Sachlichkeit* u izvjesnom smislu spram ekspresionizma. Razlike su, međutim, sve nejasnije što se više bližimo našem očistu – iz te perspektive ekspresionizam kao paradigma najjače ambivalencije erosa i *tanathosa* projicira se u trošenje – ostaje *tanathos*. I bez obzira što nam se čini da je zbilja ta koja je uzrokom promjene naše percepcije, izgleda da je ekspresionistička umjetnost jednom zauvijek izmijenila i naš odnos spram zbilje.<sup>71</sup>

Autorica zahvaljuje profesorici Gordani Slabinac na inspirativnim predavanjima koja su potaknula pisanje ovog teksta.

---

mand, „Expressionismus”, u: *Epochen deutscher Kultur von 1870. bis zur Gegenwart*, knj. 5, München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1976.

<sup>70</sup> R. März, op. cit., str. 23.

<sup>71</sup> Ibid.

# Tehnologija i (post)humanost

---

## HOMO KYBERNETES

Predavanje u sklopu  
znanstvenog projekta  
TEHNOLOGIJA  
I (POST)HUMANOST  
na Akademiji za umjetnost  
i kulturu Sveučilišta  
J. J. Strossmayera u Osijeku  
17. svibnja 2022.

**Žarko Paić**

## 1.

Drage kolegice i kolege, čast mi je da mogu održati predavanje u sklopu Vašeg iznimno atraktivnog i poticajnoga znanstvenog projekta. Ova tema koju ste odabrali za istraživački projekt pripada u najvažnija pitanja suvremenosti. Štoviše, čini se da je bez misaone refleksije na izazov odnosa *tehnologije i (post)humanosti* nemoguće ustrajavati na odnosu između prirodno-tehničkih i humanističkih znanosti koji ne bi na ovaj ili onaj način postao ne-suvremen. Iako je prefiks *post* u zagradi, a *humanost* bez nje, očito je da se pretpostavlja u Vašem istraživačkome projektu da postoji još uvijek nešto što ljudsku navlastitost i postignuća ne svodi na logiku tehnološke singularnosti. Kao da ta igra između onog što dolazi poslije ljudskoga i onog što je 'ovdje' i 'sada' ljudsko-suviše-ljudsko, da se poslužim poznatim Nietzscheovim iskazom iz njegova djela, upućuje na nužnu razliku između onog što čini neskrivenu 'bit' *post-humanizma*, a to je najviši doseg vladavine *tehnosfere* u upravljanju društvima i kulturom s pomoću umjetne inteligencije (*A-intelligence*). No, što ako ova mala razlika više ne postoji ili ako je suspendirana i neutralizirana? Što, nadalje, ako se čovjek nikad u povijesnome svojem razvitku nije niti mogao odjeljivati od tehnologije, odnosno što ako *mi nikad nismo bili humani*, kako to tvrdi Donna Haraway, ili što ako *smo uvijek bili kiborzi*, kako to pak izvodi Stefan Lorenz Sorgner?<sup>1</sup>

Dok, naime, postoji odnos između onog ljudskoga i ne-ljudskoga na djelu je metafizička stuktura mišljenja čak i ako se bitak nadomješta pojmom informacije, a bića mnoštvom čistih kontingencija. Odnos je uvijek mogućnost sjedinjenja na distanciji. Sinteza, dakle, pretpostavlja zbiljsko stanje analitičkoga razdvajanja, primjerice, različitih supstancija u nekom hibridnome sklopu kao što su to suvremene tehnonanoosti poput biogenetike, biokibernetike i biosemiotike. Kad govorimo o odnosu između ljudskoga i onog ne-ljudskoga tada unaprijed moramo poći od pretpostavke da je za razumijevanje drugoga model svagda ono prvo. Čovjek u svojoj tzv. ljudskoj prirodi ili njegovoj biti ne može unutar metafizike biti shvaćen drukčije negoli esencijalistički. To znači da mu je njegov položaj unutar bića i njegov bitak već uvijek zadan duhovno i biološki, odnosno vertikalno, u skladu sa znamenitom Aristotelovom

---

<sup>1</sup> Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Woman: The Reinvention of Nature*, London-New York: Routledge, 1990.; Stefan Lorenz Sorgner, *We Have Always Been Cyborgs: Digital Data, Gene Technologies, and an Ethics of Transhumanism*, Bristol: Bristol University Press, 2022.

definicijom *animal rationale*. Nadalje, odnos između dvojeg polazeći od primata ljudskoga nije stoga tek horizontalno sveden na biologizam iz čega slijede psihologizam i antropologizam, što je Heidegger u *Bitku i vremenu* (*Sein und Zeit*) nastojao u potpunosti otkloniti u okviru sustavne „destrukcije tradicionalne ontologije”.<sup>2</sup> Razlog valja vidjeti u tome što je smatrao da se time „čovjek” ili tubitak (*Dasein*) posve promašuje u mišljenju i time svodi na upravo ono što je htio kritički prevladati, naime Aristotelovu definiciju *animal rationale*. Biologizam jest redukcija čovjeka na naturalizam odnosno na tzv. biološke čimbenike cjeline njegova bitka; psihologizam je redukcija na tzv. nesvjesnu atikulaciju jezika čime se čovjek svodi na pred-i-post-racionalno živo biće, dok je antropologizam redukcija čovjeka na subjektnost subjekta kojim se sva druga bića pojavljuju na nižem stupnju kozmičko-biološke evolucije i tako ga čine gospodarem prirode u cjelini. Heideggerova kritika redukcije smisla bitka na tzv. životne procese u njihovoj obuhvatnoj životnosti pogađa trijadu biologije-psihologije-antopologije zbog toga što se čovjek prema ovome pojmovno-kategorijalnom „racionaliziranju” jezika nedostavno i neautentično promišlja. Svaka redukcija onog ljudskoga u čovjeku na ne-ljudsko nužno fragmentira njegovu cjelovitost i nesvodivost kao bića među bićima. No, nije isto tako i svaka redukcija poništavanje ljudske autentične egzistencije u otvorenosti slobode. Da bismo dospjeli do čistoće ljudske biti, fenomenologijski govoreći, potrebno je razabrati da ta i takva bit proizlazi iz tamne jezgre neljudskoga, što su znali već i predsokratovski mislioci kad su govorili o odnosu demona i čovječnosti. Uostalom, i Sokrata je neprestano pratio i nagovarao na slobodno iskazivanje misli u javnosti njegov vlastiti demon.

Vidimo kako se pitanje o odnosu ljudskoga i ne-ljudskoga ne može naprosto apsolvirati vulgarnim razlikovanjem između onog tzv. biologijskoga i onog tzv. post-biologijskoga kad je riječ o odnosu ljudskoga i post(humanosti). Nije teško razabrati da je problem ovog odnosa u tome što se oba relata u relaciji izvode iz razlike spram životne moći onog što proizlazi iz pojma prirode (*physis*), a to je život (*bios*). Ono ljudsko u metafizičkom smislu svagda je uzdizanje ponad granica biologistički shvaćena života kao pukog preživljavanja na razini životinje. Stoga je samorazumljivo da će iz toga svaki oblik animalizma biti razmatran kao gubitak

---

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, GA, sv. 2, Frankfurt a/M: V. Klostermann, 2018. 2. izd.

tzv. ljudskoga dostojanstva. Ovaj pojam koji ima svoje podrijetlo u svezi etičko-estetskih doktrina renesansnoga shvaćanja humanizma u Marsilia Ficina i Pica dela Mirandole, jer dostojanstvo je povezano s visokim rangom ljudskoga bića naspram golog života životinje i brutalnosti kojim je smisleni život čovjeka u povijesno-epohalnome smislu ugrožen padom na razinu bestijalnosti, upućuje na ono dobro i ono lijepo koje nadilazi granice prikazivosti. Stoga je „ljudsko dostojanstvo” etičko-estetski ideal življenja. Time se transcendiraju granice zadane biološkim afektima i nagonima. Uostalom, u graničnim situacijama kad čovjek prkosi tiranskim formama vladavine svojim vlastitim životom, kad ga se baca u okove ili ropski ponižava, ono što posljednje preostaje jest ljudsko dostojanstvo osobe kao egzistencijalno iskustvo nepokorive slobode. Iz ovoga je bjelodano da život u svojoj kompleksnoj kontingenciji nema smisla bez izvorno svaćene slobode. Ipak, to ne znači da se biološko ustrojstvo ljudske egzistencije smatra ništavnim za čovjeka i humanost uopće.<sup>3</sup>

Ljudsko naspram ne-ljudskoga očito je ono što sjedinjuje duh i život shvaćenih u metafizičkome smislu, čak i kad je riječ o realizaciji metafizike u kibernetici. Naime, ono duhovno se svagda odnosi na ono „racionalno”, a ono životno na ono „animalno”, ako slijedimo logiku Aristotelove definicije čovjeka. Taj problem odnosa kognitivnih mogućnosti egzistencije čovjeka i biološko-fizičkih granica njegove tjelesnosti nipošto se ne smije olako proglasiti reliktom kartezijanske metafizike. Ona je uspostavila taj sustav označitelja s kojim pojam samosvijesti pretpostavlja nužnu prevlast *res cogitans* nad *res extensa*. U suvremenim neuroznanostima i neurofilozofiji ovaj se dualizam nastoji kritički prevladati upućivanjem na kompleksnu strukturu interakcije između mišljenja i njegove prirodne okoline polazeći od pojma mreže (*network*) koja nema ni središta niti ruba. No, unatoč ovog „novoga” anti-esencijalizma koji bi trebao dokinuti razliku između ljudskoga i ne-ljudskoga time što zahtijeva drukčije razumijevanje svih postmetafizičkih pojmova poput mreže, interaktora, komunikacije i kibernetičke tjelesnosti, mi još uvijek živimo u dva svijeta. Ti se svjetovi međusobno dodiruju i prožimaju. Zbog toga se čini da je bio u pravu najznačajniji filozof kibernetike Gilbert Simondon kad je smatrao da budućnost odnosa ljudi i mislećih

---

<sup>3</sup> Vidi o tome: Žarko Paić, “Metaphysics and Cybernetics: About the *Technosphere* or from the thing of thought to the thing that thinks”, u: Žarko Paić (ed.), *The Technosphere as a New Aesthetic*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2022., str. 1-36.

strojeva ne znači ukidanje humanosti u prevlasti nadmoćne tehnologije, već pokušaj izgradnje suživota kao jedino smislenog načina koherencije analognog i digitalnog svijeta.<sup>4</sup>

Ako, dakle, ono ne-ljudsko nastojimo razumjeti polazeći od onog ljudskoga, to je samorazumljivo. Uostalom, Heidegger je u *Bitku i vremenu* pokušao pokazati da se smisao bitka u horizontu izvorne vremenosti može eksplicirati tek ako se prethodno pokaže smisao bitka tubitka (*Dasein*) i to u njegovim egzistencijalno-ontologijskim sferama nabačaja, brige i otvorenosti spram nadolazeće budućnosti. Ono apsolutno drukčije, tuđe i strano ljudskome nije moguće misliti o-sebi, iz vlastite logike same stvari, *par lui-même*, nego jedino zaobilazno. Ono ne-ljudsko stoga nije više tek čista negacija mogućnosti čovjeka da duhovno-biološki vlada svojom egzistencijom, sustavom i okolinom bića kao takvih. Posrijedi je nešto čudovišno (*Unheimlich*). Naime, ako čovjek nije rezultat nikakvih biološkičko-animalnih zahvata i redukcija svoje biti na ono ne-ljudsko u smislu stvari i predmeta, onda je njegova ontologijsko-temporalna otvorenost posve drukčijega karaktera kako od svođenja na Boga u smislu čiste duhovnosti i bestjelesnosti, tako i od svođenja na tehnologiju u smislu čiste aplikativne objektnosti koja proizlazi iz subjekta-supstancije modernih znanosti. Bog i tehnologija su načini kojim se metafizički razumije smisao bitka kao *téchne* i *poiesis* od Platona do kraja metafizike u kibernetici.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Gilbert Simondon, *Une pensée de l'individuation et de la technique*, Pariz: Chatelet, 1994. "Ako se za Simondona stroj u kibernetičkome "trećem poretku" pojavljuje upravo samopokretačkim i samoupravljanim mehanizmom svrhovita djelovanja, a čovjek ima tek funkciju nadglednika i posrednika procesa autonomnoga "koncerta strojeva", jasno je da ne može više biti govora o nadređenosti-podređenosti u smislu artikulacije moći u fizičko-biološko-psihosocijalnome sklopu. Čovjek i stroj nisu, dakle, više određeni iz metafizičkoga vido-kruga, već iz kibernetičkoga sklopa odnosa između živih sustava i okoline. Živi su sustavi mogući u tehničkome svijetu. Ali tek kada u sebe inkorporiraju tehničke objekte na isti način kao i druga živa bića (biljke i životinje). Kada ontogeneza postaje tehnogenezom ulazimo u razdoblje iščeznuća svih dosadašnjih mjerila postajanja "bitka", "bića" i "biti" čovjeka. *Antropologija koja bi primjereno odgovarala utopijskome zahtjevu Simondona postavljenom još 1950-ih godina* "filozofijom individuacije" uistinu više ne odgovara onome što je taj pojam značio za Kanta, ali još više za mnoge društvene znanstvenike (sociologe i etnologe) tijekom 20. stoljeća. Umjesto znanosti o čovjeku koja na ovaj ili onaj način, logocentrični ili antisencijalistički, još uvijek smatra čovjeka "mjerom svih stvari", Simondon predlaže konkretizaciju (*concrétude*) ili otvorenost sámoga stroja kao uvjeta mogućnosti nove homeostat-ske, metastabilne, informacijske ravnoteže", cf: Žarko Paić, "Metamorfoze bitka: Gilbert Simondon kao mislilac tehnogeneze", u: *Tehnosfera II. 'Crna kutija' metafizike: Kibernetika i apsolutno vrijeme stroja*, Zagreb: Sandorf i Mizantrop, 2018., str. 312.

<sup>5</sup> Emanuele Severino, *The Essence of Nihilism*, London-New York: Verso, 2016., str. 208-209.

Kad to imamo u vidu, možemo vidjeti da je problem s razumijevanjem ne-ljudskoga ponajprije u tome što ono u pojmu *posthumanoga stanja* ne može više biti mjereno parametrima u kojima se čovjek tradicionalno metafizički misli i iskazuje. Koji su to parametri? Nedvojbeno, autonomnost ljudske biti bila je još za novovjekovno spekulativno mišljenje od Kanta do Hegela pitanje održivosti tzv. antropologije u pragmatičnome vidu. Čovjek se kao subjekt spoznaje izvanjskoga svijeta razmatrao kao supstancijalni sklop refleksivnih praksi. Čak se i za Blaisea Pascala tzv. ljudsko dostojanstvo sastojalo samo u racionalnome mišljenju. Drugim riječima, racionalnost postaje uvjet mogućnosti ljudske egzistencije u tehničkome svijetu, što istodobno znači da su znanost i tehnologija ključni parametri ljudske mogućnosti napretka i razvitka u povijesnome kretanju spram doseganja *objekta X*. Paradoks je, dakle, u tome što je već s ulaskom u znanstveno-tehničko doba ono ljudsko odnosno humano postalo umjetnom konstrukcijom, a ne prirodnom činom razotkrivanja tajne bitka. Stoga *posthumano stanje* nije tek realizacija potencijala zapadnjačke metafizike koja se dovršava u kibernetici. Ono što je ne-ljudsko u razlici spram ljudskoga nije ništa neljudsko u smislu animalizma i bestijalnosti nekog stvora ili čudovišnoga bića kao utjelovljenja zla u sublimnome stanju kaosa i entropije. Naprotiv, ono *posthumano* jest bivanje ili postajanje (*Werden, devenir*) nečeg što nadilazi svako razlikovanje živoga i neživoga, prirode i kulture, bitka i bića. Nije stoga nimalo slučajno da se u posthumanizmu umjesto Boga u metafizičkome smislu shvaćene prve supstancije, stvaratelja svijeta i čovjeka u njemu, govori o *singularnosti* kao Omega-točki spajanja onto-teo-kozmo-antropologijske perspektive u formi apsolutne *tehnosfere*.<sup>6</sup>

Što to uistinu znači? *Singularnost* pretpostavlja da je svekoliko bivanje ili postajanje svemira kao što to dokazuju astrofizika i kozmologija jedinstveni i ireverzibilni događaj procesa stvaranja i razaranja materije i energije. Teorije o crnim rupama otuda predstavljaju spoznajno-teorijski put u rješavanju misterija kojim se eksplozije supernove pretvaraju u imploziju tamne tvari. S filozofijskoga stajališta susrećemo se s jasnim kretanjem same stvari mišljenja od spekulativno-refleksivne analize napretka i razvitka onog prvotnoga i njegove forme kao *eidosa* i *morphé*

---

<sup>6</sup> Žarko Paić, *Art and the Technosphere – The Platforms of Strings*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2022.

do posljednje postaje u životu bez obzira je li riječ o zvijezdama, bilju, životinjama ili čovjeku i njegovoj samosvijesti. Drugi zakon termodinamike s pojmom entropije pokazuje nam upravo ono što je Nietzsche metaforički imenovao iskazom da *pustinja raste*. To znači da se poređak u svojoj postojanosti neizbježno urušava i postaje, kako to tvrdi Simondon, jedino održiv ako je u stanju *metastabilne ravnoteže*. Simondon misli uvijek polazeći od: (1) transdukcije (bitka); (2) transindividuacije (bića) i (3) metastabilnosti (informacije) u transformaciji poretka metafizike.<sup>7</sup> Temeljni pojam kojim se singularnost u kozmičko-ljudskoj perspektivi može mjeriti jest temeljni parametar *posthumanoga stanja*. Naravno, to je pojam s kojim otpočinje i završava kibernetika, dok se istodobno s njim urušava čitava izvorna stuktura zapadnjačkoga metafizičkog mišljenja. Riječ je o pojmu *informacije* kao apsolutne mjere svih mjera u doba *tehnosfere*. Bez informacije nema povratne sprege ili *feedbacka* u sustavima životne homeostaze, ne postoji mogućnost izvanjske i unutarnje kontrole procesa nastajanja događaja niti, naposljetku, postoji ikakva mogućnost interaktivne komunikacije. Nije stoga nimalo slučajno što je Norbert Wiener, otac-utemeljitelj kibernetike, rekao da je ključni, treći pojam za samo-vođenje i samo-upravljanje sustavima i okolinom nakon materije i energije upravo pojam informacije. Otuda je informacijska entropija postala kategorijalni sklop za put do apsolutne singularnosti u kojem se ono kozmo-biološko stapa s onim antropo-tehnološkim.<sup>8</sup>

Ako je, dakle, Aristotelova definicija čovjeka kao *animal rationale* postavila u središte cjelokupnoga mišljenja Zapada od iskona Grka do početka kibernetike u odnos pojam živoga bića ili životinje koja misli s onime što takvo mišljenje čini operativnim i pragmatičnim, onda je ta sveza duhovnoga i materijalnoga odnosno biološkoga postala u doba umjetne inteligencije ne samo zastarjela, nego i bitno neprimjerenom za objašnjenje biti onog što više nije ni ne-ljudsko, a niti se može odrediti nečim što samo prekoračuje granice ljudskoga kako to uspostavlja pojam *transhumanizma*.<sup>9</sup> Zašto? Upravo zbog toga što „čovjek”

<sup>7</sup> Gilbert Simondon, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble: Jérôme Millon, 2005.

<sup>8</sup> Vidi o tome: Stefan Rieger, *Kybernetische Anthropologie: Eine Geschichte der Virtualität*, Frankfurt a/M: Suhrkamp, 2003.

<sup>9</sup> Vidi o tome: Stefan Lorenz Sorgner, *On Transhumanism*, University Park, PA: Penn State University Press, 2020.



više nije u središtu svijeta kao što je to bio za novovjekovnu epohu u kojoj se kao subjekt mišljenja pojavio ishodištem svih mogućih i zbiljskih paradigmi razumijevanja odnosa između bitka, Boga i svijeta. Današnja diskurzivna zagušenost s pojmom *kraja antropocena* o tome vjerodostojno svjedoči.<sup>10</sup> Gubitak središta čovjeka ide ruku pod ruku s dobrotkom njegove tzv. nadomjesne biti, odnosno bivanja ili postajanja nečim što više nije puko ljudsko u razlici spram neljudskoga. Kad se ova razlika između čovjeka i stroja postupno gubi, susrećemo se s hibridnim statusom svih bića u *posthumanome stanju* tehničke svjetovnosti svijeta. *Animal rationale* ne može više biti uvjetom mogućnosti svekolikih antropologija od filozofijske, stukturalne, kulturalne do kibernetičke. Na njegovo mjesto zasjeda pojam koji čovjeka više ne uzdiže u božanske visine kao što je to činio renesansni humanizam iz kojeg su potekle današnje humanističke znanosti. Nakon silaznoga razdoblja rastemeljenja metafizike koji je najavio Nietzsche s pojmom „nadčovjeka kao smisla Zemlje”,<sup>11</sup> otpočelo je vrtoglavo ozbiljenje projekta bivanja ili postajanja interplanetarnim nomadom koji umjesto statičke tromosti počiva u dinamičkome pojmu *beskonačne brzine*.<sup>12</sup> Da bismo mogli letjeti i transformirati vlastiti izgled u tjelesnome smislu, moramo ponajprije postati apsolutno Drugi kao bezuvjetno različiti od dosadašnjega povijesno-epohalnog svjetovanja svijeta. To ujedno znači da je bitak nadomješten procesualnošću procesa kao beskonačnoga bivanja ili postajanja. *Umjesto ontogeneze na djelu je tehnogeneza*. „Čovjek” više „nije” nešto u smislu intencionalne svijesti koja s Husserlom razlikuje između *noesis* i *noeme*, svijesti i predmeta svijesti. Njegova se „sudbina” sada nalazi u kontingenciji i emergenciji samoga života kao konstrukcije događaja. *Ako za razliku od Simondona koji kaže da robot ne egzistira možemo kazati da se čovjek s pomoću tehnološkoga uplođinga transformira u proizvođača informacija i korisnika operativnoga sustava u kojem te informacije kolaju i postaju pragmatičnim znanjem samo u određenome kontekstu i situaciji, onda je njegov 'slučaj' svagda moguće misliti kao čistu singularnost i individuaciju*. Stoga pojam *homo kybernetesa* koji odgovara ovome „slučaju” posvemašnje preobrazbe onto-

<sup>10</sup> Vidi o tome: Bernard Stiegler, *The Neganthropocene*, London: Open Humanities Press, 2018.

<sup>11</sup> Friedrich W. Nietzsche, *Also spach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Sämtliche Werke, KSA, Berlin: W. de Gruyter, 1999., s. 4, „Vorrede”, str. 14.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Minuit, 1991/2005., str. 198.

logijskog mjesta ljudskoga u post-povijesti nije više moguće odrediti iz linearnoga razvitka robota kojim upravlja na daljinu umjetna inteligencija. Naprotiv, ovaj je „čovjek” u svojoj kognitivnoj samoorganizaciji i samovođenju autonomno sintetiziranje logike *tehnosfere*. S onu stranu svih metafizičkih određenja njezina je ontologijska temeljna značajka u tome što povezuje informaciju i komunikaciju u sustav globalno-planetarynoga kôda umreženoga života. U tendenciji-latenciji, *homo kybernetes* postaje otuda vizualizirani događaj sintetičkoga mišljenja kao proizvođenja virtualnih svjetova. A to znači i konačni oproštaj od svake dihotomije ljudsko-neljudskoga, živo-umjetnoga, prirodno-kulturnoga. Na kraju povijesti kao metafizički određenoga putovanja od prvoga do krajnjega (*arché-eschaton*) preostaje samo još beskrajno lutanje „čovjeka” koji umjesto tajne jezika biva ovladan apsolutnom vizualizacijom života od njegova nastanka do nestanka. Slika sada prethodi jeziku kao što *tehnosfera* prethodi *biosferi* i postaje njezin jedini preostali zalag iskupljenja i izbavljenja od propasti.

## 2.

Nastanak tog vrlog *kibernetičkoga čovjeka* s kojim operiraju i posthumanizam i transhumanizam u njihovoj srodnosti i razlikama zacijelo se ne može razumjeti bez sljedećih bitnih postavki. Svoju sam analizu ovog problema izveo eksplicitno u pet svezaka *Tehnosfere*.<sup>13</sup> Za potrebe ovog razmatranja dostatno je ukazati na sljedeće međusobno povezane glavne misli. Uostalom, kroz povijest ljudskoga mišljenja unutar kruga metafizike Zapada susrećemo se s pet temeljnih, kao što bi rekao Ernst Casirer, simboličkih formi u kojima se kristalizira pitanje o smislu bitka i vemeni. To su mit, religija, umjetnost, filozofija i znanost. Svaka od ovih matrica mišljenja počiva na korelativnim pojmovima – mit na iskonskoj kazni (*Sage*), religija na vjeri u onostrane bogove i Boga, umjetnost na prikazu i predstavi svijeta u slikama i govoru osjetilnosti, filozofija na pojmovnoj atikulaciji bitka, bića i biti čovjeka, te znanost na ideji znanja kao puta spram dosezanja apsolutne istine o *objektu X*. Ovo petorstvo povijesno-epohalnoga mišljenja odgovara broju osjetila u čovjeka. Nije nimalo začudno da će osjetilo vida postati ključno za ono što označava *tehnosfera* kao *vizualizacija događaja u sintetiziranju*

---

<sup>13</sup> Žarko Paić, *Tehnosfera*, sv. I-V, Zagreb: Sandorf i Mizantrop, 2018-2019.

svijeta kao apriorno-aposteriorne forme mišljenja koja obuhvaća računanje, planiranje i konstrukciju. No, ono što je sada odlučujuće za prelazak na drugu obalu onkraj metafizike jest da *tehnosfera* predstavlja mogućnost, zbilju i nužnost vladavine kibernetičkoga četvorstva informacije, povratne sprege ili feedbacka, kontrole i komunikacije. Time se suspendira i neutralizira četvorstvo uzroka u tradicionalnoj Aristotelovoj ontologiji kao što su to *causa formalis*, *causa materialis*, *causa efficiens* i *causa finalis*. Pritom *tehnosfera* kao „šesto osjetilo” ili postmetafizička simbolička forma mišljenja nadilazi čitavu povijest metafizike u svim aspektima njezina pojavljivanja. Ona je istodobno njezina realizacija u smislu dijalektičkoga shvaćanja ukidanja suprotnosti i proturječja (*Aufhebung*) u sintezi tročlanosti (*tollere, conservare, elevare*), ali još više jest bivanje ili postajanje novog procesa mišljenja kao imanencije u ireverzibilnosti kretanja samoga mišljenja. Na taj se način, paradoksalno, pomiruju i Hegel, i Heidegger i Wittgenstein i Deleuze, jer ono što nadilazi svaki oblik ukorijenjenosti u prostor i vrijeme i misli intuitivno polazeći od racionalne jezgre umjetne inteligencije, može biti samo i jedino ‘utemeljeno’ na vizualnoj *pragmatici znanja*, a ne na jeziku kao kazivanju bitka. *Homo kybernetes* stoga nije više ni ‘čovjek’ niti ‘tubitak’ (*Dasein*), niti se, pak, njegova post-humanost može jedino razumjeti polazeći od transhumanoga obrata u biti kozmičko-tehnološke evolucije same prirode kao izvorišta svekolikih kognitivno-osjetilnih transformacija.

Da bismo pokazali kako se logika djelovanja *homo kybernetesa* odvija u procesu tog ‘novoga’ mišljenja koje polazi od postavke da smo mi oduvijek bili kiborzi, promotrit ćemo ukratko analizu vodećeg filozofa transhumanizma danas Stefana Lorenza Sorgnera. Kao pouzdani svjedok ovog puta mišljenja, utoliko više što iza sebe ima i studiju o Nietzscheu i pojmu nadčovjeka, i što na stvaralački poticajan način sjedinjuje tzv. analitičku i tzv. kontinentalnu filozofiju, Sorgner ima u vidu da je pojam humanizma postao ne samo neoperabilan još u 20. stoljeću nakon svih intervencija Heideggera i Sloterdijka, već ponajprije stoga što je nastanak tzv. emergentnih digitalnih tehnologija pridonijelo rastemeljenju metafizike i razgradnji spekulativne metafizike s Hegelom kao vrhuncem tog smjera mišljenja. Ono što Sorgner naziva ‘filozofijskim problemima’ u diskusiji o transhumanizmu odnosi se na uvjetno rečeno ontologijske, spoznajno-teorijske i praktično-proizvodne aspekte promjene u samoj biti ljudske supstancije i biti. U knjizi programatskoga

naziva *We Have Always Been Cyborgs: Digital Data, Gene Technologies, and and Ethics of Transhumanism* možemo razabrati kako se nastoji promisliti odnos između kibernetike, biogenetike i bioetike, uvjetno govoreći, budući da je kategorijalno-pojmovni poredak uspostavljen s formalnim primatom informacije. Jasno je da ovdje nije riječ o kantovskome načinu uspostavljanja trijade mišljenja, već o nužnoj konvergenciji između ontologije, epistemologije i etičko-političkih postulata. Kako, dakle, Sorgner određuje što je to bit transhumanizma s obzirom na metafiziku uopće i posebno s obzirom na drukčije stavove o istom „filozofijskome problemu“?

Zanimljivo je da Sorgner ukazuje na to da polazeći od želje čovjeka za dobrim životom još od Aristotelove *Nikomahove etike* problem s kojim nas suočava transhumanizam nije u tzv. utopiji besmrtnosti, već u pokušaju da se taj i takav život vodi s poboljšanim zdravljem u tjelesnom i kognitivnome smislu. Utoliko

ni ktronika niti uploading uma ne čine se onim tehnikama koje ponajviše obećavaju uspostavu ovog cilja. Otuda je nužno ustvrditi da besmrtnost nije realistička opcija. Mi čak niti ne možemo konceptualizirati shvaćanje besmrtnosti na temelju naturalističkoga razumijevanja svijeta. Besmrtnost pretpostavlja ili da ljudi ne mogu ili da ne moraju umrijeti. Oba su stajališta apsurdna, ako mislimo svijet na naturalističkome temelju. U tom slučaju, svemir je otpočeo s Velikim praskom. Proširio se otada i možda će to proširenje biti usporeno tako da će čitav svemir dospjeti do zastoja, Druga teorija kaže da će proces širenja biti nastavljen s procesom kontrakcije koji će okončati u kozmologijskoj singularnosti, točki beskonačne gustoće materije. U oba slučaja ne čini se preživljavanje realističnim za ljudska bića. (...) Ipak, jasno je da besmrtnost u doslovnome smislu ne može biti realističko rješenje za transhumaniste.<sup>14</sup>

Besmrtnost se, dakle, isključuje kao tzv. realističko rješenje. No, posve je očito da se težnja za doseganjem savršenog stanja dobrog života vođenog zdravo i učinkovito ne može zaustaviti na vrlinama razbori-

---

**14** Stefan Lorenz Sorgner, *We Have Always Been Cyborgs: Digital Data, Gene Technologies, and an Ethics of Transhumanism*, Bristol: Bristol University Press, 2022., str. 6-7.

tosti (*phronesis*) i možda čak stoičke *ataraksije* spram neizbježne sudbine u okovanosti prirodom i biološkim ustrojstvom ljudske vrste. Štoviše, ova verzija transhumanizma koju zagovara Sorgner nastoji biti ujedno 'realistička' i 'anti-naturalistička', a istodobno ne može zanijekati niti činjenice da je pojam informacije u kibernetici rezultat digitalnoga konstruktivizma. Ono što se nudi u utopijskome horizontu posthumanizma, pak, primjerice s postulatima singularnosti u smislu prelaska ljudskoga u *posthumano stanje* prijenosom individuacije čovjeka kao osobe u opeativni program kiborgizacije i kompjutorske simulacije, nije očito za Sorgnera prava mjera između ontologije, spoznajne teorije i etičko-političkoga djelovanja. Stoga je samorazumljivo zašto se odbacuje utopijska dimenzija transhumanizma kao mogućnosti dosezanja besmrtnosti. Umjesto tog nemogućeg cilja, koji je sa stajališta prirodno-kozmičke evolucije svemira čak i apsolutno neostvariv, a ne tek apsurdan, Sorgner se zalaže za

ne-utopijsku verziju transhumanizma, budući da smatram utopije ekstremno opasnim. Uistinu, sadašnjost postaje žrtvovana za budućnost koja se vjerojatno neće nikad ostvariti.<sup>15</sup>

Ako, ipak, transhumanizam sagledamo kao filozofijsko promišljanje mogućnosti prelaska granica onog ljudskog-suviše-ljudskoga, onda nije nimalo začudno zašto su jedine dvije tehnike u utopijskome horizontu dosezanja posthumanosti uopće vezane uz pojam besmrtnosti ili singularnosti čovjeka kao vrste. Naime, i krionika i uploading ljudskoga uma su tehnološki postulati, a ne aktualizirana sredstva tehnološkog razvitka na sadašnjoj razini znanja o onom ne-mogućem. Usto, ove su tehnike međusobno konvergentne jer pretpostavljaju oživljavanje mrtvog tijela i prijenos njegove duše-duha u logiku *homo kybernetesa*. Kad govorimo o iskonskome razumijevanju čovjeka onda imamo u vidu mitsko-religijsku sliku svijeta u kojoj se ovo biće nalazi u posredovanju s drugim bićima s pomoću onoga prirodno-biološkog i tehnološkog pristupa nat-prirodnome odnosno božanskome, poput mitskog Ikara kao prototipa ljudskog leta u svemir ili poput kentaura kao mitskog bića sastavljenog od dviju supstancija. *Transhumanizam*

---

15 Stefan Lorenz Sorgner, *ibid.*, str. 7.

je utoliko logika transgresije metafizike na njezinome kraju. Ono što ovo mišljenje prelazi su granice životinjsko-ljudskog tijela i ljudske dušeduha u stvaranju hibridnoga sklopa onog što više nije čovjek u tradicionalnome smislu kazivanja metafizike, ali što nije niti posthumano biće nalik kiborgiziranome stvoru iz SF-distopija. To je, dakle, prijelazno stanje, između dva međusobno bliska i udaljena svijeta. Analogno doba *antropocena* i digitalno doba *tehnosfere* za Sorgnera se pokazuje kao doba karbona i doba silicija.<sup>16</sup> Naravno, ovo su metafore koje upućuju na razlikovanje u razumijevanju transhumanizma polazeći od onog što pripada tehnološkome postulatu i onoga što pripada bioetičkim prosudbama o granicama do kojih može ići zamisliva ugradnja implantata u organizam kao i kirurško-farmakološki zahvati u poboljšanje strukture ljudske tjelesnosti.

No, sve što je rečeno nije još dostatno da bismo mogli otpočeti s istinskom filozofijskom raspravom o biti transhumanizma u ontologijsko-epistemologijskome smislu. Zašto? Zbog toga što nedostaje odgovor na pitanje zašto smo oduvijek bili kiborzi. Sorgner kaže da

naš obrat u kiborge jest razvitak koji je otpočeo otkako smo postali *Homo sapiens*. Stjecanje jezika jest prvo ljudsko poboljšanje. (...) Termin 'kiborg' znači kibernetički organizam. Riječ *cyber* dolazi iz drevnoga grčkog κυβερνήτης, što znači kormilar ili pilot. Tako i kiborg jest onaj koji je upravljani, organizam kojim se upravlja.<sup>17</sup>

Onaj koji je upravljani istodobno upravlja tako što je povezan u interakciji s drugim interaktorima u mreži životnih procesa. Kibernetički je način mišljenja svagda u dvojstvima, a ne kao u dosadašnjoj metafizici u trojstvima. Logika digitalnoga svijeta, uostalom, počiva na binarnome kôdu 0-1. *Kiborgiziranje stoga označava programiranje svijeta kao kontingentnoga slučaja*. Upravljanje sustavima i okolinom moguće je tek onda kad se uvjet mogućnosti kibernetičkoga mišljenja realizira u jeziku kao pragmatičkoj formi života. Takav je jezik vizualno konceptualiziranje odnosa između struktura i funkcija. Budući da slika u digitalnome okružju više ništa ne prikazuje niti išta predstavlja, dokinuto je

<sup>16</sup> Stefan Lorenz Sorgner, *We Have Always Been Cyborgs*, op. cit., str. 22-109.

<sup>17</sup> Stefan Lorenz Sorgner, *ibid.*, str. 9.

djelovanje metafizički uspostavljenoga mišljenja u filozofiji, umjetnosti i znanostima. Slika nije u funkciji nečega izvanjskoga niti nastaje iz onostranoga izvora poput Božje skrivene prisutnosti kao što je to bilo u doba vladavine referencijalnoga okvira mita i religije. Umjesto toga, slika pokazuje i iskazuje ono što se događa u procesu nastanka samoga života u pojavi. Sveza gena i informacije kao nastanak novoga života određuje, primjerice, bit bio-arta i trans-genske umjetnosti.<sup>18</sup> Kad sve to imamo u vidu, nije teško razabrati da se bit transhumanizma u filozofijskome smislu nužno pojavljuje u okviru onog što pripada posthumanizmu, a to je realizacija biti *tehnosfere* u *posthumanome stanju*. Ako je za Nietzschea posljednji čovjek bio priprema za dolazak nadčovjeka kao smisla Zemlje, onda se u slučaju *homo kybernetesa* nalazimo u položaju mišljenja koje više ne može biti filozofijsko niti umjetničko, a niti znanstveno istraživanje prvog razloga i posljednje svrhe onog ljudskoga-suviše-ljudskoga u doba globalno-planetarnoga razvitka *tehnosfere*. Kiborgizacija je posljednja instancija proizvodnje tehnološki usavršenih i poboljšanih 'bića' koji su postali hibridne strukture i aplikacije sveze gena i informacije u svakodnevnome životu.

Zašto govorimo o „posljednjoj instanciji” ovog prelaska granica između ljudskoga i posthumanoga? Zbog toga što ono što neminovno dolazi više ne može biti ne-autonomno i ne-samoregulativno. Ono nadolazeće kao tehnološka singularnost nužno mora biti oslobođeno od bilo kakvog izvanjskoga upravljanja sustavom i okolinom. A to znači da mišljenje *tehnosfere* zahtijeva nadilaženje granica metafizičkoga mišljenja u cjelini polazeći od uvođenja pojma *autopoiesisa*.<sup>19</sup> Sorgner, kako možemo vidjeti, iz tzv. realističke perspektive otklanja futurističko-utopističke tehnike koje jedan smjer transhumanizma izričito promiče. To su krionika i uploading. Tijelo i um više nisu mišljeni kartezijanski, već anti-esencijalistički. Ako se pristup novoj kibernetičkoj tjelesnosti izvodi iz drukčijeg odnosa spram pojma „poboljšanja” (*enhancement*), onda ovdje valja razlikovati između tehnike kao sredstva i emergentne tehnologije kao sredstva-svrhe čitavog procesa stvaranja kiborgiziranoga *posthumanog stanja*. Budući da je pronalazak jezika u osvit ljud-

---

<sup>18</sup> Vidi o tome: Stefan Lorenz Sorgner, *Philosophy of Posthuman Art*, Basel: Schwabe Verlag, 2022. i Žarko Paić, “Synaesthetic Without Sensitivity? The Body as a Technological Constuction”, u: Žarko Paić (ed.) *The Technosphere as a New Aesthetic*, op. cit., str. 191-219.

<sup>19</sup> Vidi o tome: Žarko Paić, “Mišljenje i stvaranje: *Arché-Ergon-Autopoiesis*”, u: *Nihilizam i suvremenost – na Nietzscheovu tragu*, Zagreb: Litteris, 2021., str. 431-456.

ske evolucije bio začetak onog što nazivamo *animal rationale*, valja biti krajnje oprezan s postavkom o budućnosti jezika u *posthumanome stanju*. Razlog je u tome što pragmatika *know-how* mišljenja treba samo formalizirana pravila uporabe da bi se neka stvar ili sklop događaja uopće mogao realizirati u praktičnome vidu. Jezik time gubi smisao ili svrhu u onome što je Heidegger pripisivao kazivajućem mišljenju ljudske egzistencije (*Dichten*).<sup>20</sup> Umjesto toga, sve humanističke znanosti i ono što Sorgner naziva *posthumanom umjetnošću* trebaju drukčije jezično artikuliranje smislenoga horizonta u interakciji sustava i okoline. Takav promijenjeni karakter jezika u logici novih medija umjesto sintaktičko-semantičke jasnoće kazivanja postaje svojevrsni *bijeli šum* u komunikaciji. Na taj način slikovna struktura jezika u doba *tehnosfere* kao što je to najavio još Ludwig Wittgenstein u *Filozofijskim istraživanjima* postaje *jezična igra* (*Sprachspiele, language game*).<sup>21</sup> Ono što se u Sorgnerovu promišljanju filozofijskih problema transhumanizma čini osobito zanimljivim jest njegov stav o tzv. nihilističkoj perspektivi ovog mišljenja i tzv. pozitivnome pesimizmu. Naravno, on se ograđuje da su svi smjerovi i tendencije u ovom interdisciplinarnome pokretu danas 'nihilistično, pesimistično-pozitivni', već su prema statističkim analizama ponajviše 'tipovi naturalizma, ateizma ili sekularizma'.<sup>22</sup> Pesimizam je inače jedini ozbiljno uzeo u razmatranje Schopenhauer čak i s tvrdnjom da je umjetnost u svojoj dubokoj ontologijskoj istini prožeta s boli i patnjom te je njezina uzvišenost posljednja mogućnost izbavljenja iz bezdana životnoga razočaranja i smrtne agonije. No, kao što znamo, Nietzsche je umjetnosti dodijelio attribute najvelebnije moguće prekretnice u nastojanju prevladavanja nihilizma zapadnjačke metafizike, te je stoga otklonio bilo kakav pesimizam iz ovog nauka samopotvrđivanja života. U cjelini, Sorgner pokazuje kako se s transhumanizmom na razini 'svjetonazora' dešavaju očigledni paradoksi i aporije. Moguće je da nijekanje Boga i posvemašnji naturalizam u razvijanju postavki o mogućnosti prelaska čovjeka s onu stranu bioloških granica istodobno dovede i do upravo nihilističnoga stava o povijesno-epohalnim dimenzijama ove transformacije života. Naime, iako je pesimizam uglavnom tzv. negativni stav o budućnosti

**20** Martin Heidegger, *Was heisst Denken?*, Frankfurt a/M: V. Klostermann, 2002.

**21** Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford: Wiley-Blackwell, 1998. 4. izd.

**22** Stefan Lorenz Sorgner, *We Have Always Been Cyborgs*, op. cit., str. 11.



Ljudske vrste i njezinim izgledima, ono pozitivno dolazi iz povjerenja u moći uma kao 'zdravog razuma' što se kristalizira u onome što pruža suvremena tehnologija. Na taj se način, naime, pokazuje da je ključna točka sinteze uma i tehnologije ono mišljenje koje, premda to Sorgner ne izvodi u svojim analizama i premda nema uglavnom pozitivan stav o Heideggeru, nastoji povezati sam iskon i suvremenost polazeći od metafizičkih okvira mišljenja u kojima je nastala kibernetika.

Heidegger je, dakle, o tome na najpregnantniji načina kazao sljedeće:

Stoga važi kružno pravilo kao temeljna crta kibernetički nabačenoga svijeta. Na tome počiva mogućnost samoupravljanja, automacije sustava kretanja. U kibernetički predstavljenome svijetu nestaje razlika između automatskih strojeva i živoga bića. Ona se neutralizira u bezrazlikovnome događaju informacije. (...) U tu jednolikost kibernetičkoga svijeta uvučen je i čovjek. I to čak na odlikovani način. Jer u krugu gledišta kibernetičkoga predstavljanja čovjek ima svoje mjesto u najširem krugu pravila. Shodno novovjekovnoj predstavi o čovjeku on je, naime, subjekt koji se odnosi na svijet kao okružje objekata time što ih obrađuje. Otuda nastala svakovrsna promjena svijeta vraća se natrag na čovjeka. Subjekt-objekt odnos jest, kibernetički predstavljen, uzajamni odnos informacije, povratne sprege u odlikovanome krugu pravila, što se sve može opisati naslovom „čovjek i svijet”.<sup>23</sup>

Možemo li iz ovog što je Heidegger kazao o biti kibernetike, koja postaje u pojmu *tehnosfere* planetarno-globalni prostor virtualizacije i implorizije informacija, dospjeti do mogućnosti da se ono što transhumanizam ima kao svoj postulat, bez obzira na njegove razlike u tzv. smjerovima, otvori kao *autopoiesis* u kojem preostaje mogućnost očuvanja i „čovjeka” i „svijeta” izvan njihovih gotovo neizbježnih redukcija? Ovo pitanje čini se odlučujućim za izgled nadolazeće filozofije. Svako razlikovanje ljudskoga i ne-ljudskoga pretpostavlja da treće postoji (*tertium datur*). Taj „Veliki Treći” tijekom povijesti metafizičkoga mišljenja

---

<sup>23</sup> Martin Heidegger, "Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens"(1967), u: Petra Jaeger i Rudolf Lütke (ur.), *Distanz und Nähe: Reflexion und Analysen zur Kunst und Gegenwart*, Würzburg: Königshausen + Neumann, 1983., str. 16. bilješka.

svagda je mišljen kao *Bog, Priroda, causa sui, superego, sublimni objekt X*. No, nije li zapanjujuće da je ono treće već i kod Hegela u njegovoj znanosti logike ništa drugo negoli subjekt-supstancija ili stvar mišljenja koje samo sebe pokreće? Nije li, naposljetku, sloboda upravo taj autopoietički događaj mišljenja koji pokreće svaku ovako ili onako shvaćenu tjelesnost, kao što pokreće i svaku ovako ili onako shvaćenu duševnost-duhovnost (*psyché-logos*)? Nije li sloboda uvjet mogućnosti svakog ovako ili onako mišljenoga apsoluta?

### 3.

Sloboda kao apsolut? Upravo to je u filozofijskome smislu bit posthumanizma. Uzeti tzv. sudbinu u svoje ruke, promijeniti nužnost povijesnoga zbivanja u mogućnost kontrole nad kontingentnim događajima u procesu bivanja ili postajanja (*Werden, devenir*) drukčijim i različitim od Istoga. Gotovo svih gorljivi zagovornici post-i-transhumanizma na programatski način, manifestno i trijumfalno, pokazuju da je zahvaljujući napretku i razvitku uma u povijesti došlo krajnje vrijeme da se čovjek izbavi od okova povijesne tragedije njegova bitka. Um se, dakle, poistovjećuje sa znanjem koje u formi tehnoznanstvene konstrukcije novih bića iz temelja mijenja zatečeni prirodno-biološki poredak odnosa koji je za metafiziku od Platona do Hegela bio gotovo nepromjenljiv. Da je tome tako, svjedoči stav mnogih predstavnika tehnoznanosti (*tehnoscience*) koji govore o tome da je u laboratorijskim uvjetima zahvaljujući sintetičkoj biologiji već proizvedeno umjetno biće poput tzv. onkomiša. Sve to upućuje na zbiljsku mogućnost uvođenja umjetnoga života u nadolazeće aspekte kompleksnosti prirode i ljudskoga obitavanja na Zemlji i onkraj njezinih prirodno-bioloških granica. Štoviše, taj događaj predstavlja prekretnicu u shvaćanju razlike između onog ljudskoga i posthumanoga, a u navedenom primjeru i u razlici između pred-ljudskoga, ljudskoga i post-ljudskoga. *Povijest u drukčijem, postmetafizičkome značenju otpočinje polazeći od logike umjetne inteligencije i ireverzibilno se odnosi na kozmičko-prirodnu evoluciju životinje-čovjeka-stroja.*<sup>24</sup>

<sup>24</sup> "Najvažnija preusmjeravanja sadašnje znanosti ne zbivaju se na metodologijskoj već na ontologijskoj razini. To se odnosi na 'težno-znanstveni obrat' s obzirom na objekte znanstvenoga istraživanja. Mnogi objekti znanstvenog proučavanja nisu više dijelom nedodirljive prirode; oni su proizvedeni umjetno. Tehno-znanstveni obrat na ontologijskoj razini znači da većina entiteta i procesa koji pripadaju znanstvenome istraživanju nisu pronađeni ili otkriveni, već su naprotiv stvoreni. Laserski procesi, klorofluorouglijci (CFCs), ugljične

Sloboda kao misaono-životna autonomija ljudske egzistencije ne proturječi ovom događaju apsolutne tehnogeneze. To je već jasno vidio Gilbert Simondon kad je na posve drukčiji način odredio bit supstancije koja se tradicionalno kartezijanski objašnjavala inertnošću u širenju tvari, tzv. *res extensa*. Vidjeli smo da je problem s kibernetičkom paradigmom u tome što je ona realizacija metafizike s jedne strane, a s druge, pak, njezina transgresija uvođenjem načela *tertium datur*. Tvar se više ne može u ovom novome mišljenju prepustiti vulgarnome materijalizmu kao što se ne može ni idealizirati s nekim produhovljenim modelom vitalističkoga materijalizma. Tvar otuda ima ne samo energetski potencijal bez kojeg ne bi bilo složene mreže međusobno prožimajućih tijela u kretanju, a niti bilo kakve slobode kretanja monada u prestabiliranoj harmoniji à la Leibniz. Da bismo mogli misliti slobodno u smislu *causa sui*, da bi istodobno ljudsko mišljenje u formi žive-i-kibernetičke tjelesnosti moglo dospjeti do ideje aposlutne samosvijesti ne samo čovjeka, već i stroja kao kiborgiziranoga 'stvora' s dušom-duhom, potrebno je dovesti u svezu pojam informacije s pojmom *autopoiesisa*. Na taj se način zbivaju dvije nužne kibernetičke redukcije: ona koja se odnosi formalno na metafizički shvaćenu *res cogitans* i ona koja pogađa *res extensa*. Taj nužni anti-supstancijalizam nastojao je radikalno izvesti u svojim promišljanjima odnosa čovjeka i stroja Gilbert Simondon. On tvrdi sljedeće:

Informacija je s jedne strane nešto beskrajno varirajuće i nešto što omogućuje, ako se prenosi s minimalnim gubitkom, da se energija učinkovito očuva tako da se ne svodi ni na koji način na rang mogućnosti (...) Ali, informacija s druge strane jest nešto što prenošenjem mora prijeći razinu fenomena čistoga slučaja, poput bijeloga šuma i toplotnoga udara; dakle, informacija je nešto uobičajeno, što ima svoj položaj, određenu sferu i određeni stereotip kojim se razlikuje od čistoga slučaja (...) Ova suprotnost predstavlja tehničku antinomiju koja se čini proble-

---

nanocijevi ili slojeviti sustavi feromagnetskih tvari i krom u magnetskome polju (u kojem se stvara golema magnetna rezistencija) teško da bi mogli nastati iz prirode. Proizveli su ih ljudi i to svjesno, ali ih se tumači kao objekte stvorene slučajem prirode.”– Martin Carrier, “Knowledge is a Power”, or how to Capture the Relationship between Science and Technoscience”, u: Alfred Nordmann, Hans Radder i Gregor Schiemann (ed.), *Science Transformed? Debating Claims of an epochal Break*, Pittsburg: Pittsburg University Press, 2011., str. 51-52.

mom filozofijskoga mišljenja: informacija je poput slučajnoga događaja, a ipak se razlikuje od njega. Apsolutni stereotip, koji isključuje svaku novost, dakle isključuje svaku informaciju. Ipak, razlika između informacije i interferencije je zasnovana na redukciji granica neodređenosti.<sup>25</sup>

Jasno je da ni um niti tijelo više nisu bezdanom razdvojeni. Informacija nije stoga niti aristotelovski shvaćena forma niti supstancija, već ono interferirajuće, što stvara nove informacije i tako proizvodi događaje kao čiste kontingencije. Kada um u svojoj apsolutnoj slobodi misli u ljudskoj formi samosvijesti o nekom *objektu X* nije posrijedi puka kontemplacija i spelulacija o kantovskoj stvari-o-sebi (*Ding-an-sich*) koja aficira naša osjetila. Mišljenje nije tek ravnodušno promatranje nekog bića u prirodi u smislu puke predmetnosti predmeta na čemu je počivao ideal grčke paradigme znanja o svijetu. Umjesto toga, već s novim vijekom mišljenje je čista konstrukcija predmeta spoznaje i otuda subjektivno-supstancijalni način proizvodnja novih bića ili predmeta u svijetu. No, s dolaskom kibernetičke paradigme, zahvaljujući pojmu informacije i mogućnostima strojne obrade informacija, mi se više ne bavimo nečime 'u' svijetu i ne razmišljamo 'o' nečemu unutarsvjetskome ili nadsvjetskome. *Mi* kao sveza prirodnoga uma i umjetne inteligencije proizvodimo objekte *X* koji postoje tek onda kad se tehnostvanstvenom konstrukcijom spajaju promijenjene supstancije i izgled ili forma tih supstancija. Ovaj proces u kojem autopoietički vlada moć *tehnosfere* kao novi apsolut nije stoga nihilizam bez smisla povijesti i posvećaniji gubitak onog ljudskog-suviše-ljudskoga. Naprotiv, ovaj proces s potencijalnim mogućnostima koje zagovara radikalni transhumanizam kao što su tehnike krionike i uploadinga dovodi do *postulata tehnološke singularnosti* kao apsolutne slobode novoga načina mišljenja onkraj metafizike uopće. Čini se kao da se susrećemo s nečim istodobno čudovišno fascinantnim i gotovo jezovitim (*Unheimlich*). Naime, slobodu smo navikli određivati kao ono što nije ni bitak niti biće, već kao uvjet mogućnosti njihova odnosa u zajedničkoj egzistenciji. Tako se, primjerice, u Schellingovoj odredbi razlike između biti ljudske slobode i 'ljudske slobode' same pojavljuje pitanje o „slobodi volje, Dobru

<sup>25</sup> Gilbert Simondon, *Du mode existence des objets techniques*, Paris: Aubier, 1958/1969/1989., str. 234-236.

i Zlu, personalnosti itd.”<sup>26</sup> No, očito je da se ova razlika može misliti tek kad se ima u vidu da „apsolutni kauzalitet u jednom bitstvu dopušta svima ostalima samo bezuvjetni pasivitet”.<sup>27</sup>

Ako se ovaj Schellingov stav razumije kao jedan od bitnih uvida u ono što čini slobodu bezdanom ljudske egzistencije i ne može se svesti na tzv. odredbu čovjeka od Aristotela kao *animal rationale*, onda se suočavamo s nečim još više čudovišno jezovitijim negoli je to i sam Schelling mogao predmnijevati kad je govorio o „slobodi volje, Dobru i Zlu, personalnosti itd.”. Zašto? Ako, naime, za Simondona „robot ne egzistira”, već očito ima drukčiji način svojeg bitka, onda se sa stajališta apsolutne metafizike nužno mora postaviti u pitanje puki prijenos tzv. ljudske slobode na mogućnost slobode onog neljudskoga u *posthumanome stanju*. Sva su bića u svijetu živo jedinstvo tjelesno-duševno-duhovne sinteze onog prirodno-biološkog i autopoietičkoga u smislu homeostaze. Kad, dakle, Simondon pretpostavlja u svojem zagovoru kibernetički shvaćenog suživota životinje-čovjeka-stroja neku vrstu sekularizirane ideje Dobra izvan svakog panteizma i ateizma, riječ je o uvjerenju da je napredak i razvitak u povijesti moguć tek iz prestabilirane harmonije organskoga i mehaničkoga. No, što ako je za razumijevanje biti *tehnosfere kao apsolutne slobode samokretanja i samovođenja života* nemoguće neutralizirati i suspendirati ono što je negacija slobode volje, a na njoj počiva – naime, *zlo u svojoj čistoj kontingenciji*? Što, dakle, ako je sloboda u svojoj apsolutnoj konstrukciji događaja ravnodušna na ono dobro i zlo, te se pokazuje samo u pragmatičnome vidu vlastite samosvijesti koja spaja ono živo i umjetno u nečemu što formalno ima značajke zla i razaralačke tendencije spram evolucijski nižeg stadija razvitka u formi životinja i ljudi? Na to je upozorio pred kraj života znameniti astrofizičar Stephen Hawking iskazujući strah od nekontroliranog napretka i razvitka umjetne inteligencije. Sada vidimo da je filozofijski problem s post-i-transhumanizmom problem koji je postavio upravo Schelling spekulativnim mišljenjem njemačkoga idealizma. To je problem slobode kao apsoluta koji polazi od bezuvjetnoga kauzaliteta i tako podvrgava sve drugo bezuvjetnome pasivitetu. *Tehnosfera kao autopoietički sustav apsolutne slobode proizvodnje informacija u ten-*

<sup>26</sup> F.W.J. Schelling, *O bitstvu slobode*, Zagreb: Cekade, 1983., str. 15. Izbor i prijevod Branko Despot.

<sup>27</sup> F.W.J. Schelling, *ibid.*, str. 19.

denciji-latenciji je i sustav kontrole informacija i kao takva ima istu logiku djelovanja kao i 'ljudska sloboda' umnoga djelovanja. No, to nije i bit slobode, jer se informacija više ne svodi na logiku organski shvaćenoga kauzaliteta i tome sukladno teleologije odnosno posljednje svrhe svekolikoga događanja. Sloboda nije ni bitak niti biće, te se njezina 'bit' ne svodi na apsolutni kauzalitet, već na događaj onto-kibernetičke mreže čistih kontingencija. Zlo jest prvorazredni filozofijski problem, jer povezuje u odnos bitak-Boga-svijet-i-čovjeka. No, zlo nije 'u' niti 'izvan' svijeta, već je posrijedi konstelacija odnosa koja u nekom kontekstu i situaciji stvara zla stvorenja i zlosilje kao prijetnju razaranja svijeta uopće.

Kako je onda moguće prevladati ono što pogađa sudbinu svijeta na koju čovjek ne može utjecati i što se od iskona Grka smatralo tragičnim slučajem upravo stoga što je čovjek imao slobodu volje da autonomno izabere svoj usud kao, primjerice, kralj Edip koji je oskrvnuo vlastitu majku i ubio svojeg oca? Reći će se, ali on je to učinio nesvjesno, u neznanju uzroka i posljedica koji su doveli do tragičnoga čina i spoznaje istine. Baš je u tome problem. Nesvjesno i neznanje su isključeni u logici djelovanja autopoietičkih sustava mišljenja. Kad informacija ima interferirajući utjecaj na interaktore u komunikaciji, onda je to put do stvaranja onog što Simondon naziva *metastabilnom ravnotežom*. Što je smisao tog stava osim da, paradoksalno, ono ne-stabilno u vidu novoga kaosa sada omogućuje sustavu ravnotežu, a to je jedino moguće kad entropija kao drugi zakon termodinamike regulira procese u kibernetički utemeljenom odnosu čovjeka i svijeta. Rezultat je da mi time ne vladamo okolinom u smislu apsolutne kontrole nad zlom kao događajem mogućnosti razaranja ne samo biosfere, nego i *tehnosfere* kao takve. Ako se nekome čini da je ovdje riječ o postmetafizičkoj 'velikoj priči', o *ratu svjetova*, onda je uistinu u pravu. Filozofijski problem s nastankom *posthumanoga stanja* nije ni u kakvom odnosu ljudskoga i ne-ljudskoga, već u tome kako se sloboda u svojoj 'biti' otvara u realiziranome svijetu *tehnosfere* gdje više ne vlada logika apsolutnoga kauzaliteta i apsolutne teleologije. Umjesto toga susrećemo se s metastabilnom igrom slučaja u kojem čiste kontingencije proizvode ono nadolazeće koje nikad nije lišeno mogućnosti da bude nepredvidljivo i izvan kontrole ljudskoga uma. *Homo kybernetes* je posljednja postaja na putu ljudske evolucije i ujedno kraj metafizike u kibernetici uopće. To samo znači da je po prvi put u povijesti sloboda postala kontingentna nužnost mišljenja, a ne svagda dosuđeni usud koji su bogovi ili Bog

dodijelili čovjeku kao nagradu i kaznu za njegovo dostojanstvo apsolutno nesvodiva bića pod zvijezdama. I čini se da ovdje treba i završiti. Drage kolegice i kolege, hvala Vam na mogućnosti da iskušavajući granice Vaše strpljivosti i pozornosti otvorim neka ponajprije filozofijska pitanja o smislu našeg zajedničkog traganja za onim što je nadolazeće u zbiljskoj pojavi. Pitanja nužno ne moraju završiti s konačnim odgovorom, kao što problemi ne moraju okončati i njihovim razrješenjem. Takvo je možda i ovo o smislu i biti *homo kybernetesa*.

Tehnologija  
i (post)humanost

---

# SANJAJU LI SLIKE BUDUĆNOST?

SLIKA IZMEĐU  
KRITIČKOG OTPORA  
I ZAOKRETA  
PREMA POSTHUMANIJ  
KRITIČKOJ TEORIJI

**Sonja Briski Uzelac**



Naslov ovog teksta je parafraza naziva izložbe riječkog vizualnog umjetnika Igora Eškinje – *Sanjaju li biljke sutrašnjicu?*, koja je održana kao sastavni dio programskog pravca *Dopolavoro* projekta EPK Rijeka 2020 – *Luka različitosti*.<sup>1</sup> Podnaslovom teksta ukazuje se na pravac propitivanja statusa slike u širem kontekstualnom sklopu „posthumane humanosti”, prema Rosi Braidotti,<sup>2</sup> kao kritičko-teorijskog pristupa „podrugojačenom” humanističkom subjektu. Unutar tog pristupa tematizira se koncept slike u perspektivi „posthumanog doba”, slike kao spoja kritičkog otpora i nalaženja kreativnih alternativa, kao lokusa susreta dvije osi – osi označavanja i osi subjektivacije. Iz ove perspektive slika nije tek ploha s koje se linearno „čita”, jer „označavanje uvijek uključuje bijeli zid na koji ona upisuje svoje redundancije. Subjektivacija uvijek uključuje crnu rupu u koju pohranjuje svoju svijest, svoju strast, svoje redundancije”.<sup>3</sup> Dovoljno je već spomenuti riječ „sutrašnjica” ili distopijski senzibilitet suvremenih slika, pa da se sa zebnjom postavi pitanje kuda vodi posthumana kriza novog „doba antropocena”<sup>4</sup> kao ekološki ugroženog, globalno sudbinski povezanog i tehnološki posredovanog svijeta. Ako slike kao entiteti u novonastaloj medijsko-tehnološkoj situaciji razvijaju svoj vlastiti život, imaju li one pored misije „arhiva kolektivne memorije” u sebi dovoljno jak zorni karakter i moć kritičkog potencijala da postanu ishodišne točke za propitivanje, promišljanje i preoblikovanje svijeta budućnosti? Kada se postavi pitanje o prevladavanju ili proširivanju slikovnog koncepta, u fokusu promišljanja nalazimo sam pojam slike kao djela. Pritom je pojam *slikovno djelo* još uvijek samo pojam, a djelu pak prijeti rizik – Boris Groys kaže „opasnost” – „da se raspline u bujici diskursa i bujici

**1** Igor Eškinja, *Sanjaju li biljke sutrašnjicu?*, 25.6.–24.7.2020. DELTA LAB, Rijeka. Organizator izložbe: Drugo more, suradna ustanova: Prirodoslovni muzej Rijeka. Izložba je bila sastavni dio programskog pravca *Dopolavoro* projekta *Rijeka 2020 – Europska prijestolnica kulture, Rijeka – luka različitosti*.

**2** Rosi Braidotti, 2013, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press; Rozi Brajdotti, 2016. *Posthumano*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum. Koncept „posthumano” odnosi si se na kritičko promišljanje humanističkog kanona univerzalnog Čovjeka koje nam je doba prosvijećenosti ostavilo u nasljeđe ideju „prirodnog prava čovjeka”. Sa stajališta kritičke „humanistike suvremenosti” te „posthumane pometnje” Braidotti postavlja problemsko pitanje: „Vlastitu vezanost za vrstu pokazujemo s tolikom strašću, kao da je to činjenično stanje, datost, pa na toj vezanosti konstruiramo i osnovnu ideju Prava čovjeka. Ali, je li to zaista tako?”. 2016, str. 29.

**3** Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Kapitalizam i shizofrenija 2. Tisuću platoa*, Zagreb: Sandorf + Mizantrop, 2013., str. 188.

**4** Konceptom antropocena počelo se označavati novo razdoblje u kojemu kolektivna djelatnost čovječanstva dominira svim planetarnim sustavima.

života te da tako izgubi svoj značaj, svoju predmetnost i sposobnost otpora”.<sup>5</sup> Međutim, upravo je u toj dvostrukoj „bujici”, teorijske konceptualizacije i životne sile, sadržan „spas” slike, kako priznaje i sam Groys. U toj se bujici kreću i vrte slike silinom svoje medijske pojavnosti i događanja kojima se i stvara njihovo značenje, predmetnost i sposobnost otpora kao aktivnog kreativnog djelovanja. Ako u ovo doba samoj predmetnosti slike navodno prijete te dvije osnovne sile, „sila koncepta” i „sila života”, obje te sile sadržane su u *strukturnoj plastičnosti* slike kao *prostora-između* (*in-between*) tih sila te njihovom asimetričnom mrežnom odnosu; zona vizualnosti na tom se mjestu konstruira kao „lik” ili „lice”, kako to objašnjavaju Deleuze i Guattari, poput vizualnog percepta koji se kristalizira na osnovi različitih svjetlina: „Lice konstruira zid koji je potreban označitelju da bi odskočio od njega: konstruira zid označitelja, okvir ili ekran. Lice izdubljuje rupu koja je potrebna subjektivaciji da bi prodrila kroz nju: konstituira crnu rupu subjektivnosti kao svijest ili strast: kameru, treće oko”.<sup>6</sup>

Svjedočimo, dakle, kako se sve više brišu granice između fizičkog, neuronskog, digitalnog i same svijesti (kako se ona shvaća u smislu duge tradicije zapadnog humanizma). A, kako pokazuju istraživanja u neuroznanosti,<sup>7</sup> kritička društvena teorija ili samo napredovanje „pametnih” tehnologija, čini se da oni koji kritički i kreativno pristupe novoj situaciji u svom okruženju imat će priliku sudjelovati u njegovu uzbudljivom (pre)oblikovanju izvan diskurzivnih opreka o prirodi i kulturi ili organskom i svjesnom.

Na tako ocrtanom horizontu, sustavi slika se pojavljuju kao (re)prezentacija posve novih vizualno-kulturalnih projekcija čije se prisustvo opire „prevođenju” i prezentiranju tek putem jednog disciplinarnog jezika i diskursa. Ono što postaje slikom danas i dalje može biti u medijskom

**5** Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivima - strategije suvremene umjetnosti*, pr. i ur. Nada Beroš, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006., str. 38.

**6** Deleuze, Gilles i Guattari, Felix. *Kapitalizam i shizofrenija 2. Tisuću platoa*. Zagreb: Sankor + Mizantrop, 2013., str. 189.

**7** Novije istraživanje neuronskih mreža je pokazalo strukturnu povezanost mozga, da neuroni „izbirljivo” interaktivno komuniciraju jedni s drugima; zapravo da neuroni, živčane stanice u mozgu, funkcioniraju slično kao društvene mreže, povezuju se po principu afiniteta jer su tada djelotvorniji. Do zaključaka se došlo proučavajući osobito vizualni korteks, područje mozga koje prima opažaje oka i pretvara ih u sliku. „Moždane stanice povezuju se poput prijatelja na Facebooku”, kako popularno tumači svoje otkriće neuroznanstvenik Dobriša Mršić-Flögel, profesor u Biocentru na Sveučilištu u Baselu koje je jedan od najznačajnijih središta za istraživanje neuronskih mreža i formiranja svijesti.

i događajnom smislu specifično i svojstveno samoj prirodi slike, no taj smisao nadilazi sam predmet, metode i teme unutar ustaljenih disciplinarnih okvira i granica njenih proučavanja.<sup>8</sup> Već zastarjele paradigme kojima se disciplinarno proučavala slika ne samo da su sve više potiskivali teorijski koncepti nastali iz dekonstrukcijskih pristupa, većinom poststrukturalističkih, nego i te paradigme uvelike potiskuju novi metadisciplinarni pristupi, zasnovani na radikalnim „obratima”, danas uglavnom s kritičko-teorijskim konceptom i aktivističkim stavom. Stoga ovakvi pristupi sustavu slikovnosti postaju ultimativna aktualnost, na što se ovdje i nastoji ukazati kao na pristupe koji pokazuju transgresiju hijerarhijske moći klasičnog sklopa humanistike i umjetnosti. Pritom treba ipak napomenuti kako je već francuska poststrukturalistička teorija razvijanjem „arheologije moderniteta” dosegla, prema riječima Andreasa Huyssena, „modernizam u etapi njegovog iscrpljenja”: „Čini se da je moć modernizma migrirala u teoriju i dosegla samosvijest u poststrukturalističkom tekstu – Minervina sova koja u sumrak širi svoja krila”.<sup>9</sup> Ova Hegelova metafora o sovi mudrosti koja polijeće u sumrak kao da se neprestano pojavljuje u nekoj novoj problemskoj petlji.<sup>10</sup> Ona se sve ubrzanije ponavlja, širi i rizomatski prepliće, u pomacima, s drugim rizomorfim točkama („očicama” kao slikama) različitog objektivnog porijekla, uglavnom prema „načelima spajanja i heterogenosti”.<sup>11</sup> Na tragu ovih razmišljanja razni transgresivni preokreti već su se dogodili, i događaju se neprestano, unutar preispitivanja dosadašnjeg (globalnog) humanog kapitala u njegovim različitim oblicima i modusima (života). Postoji mnoštvo kreativnih praksi pomaka i prekoračenja,

**8** O tom smislu kako je slika suvereno izašla iz disciplinarne domene povijesti umjetnosti (još s M. Duchampom) govori pristup vizualnih studija, čije se problemsko područje odnosi na čitavo polje vizualnosti, bez obzira o kojem se fenomenu, predmetu ili artefaktu iznosi kritički stav. Vidi: Krešimir Purgar, „Suvremena umjetnost napustila je domenu povijesti umjetnosti”, razgovor vodio Nikola Albaneže u: *Art Magazin Kontura*, broj 113, 2011., str. 16-21.

**9** Premda, usput rečeno, Huyssen izričito smatra da je „poststrukturalizam prvenstveno diskurs o modernizmu i diskurs modernizma”. Andreas Huyssen, „Zemljovid postmodernoga”, u: *Feminizam / postmodernizam*, ur. Linda J. Nicholson, Zagreb: Liberata, Ženski studiji, 1999., str. 206-242, 226.

**10** Petlja se u izvornom smislu odnosi na svaki od čvorova koji se pravi od niti (konca, vune itd.) pri pletenju (znakovit je sinonimni termin „očica”). U prenesenom, programskom jeziku termin označava „uvjetne petlje” koje omogućuju da se „unaprijed ne definira broj ponavljanja, nego da broj ponavljanja ovisi o nekom uvjetu koji se kroz petlju mijenja”.

**11** Prema ovim načelima „bilo koja točka rizoma može se, i treba, spojiti s bilo kojom drugom. To je vrlo drukčije nego kod stabla ili korijena što fiksiraju točku, utvrđuju neki red”. Vidi: Deleuze i Guatar, op. cit., str. 13.

raskida i prekida, inovacija i iskoraka, koje su označile i neprestano označavaju problematičnima dominantne hijerarhije moći u odnosima u kulturi, društvu, politici, ekonomiji, svijetu. Pritom se posve miješaju diskursi što nas sve suočava i s novim modalitetima vidljivog, prikazivog i nevidljivog, te različitim oblicima slike kao intertekstualne prakse. Naravno, promijenjeni su i sami načini gledanja na odnos diskurzivnog i slikovnog/oblikotvornog jer se granice između slike i teksta, pa i teorijskog, danas ne problematiziraju – one zapravo sve više nestaju. Bez obzira na njihovu prirodu i vrste, slike su konstrukcije prizora koje se manifestiraju na medijski različite načine i koje pričaju svoje priče (u smislu tumačenja W.J.T. Mitchella, Svetlane Alpers ili Normana Brysona i Mieke Bal), dakle oblici vizualno tekstualnih narativa koji su prezentni i imaju svoju priču, svoje želje, svoj pogled, svoj vlastiti život, pa i sanjaju. Samo, to iskazuju različitim jezicima, uz upotrebu i ikoničkog i verbalnog znaka, koji su danas na postpovijesni način tehnološki, interaktivno ili aktivistički posredovani. Pritom se njihova živa prisutnost unutar kontinuuma prostor/vrijeme/život ili stvarnost/značenje/aura u teorijskoj (samo)refleksiji neprestano pokazuje i dokazuje kao kritički intelektualni čin, a ne tek kao vještina ili zanat čije „dosege” procjenjuje „struka”. Slika podrazumijeva i svijest i intuiciju o transgresivnim promjenama svijeta koje neprestano (pre)oblikuju njezin složeni vizualni iskaz u kritici dominantnih diskurzivnih institucija (od estetičkih i kulturnih pa do socijalnih, rodnih, rasnih ili ekoloških).

To se preispitivanje također odvija i u propitivanjima i projekcijama novog „drugog” kao dominirajućih odrednica aktualnosti ili budućnosti, ali, za razliku od modernizma, ovoga puta ne s utopijskim već s distopijskim karakteristikama. Ulazak slike u arenu neizvjesnog stanja bezpovijesnosti kao stanja „druge” budućnosti određene prije svega tehnološkim i video-sferom otkriva i određuje kvalitativno to stanje samo. Ubrzani razvoj tehnologija i komunikacija vrši snažne utjecaje na sredstva istraživanja i izražavanja putem raznolikih medija (od fotografije, filma i televizije, do videa, računala, Interneta i *cyberspacea*), što uz pomoć nelinearnosti sučelja stimulira današnje ubrzano proširenje percepcije na prostore kojih u ovom trenutku nismo još ni svjesni. Nova kultura sučelja stvara strukture u trajnom procesu; u fuziji uma/tijela i informatičkih tehnologija nastaje pitanje od prenosivosti ka potpunoj nosivosti (na što je u svijetu umjetnosti ukazao još Bruce Sterling), a s predviđanjima da će se do kraja stoljeća razviti ne samo potpuna umjetna inte-

ligencija (AI), već i čudovišni „svijet Eberrona” (neogotski horor); a u najmanju ruku i „život s one strane vrsta”, kao „postantropocentrizam”, kako kaže Braidotti. U domeni recentne vizualne prakse umjetnosti o ovom procesu svjedoče eksperimentalne i alternativne intervencije koje na granicama konceptualne i medijske umjetnosti lociraju upravo važnost medijskog te napose postmedijskog istraživanja (akcije, instalacije, dokumentacija...); a slika je ta koja fokusira lokus između kritičkog otpora i kreativnih alternativa.

Danas je vizualna praksa neodvojiva od vlastite konceptualne dimenzije koju možemo nazvati i postkonceptualnom po tome što je skoro „simbiotički” (u smislu riječi „svjetotvorstvo”<sup>12</sup>) povezana s recentnim kritičkim teorijsko-kulturalnim praksama. One zapravo površinu slike uvlače u indikativne kritičke dubine preispitivanja, kao u slučaju posthumane kritičke teorije koja upućuje na propitivanje kanonizirane slike i ideje „Čovjeka”,<sup>13</sup> na nastajanje nove strukturiranosti posthumanog subjekta, koju gorljivo zastupa Rosi Braidotti: „Nakon postmodernog, postkolonijalnog, postindustrijskog, postkomunističkog i čak osporavanog postfeminističkog stanja, čini se da smo zakoračili u posthumanu pomutnju”.<sup>14</sup> U doba odbacivanja jedinstvenog subjekta humanizma traže se i predlažu novi alternativni načini promatranja „humanog” iz inkluzivnije i raznovrsnije perspektive.<sup>15</sup> U nastaloj „posthumanoj pomutnji” ili nadolazećem „posthumanome povijesnom stanju” možemo vidjeti kako status vizualnosti zadobiva dominantnu poziciju jer čini očiglednim, (re) prezentira „kvalitativni preokret u tome kako razmišljamo o temeljnim jedinicama koje uređuju našu vrstu, naše društvo i naše odnose prema drugim stanovnicima ovog planeta”.<sup>16</sup> Teza o posthumanoj subjektivnosti, koja uostalom izaziva ushićenje ali i strepnju, tvrdi Habermas,<sup>17</sup> oslanja se na napore da se denaturaliziraju društvene i kulturalne razlike, da

---

**12** Inače, to je termin koji koristi Nelson Goodman (*The Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett, 1978), u smislu analitičke filozofije da svijet stvara „verzija svijeta” (a world is made by making a world version).

**13** „Čovjek” je povijesni konstrukt koji je postao društvena konvencija „ljudske prirode”, humano je normativna konvencija koja je postala instrument praksi isključivanja i diskriminacije, što ne znači da „rad kritičkog mišljenja” nije podržan „suštinskim humanističkim diskurzivnim vrijednostima”. Vidi: Braidotti, op. cit., str. 56 i 59.

**14** Isto, str. 29.

**15** Isto, str. 59.

**16** Isto, str. 30.

**17** Jürgen Habermas, *The Future of Human Nature*, Cambridge: Polity Press, 2003.

se one razotkriju kao povijesno kontingentne strukture.<sup>18</sup> Te se razlike mogu i razgrađivati kritičkom intervencijom u okvirima socijalne politike, kreativnosti i aktivizma.

No kritički stav/čin koji razvija afirmativne perspektive posthumanog subjekta nije temeljen na binarnom odnosu suprotstavljanja priroda-kultura kao opozicije između danog i konstruiranog nego na shvaćanju kontinuuma priroda-kultura koje je poteklo iz suvremenih neuroznanosti i pokrenulo korjenitu teorijsku i epistemološku raspravu te alternativne kreativne i aktivističke stavove. Središnji, objedinjavajući pojam konceptualnog okvira neuroznanosti je *plastičnost mozga* kao autogeneze i odnosi se na ideju plastičnosti koja naglašava samoorganizirajuću (ili autopoetičku) moć žive materije. Na ta se istraživanja oslanjaju i ona teorijska filozofkinje Catherine Malabou o „strukturnoj” i „programiranoj” plastičnosti<sup>19</sup> kao dinamičnom međuprostoru između prihvaćanja i davanja oblića, gradnje i razgradnje, uvjetovanosti i slobode, prilagodljivosti i eksplozivnog otpora. Obratit ćemo pozornost na autoričin koncept *plastičnosti* koji govori o odnosima i izvornoj povezanosti između biološke i simboličke strane života, a s tim i s generičkim terminom „simbolički život” s kojim je opet pitanje slike u neraskidivoj vezi. Njezin je koncept proistekao iz preispitivanja teze o genetičkoj strukturiranosti koju sažima u pitanju *što da radimo s našim mozgom?*<sup>20</sup> Neosporno je, dakako, da je život jedinstven ali i da je mozak, kao kognitivni organ s vlastitom „arhitekturom”, mjesto njihova neprozirnog prepletanja: „Kao klupko elementarnih homeostatičkih dispozitiva i prstenova, kao i logička baza svih procesa konstrukcije koncepata, formi i značenja, mozak sjedinjuje život s njim samim”.<sup>21</sup> No u njezinim narednim istraživanjima u doticaju filozofije, neuroznanosti i psihoanalize središnje mjesto zauzima *plastičnost* čiji je avatar *inteligencija* koja posreduje između područja transcendentnog i empirijskog, odnosno u prostoru između biološkog i simboličkog života.

**18** Poznata je uostalom rečenica Simone de Beauvoir kako se „ženom ne rađa, ženom se postaje” na koju se poziva i Braidotti, str. 31.

**19** Catherine Malabou. *Preobražaji inteligencije. Šta da radimo sa njihovim plavim mozgom?*, Beograd i Zagreb: FNK i Multimedijalni institut: 2018., str. 89-94. U ovoj knjizi autorica revidira svoja središnja stajališta o strukturnoj plastičnosti mozga iz svoje ranije knjige *Šta da radimo sa našim mozgom?*, 2017, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije Univerzitet Singidunum.

**20** Za autoricu je ovo pitanje u tolikoj mjeri važno da stoji i u naslovu knjige: Catherine Malabou, *Que, faire de notre cervau?*, Paris: Editions Bayard, 2011.

**21** Catherine Malabou, *Preobražaji inteligencije*, op. cit., str. 9.

Malabou propituje na filozofski način neke od temeljnih pretpostavki neuroznanosti i razmatra drugi granični koncept, pored mozga i njegove neurološke plastičnosti, između biološkog i simboličkog života, a to je *inteligencija* kao novi pojam plastičnosti. Ovim pomakom koncept inteligencije i dalje ostaje po definiciji podvojen između urođene, biološki determinirane danosti i „višege”, duhovnog značenja kao razumijevanja i stvaranja kojim se onda poistovjećuje s pojmom intelekta. Međutim, proširivanjem polja istraživanja otvara se prostor interakcije između ovih dvaju koncepata prema trećoj vrsti problematizacije, a koja se odnosi na kibernetičku definiciju pojma inteligencije, odnosno na umjetnu inteligenciju. U tom smislu, autorica „priznaje” da se dugo dvoumila oko pitanja onemogućava li neuronska plastičnost uspoređivanje „prirodnog” mozga i stroja, osobito računala, sve dok nakon najnovijega ubrzanog napretka u razvoju umjetne inteligencije i „sinaptičkih” čipova nije došla do zaključka da „u određivanju odnosa između biološkog i simboličkog života ne možemo više izbjegavati razmišljanje o trećoj vrsti života, a to je njegova simulacija”.<sup>22</sup> Otud i njezino pitanje *što da radimo s njihovim plavim mozgom?* (s referencom na švicarski istraživački projekt *Blue Brain* koji nastoji stvoriti sintetički mozak, simulaciju arhitekture i funkcionalnih principa preobražaja živog mozga) upućuje na poticajno razmišljanje o onome što je neznano i heterogeno, o raznim novim oblicima mogućeg povezivanja, fikcije i hibridizacije na svim razinama međuodnosa biološkog/simboličkog/umjetnog – kao posthumanog.

S ovim se izazovima suočava suvremeni koncept inteligencije kao „globalni radni prostor” koji u „kognitivnoj eri” dobiva svoj epistemološki profil kao metoda lokalnog susreta između razvoja kategorija mišljenja i organskog rasta. Upravo je ovo „između” mjesto konstitucije ili mjesto tranzicije, onaj međuprostor interakcije između sredstava i ciljeva koji neprestano razmjenjuju svoja određenja. To mjesto interakcije, tranzicije i konstitucije novih identiteta je Pierre Bourdieu na izvjestan način anticipirao u pojmu sposobnosti oblikovanja habitusa,<sup>23</sup> kao uvjetovanostima u kojima nastaje određen način bivstvovanja, istodobno trajan i promjenljiv. Te su uvjetovanosti u velikoj mjeri povezane s navikom,

---

<sup>22</sup> Isto, str. 10.

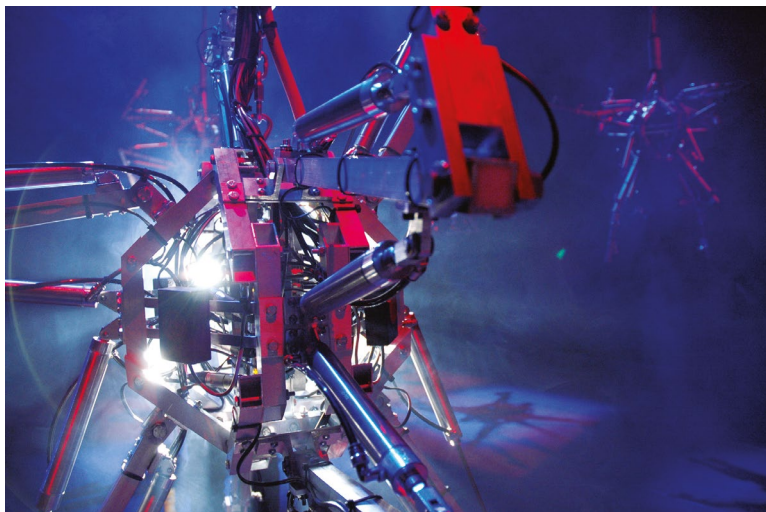
<sup>23</sup> Bourdieueov pojmovni par „polje”–”habitus” pokazao se vrlo produktivnim, otvarajući prostor za brojna kasnija kulturološka istraživanja. Vidi: Pierre Bourdieu, *Distinkcija: društvena kritika suđenja*. Zagreb: Antibarbarus, 2011.

iskustvom i obrazovanjem koje su presudne i za formiranje i sudbinu neuronskih mreža. Inteligencija, upravo kao i habitus, nastaje u neuronskim lokalitetima obrade informacija, a tu su već upisane sheme opažanja, rasuđivanja i djelovanja. Složeni splet odnosa *logos/nomos/bios* tako zajedno uspostavlja ravnotežu života – „a to uspostavljanje odnosa nesumnjivo djeluje i kao moguća definicija inteligencije”.<sup>24</sup> Strukturiranje preobražaja inteligencije nakon svih istraživanja neuroznanosti i ubrzavanja razvoja informacijskih tehnologija postaje stvar otkrivanja novih kognitivnih struktura koje narušavaju stare granice poznatog svijeta i u dosluhu s tehnološkom simulacijom otvaraju vrtlog singularnosti. Sustavi slika također dijele sudbinu upletenosti u ovaj krug odnosa *između* i pitanje koje se postavlja je koliko one doprinose današnjoj simulaciji sveukupnog života sutrašnjice. Naravno, u doba moći digitalne kulture i manifestiranja slika na najrazličitije multimedijske načine možda i nije tako teško odgovoriti na to pitanje. Stoga se ono zapravo više postavlja u odnosu na to koliko su slike kritički prisutne u propitivanju različitih hijerarhija moći, čak i simboličkih mreža zajedničkih odnosa u svijetu koji postoji za mnoštvo oblika i vrsta života – pa i u kibernetičkom prostoru, te kako su one upletene u njihov primarni i sekundarni opstanak. I, uostalom, posjeduju li slike „programiranu plastičnost” i koliko je prisutna njihova kreativna sila u uspostavljanju života s drugima/drugim, pa i kada jednog dana sustavi umjetne inteligencije možda preuzmu kontrolu i dosegnu biotehnološku autonomiju „živih sustava”. Sutra će, kako je predviđao Ray Kurzweill,<sup>25</sup> strojevi sami sebe kreirati (na vlastitu sliku o sebi), dok nam danas neke „slike-strojevi” već pokazuju (hiper) interaktivno djelovanje s promjenama u društvenoj okolini, odnosno njihovoj prirodnoj sredini. Stoga se koncept plastičnosti, nazovimo ga „simulirane plastičnosti”, može smatrati i privilegiranom formom naturalizacije različitih oblika autonomije djelovanja, kao što nam već danas govore razni primjeri vizualne prakse. Jedan od takvih je upečatljiv primjer interaktivne instalacije *Histerični strojevi* kanadskog umjetnika Billa Vorna s istoimene izložbe u sklopu projekta EPK – *Rijeka 2020* (sl. 1). U opisu rada navodi se da „šest robotičkih struktura koje čine interak-

**24** Malabou, op. cit., str. 204.

**25** „Strojevi će imati pristup vlastitom programskom kodu (*source code*) i otud će moći manipulirati svojim procesima na isti način na koji mi manipulirano genetikom”. Vidi: Ray Kurzweill. *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*, New York: Viking Press: 2005., str. 27.





sl. 1. Bill Vorn, *Histerični strojevi* (*Hysteric machines*), detalj interaktivne instalacije. Izložba je bila dio programskog pravca *Dopolavoro* projekta EPK – *Rijeka 2020*, Delta, Rijeka, 13.8.-19.9.2020. Photo: Tanja Kanazir / Drugo more.

tivnu instalaciju *Histerični strojevi* reagiraju na prisutnost ljudi u njihovoj neposrednoj blizini. Krećući se kroz šumu robota u prenamijenjenom industrijskom postrojenju koje je i dalje zadržalo svoj primarni karakter, responzivnost robota izaziva osjetilne senzacije i emotivne reakcije – kao u nekom insceniranom susretu sa živim bićima s drugog planeta”.<sup>26</sup> Ovakvi sklopovi sutrašnjice koncipirani kao neurosinaptička računala imat će procesore koji će biti sposobni prilagođavati se, transformirati se i u sebe integrirati vlastite modifikacije. Bit će istodobno osuđeni na neprestano protjecanje i ponavljanje „prijelaz”, u procesu *metamorphinga*, pri čemu likvidno dvojstvo asimilacija/akomodacija više neće važiti isključivo za prirodnu inteligenciju. „Habitus će karakterizirati i način bivstvovanja stroja, budući da će se sada i on moći naći u nekoj sredini”.<sup>27</sup> Već sam postupak *morphinga*, koji je inače nastao kao sofisticirana tehnologija digitalne obrade slika i osobito se vezao za video art i potom masovnu kulturu, „stvara čitav raspon *frameova* koji omogućuju

<sup>26</sup> Bill Vorn, *Histerični strojevi*, interaktivna instalacija; organizatori: Drugo more i KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse. Kustoski tim: Tereza Teklić, Davorka Begović i Ena Hodžić. Izložba je dio programskog pravca *Dopolavoro* projekta Rijeka 2020 – Europska prijestolnica kulture, Delta, Rijeka, 13.8.-19.9.2020. Preuzeto iz teksta najave izložbe.

<sup>27</sup> Rosi Braidotti, op. cit, str. 89.

kontinuirano prelaženje od slike jednoga tijela prema slici bilo kojeg drugog tijela”,<sup>28</sup> te može poslužiti kao metafora i za veliku preobrazbu slika. Slika u ovom proširenom smislu, pokrivena metaforom *metamorphinga*, još određenije djeluje u jedinstvu osjetilnog i svjesnog postojanja, bez obzira na način svog medijskog pokazivanja. Pojam habitusa karakterizira i njezin način postojanja jer se ona uvijek nalazi u svojevrsnoj sredini. Doduše, slika ne može samostalno „baratati” simbolima, barem nije mogla do ovoga najnovijeg obrata; međutim, koncepti programirane i simulirane plastičnosti već otvaraju pitanje „posjeduje li superinteligencija svijest i sposobnost subjektivnog doživljavanja”?<sup>29</sup> Istraživanja već govore o sistemima koji *posjeduju subjektivnost*, kao skupine umreženih računala ili neke kulture kortikalnog tkiva. Istraživači se rukovode idejom o elektronskoj subjektivnosti s prilagodljivim i autonomnim procesorima koji mogu mijenjati vlastitu dispoziciju; odnosno, sami sebe kreirati kao jedinstveni događaj sa singularnim implikacijama. Plastičnost je dakle neprestani proces *morphinga*, mijenja ustaljene paradigme takvom brzinom i do takvih razmjera da može rezultirati „procjepom u tkanju prostor-vremena”.<sup>30</sup> No ipak, i dalje se suočavamo s pitanjem koje stvara nespokoj: „...ako se plastičnost mozga i njegova moć improvizacije i interpretacije mogu u potpunosti simulirati procesorom, što onda od njih preostaje”.<sup>31</sup> Kao ilustraciju ovog nemira Catherine Malabou navodi kulturni film *Ona* (Spike Jonze, *Her*, 2013.), „fascinantnu sliku fatamorgane žive plastičnosti koja se više nije mogla razlučiti od njezine umjetne verzije”.<sup>32</sup> Strah od nagle i radikalne promjene ili nestanka apsolutnog jamstva za koncept postojanja, tako antropocentričan u pristupu, ne određuje samo individualnu nego i kolektivnu subjektivnost; epistemološki gledano, cjelokupni arhiv *anthroposa* je djelatan u izgradnji subjekta zajednice. I svi eksperimenti i dostignuća u tom smislu temeljeni su na mogućnosti proširenog, relacijskog sebstva koji funkcionira u tehnološki posredovanoj sredini priroda-kultura-život. U modernizmu koji je još baštiniio doba prosvijećenosti, s kartezijanskim subjektom i kantovskom „zajed-

**28** Vanni Codeluppi, „Tekuće tijelo: moda s onu stranu narcisoidnosti”, u *Tvrđa*, br. 1/2 2006, str. 119-122.

**29** Nick Bostrom, „How Long Before Superintelligence?”, *Linguistic and Philosophical Investigations*, sv. 5, br. 1, 2006, str. 11-30.

**30** Ray Kurzweil, op. cit., str. 23.

**31** Catherine Malabou, op. cit., str. 94.

**32** Isto.



ski eksperiment koji „spaja specifičnost socijalističkog samoupravljanja i kibernetiku u alternativnu viziju budućnosti”, s potencijalom futuroloških predviđanja planetarne ekološke krize o kojoj se tada tek počelo govoriti. Kustoski koncept obuhvaća medijalnu vizualizaciju materijala u više segmenata kao što su: *Kolektivna subjektivnost i umjetna inteligencija, Struktura tehno-medija (D-VII-A-2); Zvučna topografija i planetarni ekosustav, Sferne krivulje vremenskog ritma (D-VII-B-1)*. Njima se izvorni dijagrami vraćaju u život „kolektivne subjektivnosti” koju „otjelovljuje” slika modela novog oblika umjetne inteligencije – „živog hibridnog entiteta koji može komunicirati u stvarnom vremenu (s QR kodom kao pristupnom točkom)”, čiji se osebujni mentalni procesi prikazuju na osam povezanih ekrana. Projekt je isprepleten dvostrukim recentnim istraživanjima, diskurzivno-istraživačkim programom i izložbenom produkcijom, čime je „grad preveden u tok kolektivne svijesti zabilježene u formi tekstualnih podataka”. Njihovi rezultati su automatiziranom obradom podataka „pretočeni u dinamični vizualni segment izložbe koji je potom uronjen u specifičnu zvučnu topografiju nastalu sonifikacijom podataka koji opisuju određene riječke lokacije. Oba elementa izložbe proizlaze iz povezivanja originalnih dijagrama s trenutnim ekosistemskim okolnostima te navode na prihvaćanje ere radikalne nesigurnosti obilježeno potrebom za redefinicijom odnosa organske i anorganske materije, različitih geoloških, tehnoloških i društvenih realiteta te uspostavom novih odnosa između naše i drugih bioloških vrsta”.<sup>34</sup>

Grad Rijeka odabran je u ovom projektu kao mjesto lociranja upravo zbog svojih „ekosistemskih okolnosti”, luke susreta rijeke i mora, ali i zbog prepletanja realnih i povijesnih industrijskih i infrastrukturnih tokova, pa je stoga označen kao *terra effluviens*, „grad u permanentnom tekućem stanju”, grad koji je, prema kustoskom konceptu, „teritorij na kojem se pojmovi biološkog, tehnološkog i političkog talože u komprimiran uzorak trenutnog planetarnog ekosustava”. Jedan aspekt ovako složene strukturne situacije „grada koji teče”<sup>35</sup> propituje i Igor Eškinja, svojim pristupom vizualnog umjetnika medijske hibridnosti, u projektu spomenutom na početku teksta (*Sanjaju li biljke sutrašnjicu?*, sl. 3). U krivuljama lokačkijski konkretnog vremensko-prostornog kontinuuma Eškinja bilježi i

**34** Iz izložbenog kustoskog koncepta povjesničara umjetnosti koji se „postpovijesno” oslanja i na

**35** Prema popularnom riječkom promotivnom sloganu *Rijeka – grad koji teče*.



sl. 3. Igor Eškinja, *Sanjaju li biljke sutrašnjicu*, detalj izložbe, u okviru programskog pravca *Dopolavoro* projekta EPK – Rijeka 2020 – Delta, Rijeka, 25.6.-22.8.2020.  
Photo: Tanja Kanazir / Drugo more.

transformira, u suradnji s riječkim Prirodoslovnim muzejom, dijalektiku nestajanja krajolika (i njegovih slika) urbanog utopijskog nasljeđa modernizacije i nastajanja distopijskih slika novoga biljnog svijeta („korova”, sa stajališta logike antropocentrizma) u ispražnjenim i zapuštenim mjestima industrijskog i urbanog propadanja. Umjetnikova se imaginacija nestajanja i nastajanja „after the human”, u doba višestruke globalne socijalne, ekološke, neoliberalne – pa i pandemijske – krize ljudskog postojanja i gospodarenja, artikulira oko „dizajniranja” uzoraka biljnog života koji prodiru u napuštene riječke industrijske prostore i tamo se nastanjuje, kao samonikli svijet negdje između, „pričajući priču o biljkama kojima je u prostoru stvorenom ljudskom rukom odsutnost čovjeka omogućila život”. Ove prostore tako upisane u povijest nestajanja određuje metafora korova koja se „može protegnuti i na same napuštene prostore koji više nemaju funkciju, izmiču našim kategorizacijama i prema kojima ne možemo izgraditi odnos jer ih zapravo ne poznajemo”.<sup>36</sup> U tom smislu opet možemo postaviti pitanje iz naslova, a možda bi ono preciznije

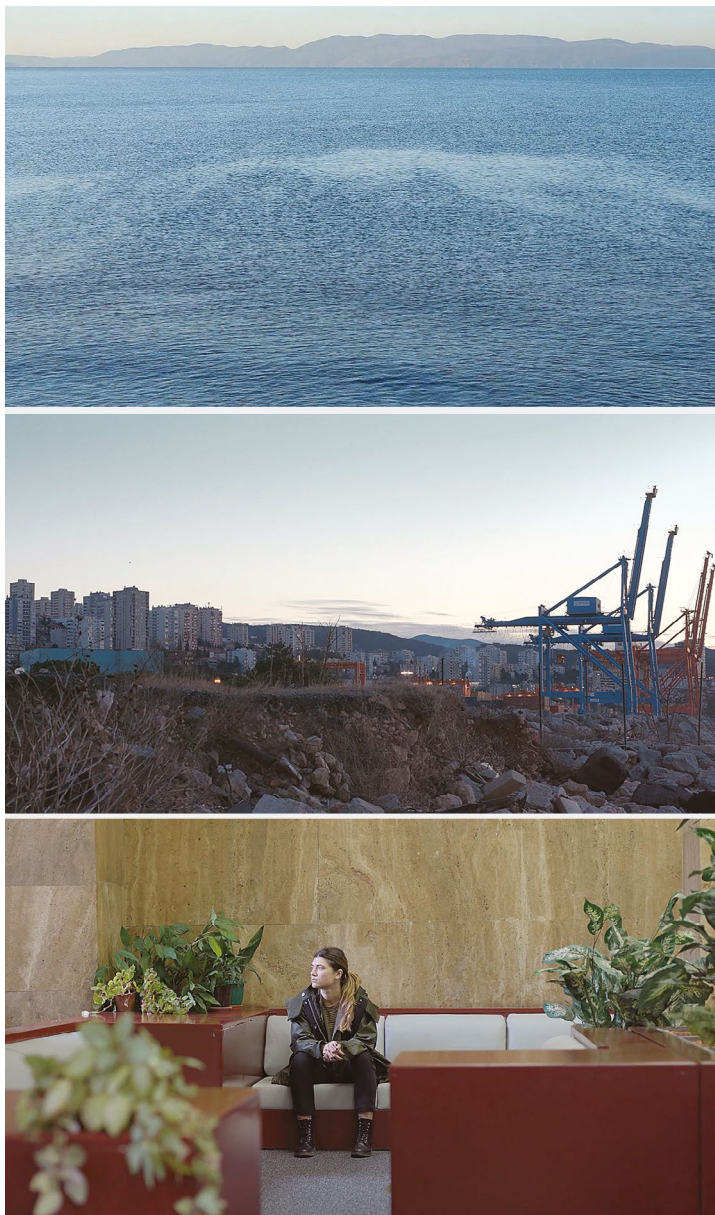
**36** Igor Eškinja, iz najave za izložbu *Sanjaju li biljke sutrašnjicu?*, EPK – Rijeka 2020.

glasilo s obzirom na distopijski senzibilitet suvremenosti: kakvu sudbinu naše zajedničke planetarne budućnosti sanjaju slike ovdje i sada? Na aktualna razmišljanja o sudbini grada „u posthumanom dobu” i zamišljanja njegove sutrašnjice u postindustrijskom tehno-svijetu nailazimo u različitim projekcijama. Jedna od takvih je istraživačko propitivanje budućnosti grada i rada u lokalnoj riječkoj sredini i bavi se svakodnevicom nekolicine likova koji već žive u postradničkom svijetu budućnosti. Projekt *Shema stvari* američke umjetnice Jennifer Lyn Morone prikazan je kao videoinstalacija čiji narativ polemizira s nekadašnjim konstruktivnim osjećajem „optimalne projekcije u budućnost” u koji nas je (u)vodio napredak tehnologije – utopijska „emancipacija čovječanstva” i „konstrukcija svijeta” u kojem strojevi sve rade a ljudi uživaju (sl. 4). Prema konceptu umjetnice, „cijeli se rad temelji na nekoj bliskoj budućnosti ili alternativnoj stvarnosti, odnosno na pitanju kakva nas budućnost očekuje s obzirom na glavna pitanja s kojima se bavi Dopolavoro – tehnologija i rad, odnos tehnologije i rada te odnos pojedinca i društva...”.<sup>37</sup> Cijeli program *Dopolavoro* udruge Drugo more nastojao je kritički preispitati pojmove utopije i distopije, pitanje nasljeđa i promjene paradigme, kraja jedne tehnološke i ideološke „epohe” odnosno početka nove, baštinjenje „prostora između” – između tekovina izgrađenih te gospodarski i ideološki devastiranih objekata i zajedničkih prostora grada, s istodobnim ciljem kako potaknuti na alternativna kreativna rješenja. Sudeći po organiziranim izložbama, to mu i uspijeva na svjetskoj razini relevantnosti, kao vrsta generacijskog (re)pozicioniranja u aporijama i prijemcima odnosa društvene suvremenosti i načina kritičko-kreativnog djelovanja u sadašnjem/budućem vremenu.

Stoga su pitanja o tome koje perspektive slika (p)ostavlja između kritičkog otpora i kreativnih alternativa, koji se toposi utopije ili distopije generiraju slikovnim tragovima, otiscima, znakovima i značenjima, od bitne važnosti za suvremenu (re)konfiguraciju kritičkog posthumanizma i prakse povezivanja s drugima, uključujući neljudske i „zemaljske” druge. Ovakva se pitanja postavljaju unutar najcjelovitijeg kustoskog projekta u organizaciji Drugog mora u okviru istog programskog pravca EPK. Na međunarodnoj multimedijalnoj izložbi *Uzavrelo more (The Sea*

---

**37** Iz najave Davora Miškovića, direktora udruge Drugo more i voditelja programa Dopolavoro EPK – *Rijeka 2020*, na konferenciji za medije pred otvaranje videoinstalacije *Shema stvari*, „Novi list”, 27. kolovoza 2020., str. 37.



sl. 4. Jennifer Lyn Morone, *The Scheme of Things (Shema stvari)*, kadrovi iz trokanalne videoinstalacije. Galerija Filodrammatica, produkcija: Drugo more kao dio programa *Dopolavoro* projekta EPK – Rijeka 2020. 27.8.-18.9.2020.

is *Glowing*, sl. 5) njemačke kustosice Inke Arns,<sup>38</sup> „u samom srcu riječke industrijske luke” (u zapuštenom nekadašnjem skladištu Exportdrva), problematiziraju se pitanja rada i različiti oblici eksteritorijalne eksploatacije na „dalekim morima”, nove ekonomije poslovanja bez nadzora te manipuliranje ovisnošću o tehnologiji, primjerice: „Kako se rad mijenja u uvjetima ubrzane digitalizacije i globalizacije? Kakvi radni uvjeti proizlaze iz distribuiranih sustava i platformi društvenih medija – i kako ti radni uvjeti utječu na pojedinca?”<sup>39</sup> Riječ je o problematizaciji odabranih oblika poslova na moru koji su kao „nove ekonomije” uglavnom nevidljivi i poluilegalni jer su povezani s morem/oceanima „između granica” država, zakona, kontinenata, ekonomija poput dubokomorskog rudarenja, *off shore* poreznih oaza, ultra-libertijanskih *seasteading start up* tvrtki, bizarnog elektroničnog trgovanja, esksternaliziranih poslova čišćenja podataka, manipuliranja razinom mora i potapanja nastanjivih površina, amaterske pornografije, digitalnih mikro-usluga, tehnološkog križanja (koje spaja piratstvo, obrnuti inženjering, jedinstvenu kreativnost i alternativno stečene vještine), tehnološkog kolonijalizma te korištenja prikrivenih narativa tehnološkog razvoja, umjetne inteligencije, do „slobodnih luka za umjetnine”.

Upotrebom artističkog, dokumentarnog i masovnog slikovnog imaginarija, postupaka montaže, *morphinga* i dr., strukture vizualno-tekstualnih narativa razvijaju se u intermedijalnom spajanju istraživanja stvarnih i virtualnih svjetova koji se povezuju, preklapaju i križaju u različitim područjima geopolitike i digitalne kulture, s internetskom sintaksom i ekranskim protocima energije, te praksama vizualiziranja mrežne znatnosti. Jedna od takvih istraživačkih priča, vizualno fascinantna, prikazana je u video radu *Deep Down Tidal* (sl. 6) umjetnice iz Francuske Gvajane Tabite Rezaire, koja „krećući se digitalnom, tjelesnom i baštinskom memorijom kao mjestima borbe, uranja u znanstvene imaginarije da bi se pozabavila sveprisutnom matricom kolonijalnosti koja utječe na pjesme našeg tijela-uma-duha”.<sup>40</sup> Ono što je otkrila pokazalo se kao „zapa-

**38** *Uzavrelo more (The Sea is Glowing)*, kustoski koncept: Inke Arns, umjetnici: Aram Bartholl, Ursula Biemann, DISNOVATION.ORG, Jacob Hurwitz-Goodman, Daniell Keller, Steffen Köhn, Lawrence Lek, Rebecca Moss, Jenny Odell, Elisa Giardina Pape, Lisa Rave, Marie Reinert, Tabita Rezaire, RYBN, Sebastian Schmieg, Hito Steyerl. Voditelj projekta Davor Mišković, produkcija izložbe: Drugo more, partner: Goethe Institut Kroatien. Izložba je sastavni dio programskog pravca *Dopolavoro EPK – Rijeka 2020*.

**39** Inke Arns, iz kataloga izložbe, str. 8.

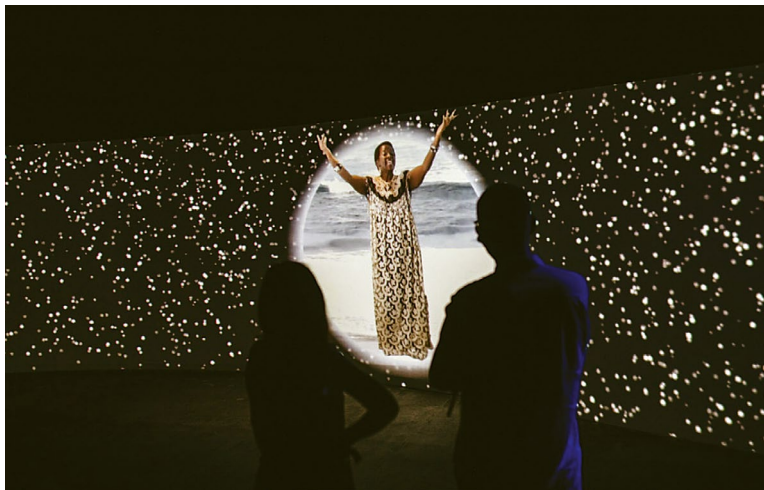
**40** Iz kataloga, str. 59.





sl. 5. *Uzavrelo more (The Sea is Glowing)*, detalj skupne izložbe. Kustosica: Inke Arms; u okviru programskog pravca *Dopolavoro* projekta EPK – *Rijeka 2020*, Delta, Rijeka, 20.8.-31.10.2020. Photo: Tanja Kanazir / *Drugo more*.

njujuća spoznaja” da se infrastruktura podmorskih optičkih kabela kroz koju putuju digitalni podaci poklapa sa smjerom koji prati stare kolonijalne pomorsko-trgovačke rute u eksploataciji mineralnih sirovina i ropstva, što svjedoči o novom planetarnom fenomenu elektronskog kolonijalizma. U ovoj dojmljivoj video projekciji ocean se vidi kao „groblje crnih znanja” i „crnih tehnologija”, ali istodobno i kao slika globalne logistike današnjih telekomunikacija oslonjene na „naše boli, izgubljene priče i sjećanja”. Sve se to iznova, u ovom uzdrmanom dobu antropocena, ponavlja u slučaju izbjeglica koji bježe sa svojih opustošenih prostora i utapaju se na starim/novim morskim putevima preko Sredozemlja. Jedna od paradigmi vizualno rječitih medijskih eseja s ove izložbe te njihovih distopijskih tehnološko-ekoloških vizija neizvjesne budućnosti je video datoteka *Liquidity Inc.*, umjetnice i teoretičarke Hito Steyerl iz 2014. godine. Temeljena na slučaju stvarne financijske propasti koji se potom slojevito i mozaično razvija kroz realne i virtualne svjetove, ova složena vizualna simulacija „sa svojim računalno generiranim valovima i snimkama vijesti o uraganima i tsunamijima pokreće instalaciju koja je postavljena poput splavi i služi se vodom i ekstremnim vremenskim uvjetima kao metaforom za fluidnost financijskih sredstava i digitalnih



sl. 6. Tabita Rezaire, *Deep Down Tidal*, pogled na videoinstalaciju; u okviru programskog pravca *Dopolavoro* projekta EPK – *Rijeka 2020*, Delta, Rijeka, 20.8.-31.10.2020. Photo: Tanja Kanazir / Drugo more.

informacija te za kolektivni osjećaj nestabilnosti”.<sup>41</sup> U globalno planetarno kruženje slika umjetnica uvodi metaforiku *The Weather Underground*, vremensku prognozu koju izgovaraju maskirani prognostičari: „Sutra ti trgovinski vjetrovi počinju puhati u obrnutom smjeru i otpuhat će ljude natrag u njihove domove, otpuhat će proizvode natrag u njihove tvornice, otpuhat će tvornice natrag u njihove zemlje, otpuhat će zemlje natrag u njihove navodne korijene”.<sup>42</sup> Jednom riječju, čitava izložba je zapravo poput tajnovitog imaginarija fluidnih slika budućnosti, kao u jednom drugom riječkom projektu s individualiziranim narativima zvučne instalacije, „infiltrirane” u tkivo grada, *I see* (Marie Reinert, 2020.), nastale *in situ* – na riječkom fluidnom toposu.

Dojmljiva vizualna multimedijaska inscenacija kustoskog projekta *Usijano more*<sup>43</sup> svojim osjetilno fluidnim i slojevito jakim slikama „prikazuje i secira” sadašnjost, te nam uznemirujuće sugerira budućnost na tehnološkoj i ekološko-klimatskoj točki preokreta koju tako „opipljivo” u vizualnim entitetima sugerira umjetnost, a u svojim postavkama

<sup>41</sup> Isto, str. 9.

<sup>42</sup> Isto, str. 72.

<sup>43</sup> Također je dojmljivo arhitektonski savladan prostor zapuštene industrijske hale Exportdrva na Delti za postav izložbe.

detektira kritička posthumana teorija. Pred našim očima se odigrava problematiziranje pojava „drugosti” u mnoštvenim oblicima zbog uspostavljanja kulture razlike na raznovrsnim razinama: od postmoderne subjektivnosti (po rodu ili spolnosti, rasi ili klasi), do postkolonijalne kolektivnosti (po vremenskim / kulturalnim nejednakostima ili prostornim / geografskim lokacijama i dislokacijama<sup>44</sup>), od decenriranja statusa „Čovjeka” do mogućnosti njegove tehnološke „dogradnje” i sveukupne raznolikosti određenja života kao dinamičke i generativne životne sile „s one strane” sebstva. Za svoj koncept Braidotti koristi izvornu etimologiju grčke riječi *zoe* u smislu samoorganizirajuće strukturiranosti samog života. „Život” nije unaprijed uspostavljena datost već je interaktivan i otvoren proces: „Ovakav vitalistički pristup živoj materiji izmješta granicu između života – organskog i diskurzivnog – koji je tradicionalno čuvan za *anthropos*, odnosno za *bios*, i šireg opsega životinjskog i neljudskog života, poznatog pod imenom *zoe*”.<sup>45</sup> U referentnim okvirima naših promišljanja, ovaj smisao može nedvosmisleno istaknuti relacijska sintagma *vitalistička plastičnost*, kao četvrti oblik koncepta plastičnosti, jer izravno podcrtava strukturu generativne vitalnosti u bilo kojem obliku, uključujući i „pametnu” tehnologiju. Čak se možemo pozvati i na daleku poveznicu s Aristotelovim konceptom filozofije prirode o *nesvjesnoj svrhovitosti* kojom se prepoznaje da nešto može imati svrhu – ali da nju nitko nije unaprijed postavio. U svakom slučaju, ovim se smislom označava „konceptualni potres” čitavoga kodnog sistema, događaj koji, kako kaže Braidotti, „odašilje seizmičke valove preko polja humanistike i kritičke teorije”.<sup>46</sup> Nakon suočenja s izmijenjenim razumijevanjem statusa univerzalne humanističke subjektivnosti, od Nietzschesa, preko Foucaulta i Edwarda Saida do bell hooks, Luce Irigaray i Donne Haraway („suživotne vrste”),<sup>47</sup> sam pojam i status *drugosti* se proširuje u kritičkoj posthumanoj teoriji problemom granica klasičnog humanizma, ali i

**44** Kako je „problematičnu drugost” pobrojao Andreas Huyssen krajem prošlog stoljeća. Vidi: Adreas Huyssen, „Zemljovid postmodernoga”, u: *Feminizam / postmodernizam*, ur. Linda J. Nicholson. Zagreb: Liberata i Ženski studiji, 1999.

**45** To je jedna od najvažnijih i osnovnih riječi istarogrčkog jezika za formu života i njegovu generativnu vitalnost, koja znakovito nema plurala i ženskog je roda. Rosi Braidotti, op. cit., str. 92.

**46** Isto, str. 113.

**47** Vidi u: Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness*, Chicago, IL: Prickly Paradigm Press, 2003.

statusa humanog, pitanjima: *Ima li Čovjek zaista budućnost? Određuje li izbor između održivosti i izumiranja horizont naše zajedničke budućnosti, ili su mogući neki drugi izbori?*<sup>48</sup> Ovakvim se pitanjima postavljaju postantropocentričke kritičke perspektive, kao „sredstva genealogije i navigacije”<sup>49</sup> za ponovno promišljanje ideje da je čovječanstvo u kritičnom stanju tranzicije, da je nužno preispitati osnovne principe naše interakcije s ljudskim i neljudskim akterima u planetarnim razmjerima. A također je nužno preispitati i osnovnu referentnu jedinicu za mjeru humanog u biogenetičkom dobu antropocena,<sup>50</sup> u izglednom trenutku povijesnog preokreta kada je čovjek postao kaotična biopolitička, tehnološka, ekonomska, geološka i ekološka sila potresa sposobna utjecati na svekoliki život na planetu. To neminovno povlači i krajnje pitanje: uspijevamo li uvažiti asimetričnost odnosa, a ne samo „zaštiti” raznolikost života na Zemlji, te osigurati stabilan planet za buduće naraštaje.<sup>51</sup>

Rosi Braidotti smatra kako se čini da čitava „posthumana pomutnja” u svome kritičkom otporu ima kobne posljedice za akademsko polje humanistike koja se globalno počela smatrati više osobnim aktivizmom nego profesionalnim istraživačkim poljem.<sup>52</sup> No istodobno se može reći kako kultura slike u spoju kritičkog otpora i kreativnih figuracija počinje znakovito predstavljati kompleksni vodič kroz bučni beskonačni „kaos”, u Deleuzeovom i Guattarijevom smislu, rizomatičnog prepletanja slika virtualnog i realnog svijeta iz prošlosti/sadašnjosti i budućnosti. (Re) prezentacija različitih tematskih krugova u kojima se spajaju digitalna kultura i „kultura razlike”, novi oblici umreženog rada i novih tehnologija stvaraju vidljiva mjesta na sjecištima kulture, teorije, slike i civil-

**48** Rosi Braidotti, op. cit., str. 35.

**49** Isto, str. 34.

**50** Ovu temu je kao „the independent voice of the visual arts” propitivala zapažena izložba u University of Michigan Museum of Art's (UMMA, Ann Arbor) pod nazivom „The World to Come: Art in the Age of the Anthropocene”, 2019. U galerijskom uvodnom *statementu* je pisalo: „Contemporary art plays a crucial role in negotiating the rapid changes observed during the Anthropocene by reconceptualizing the traditional ways we think about nature and culture”.

**51** Pritom, nužno je izbjeći rizik od upadanja u zamku neofundamentalističkih pozicija i politika života (pokret pravo-na-život ili ekološki survivalizam) ili politika nadziranja „biomedijaliziranih” tijela u civilne ili antiterorističke svrhe (DNK testiranje, otisak mozga, neurovizualizacija itd.) te podčinjavanja globalnim mrežama kontrole i komodifikacije, napominje Braidotti (2016, 94-97).

**52** Rosi Braidotti, op. cit., str. 39.

nog aktivizma. Koncepti razlike i kreativne alternativne fikcije putokazi su za specifične geopoetičke i povijesne lokacije jer ukazuju na važnost mjesta s kojeg netko govori i djeluje.

Na taj način gesta autoreprezentacijskog vizualnog narativa koja nedohvatljivo čini vidljivim otvara javni prostor slici fikcije. Da se na kraju poslužimo iskazom najpoznatijega talijanskog *chefa*, Massima Botture: u pismu talijanskoj vladi on upozorava da je politika stvorena od imaginacije i budućnosti jer „može otkrivati nevidljivo”. Jacques Rancière pak govori o otvaranju političkog prostora u umjetnosti. Prema ovome francuskom filozofu, fikcija ne znači izmišljanje imaginarnog svijeta, nego ona označava izgradnju okvira unutar kojeg se subjekti, stvari, situacije, događaji mogu vidjeti kao „razumski” povezani u zajednički svijet kontinuuma priroda-kultura.<sup>53</sup> U tom su smislu „politike vremena” utemeljene na fikciji kao i djela koja su proizašla iz imaginacije.

---

**53** Jacques Rancière, *Politike vremena*, Beograd: Edicija Jugoslavija, 2015., str. 22.

# Recenzije i prikazi

---

## MAPIRANJE VIRTUALNE STVARNOSTI

**Dario Vuger**

Paul Roquet, *The Immersive Enclosure: Virtual Reality in Japan*,  
New York: Columbia University Press, 2022.

Nova knjiga Paula Roqueta suvremena je kritička ekspozicija fenomena virtualne stvarnosti kao tehnologije i doživljaja koji u bitnom smislu određuje, odnosno, (pre)uređuje naše poimanje stvarnog, iskustvenog svijeta kao i njegova uzmicanja u prostor računalne vizualizacije. Roquet je profesor na studiju komparativnih medija MIT-ja s posebnim interesom za fenomenološko razmatranje utjecaja novih tehnologija na našu svakodnevnicu te za japanologiju. Ovo potonje, imajući na umu prije svega činjenicu kako Japan u konačnici i jest lider u domeni potrošačke tehnologije, kako u inovaciji tako i u aproprijaciji postojećih tehnologija u smjeru njihova razvoja kao tehnološki unaprijeđene dokolice i eskapizma.

Novitet koji postaje polazište Roquetova rada u ovoj knjizi svakako je centriranje ideje kulturne politike virtualne stvarnosti ne oko uranjajućeg elementa njene ontologije već razumijevanja političkih, kulturnih i ekonomskih motivacija za zamjenom, proširenjem ili negiranjem stvarnog okoliša (odnosno svijeta) koji se donedavno razmatrao samo kroz pojam neposrednosti okruženja. S mogućnostima virtualne stvarnosti to više nije jedina niti ispravna perspektiva; „Shvatiti kulturnu politiku virtualne stvarnosti (VR) znači dokučiti politiku perceptivne ograđenosti” (str. 2). Smjena fokusa s imerzivnosti medija na njegovu ograđenost za rezultat ima

i novo promišljanje virtualne stvarnosti kroz prizmu privatizacije, nadzora i kontrole javnog prostora, komunikacijskih kanala i proširenog medijskog, odnosno kibernetičkog okruženja u kojem se danas nalazimo: „Nadahnut neposrednijim prihvaćanjem okruženja virtualne stvarnosti u Japanu, ova je knjiga nastojala mapirati kako naglavni sustavi mogu preraspodijeliti percepcijsku kontrolu” (Str.171). Dakle, promatrajući i historizirajući VR kulturu u Japanu, autor izvlači uvide relevantne za razumijevanje virtualne stvarnosti uopće u suvremenom kontekstu brzo razvijajućih virtualnih prostora i post-društvenih univerzuma (ne) posredne komunikacije i kontrole (tzv. *metaverzum*).

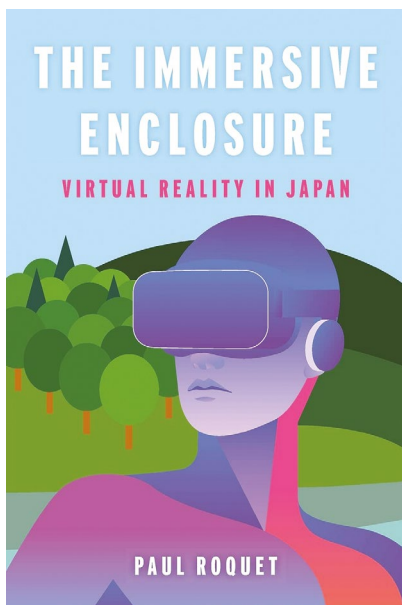
Nadalje, autor ističe kako tipično poimanje virtualne stvarnosti u Sjedinjenim Američkim Državama nosi predznak ekvivalencije između virtualnog i stvarnog u kojoj se virtualno pojavljuje kao nova stvarnost. To se načelo (foto) realizma primjenjuje u tehnološkom oblikovanju, dizajnu kao i marketingu proizvoda povezanih s virtualnom stvarnošću, a prisutno je i ponajbolje vidljivo u dizajnu video igara. Za razliku od američkog modela, VR u Japanu – sukladno egzistirajućim kulturnim obrascima – promatra se iz kudikamo drugačije perspektive: kao individualno isključivanje iz stvarnog okruženja, povlačenja u unutarnji svijet kojem je

sada dodijeljena tehnološki napredna virtualna prostornost. Nasuprot američkom, razvoj VR tehnologije u Japanu kreće se u smjeru stvaranja proširenog osobnog prostora. Upravo je zato Japan mjesto gdje je VR po prvi puta u povijesti zaživio kao potrošačka tehnologija, a ta nas činjenica također ne treba iznenaditi poznajemo li povijest drugih kulturnih aparata za „virtualno isključivanje” iz neposrednog zbivanja svijeta, popularnog Walkmana tvrtke Sony, koji je izumljen upravo u Japanu. Dakako, u VR slučaju ne radi se tek o pukom otuđenju već o stavljanju u zgrade stvarnog svijeta kako bi se u virtualnom okruženju gradio identitet neovisan od socio-kulturnih, ekonomskih i drugih odrednica koje su osobi nametnute rođenjem, životnim kontekstom, i sl.: „...suvremeni VR predlaže (...) obećanje alternativnih društvenih svjetova koji pružaju krajnjim korisnicima neposredniju kontrolu njihova izgleda i ambijenta” (str. 14). Unatoč tome, Japan ostaje na margina akademskog i kritičkog diskursa o virtualnoj stvarnosti, pa je jedan od važnih ciljeva ove knjige ispraviti tu okolnost te ponuditi čitatelju kompletniji i u konačnici zanimljiviji pregled horizonta suvremenog fenomena virtualne stvarnosti kao integralnog djela politike, ekonomije i kulture post-digitalnog svijeta. Od posebne je to važnosti za sve istraživače popularne kulture – uključujući i njezine tehnologije – računajući s time da se već dugo upravo Japan smatra vodećom silom u globalnom kontekstu promotrenom iz prizme tzv. *soft-power*, meke moći. Knjiga posebice odbacuje ono što autor naziva tehnološki-orientalizmom pod utjecajem *cyberpunk* kulture (str. 68) upravo kako bi nas oslobodio svih zadržki pri eksperimentalnom i ludičkom prihva-

ćanju kulture virtualnih stvarnosti koja nam dolazi iz Japana. Povijesno utemeljena fenomenologija virtualne stvarnosti pokazuje se u tom pogledu iznimno važnom: za pročišćavanje naših postojećih stavova, ali i kreiranje novih, svjesnih i pažljivih pristupa fenomenu i praksi virtualne stvarnosti.

U pet kratkih rasprava susrest ćemo se tako s povijesnim razvojem virtualne stvarnosti, od prvih imerzivnih okruženja baziranih na zvuku do suvremenih, totalnih virtualnih doživljaja koji djeluju na više osjetila odjednom, ne samo tako da pospješuju iluziju već i tako što sam pojam iluzije čine neadekvatnim da adresira ono što je posrijedi. Sredinom knjige, narativ se okreće prema fenomenima popularne kulture koji su uže povezani s japanskim kontekstom, kulturom rada i društvenosti na granicama tradicija i hiper-urbane svakodnevice. Prvi dio knjige bavi se povijesnim razvojem VR tehnologija i razumijevanjem kulturnog, društvenog i intelektualnog konteksta koji stoji iza različitog shvaćanja temeljne terminologije povezane s VR fenomenom u Americi i Japanu te naizgled sitnim, ali znakovitim razlikama između, primjerice, teleprisutnosti i tele-postojanja (*telepresence/telexistence*), što autor ističe u trećem poglavlju. Ondje se pojavljuju i dublje istražuju implikacije VR tehnologije na suvremenu kulturu rada, društvenu uključivost i način na koji globalna ekonomija u VR fenomenu pronalazi svoje prirodno okruženje nedaleko od renesanse kapitalizma uz pomoć neo-kolonijalnih socio-ekonomskih tendencija. Kao i svaki novi svijet, horizonti virtualne stvarnosti te kiberprostor uopće otvoreni su kolonizatorskim tendencijama upravo zbog mogućnosti kreiranja novog svijeta (u





trojakoj cjelovitosti pojma, odnosno, nove povijesti, prirode i kulture, a time i (i)nova(cija) poimanja moralnih i estetičkih obrazaca). Ostatak rasprava u knjizi istražuje aspekte VR-a kroz popularnu kulturu i politike koje je određuju u kontekstu Japana kao već ranije spomenute vodeće „meke moći” na globalnoj pozornici. U pretposljednem poglavlju tako čitamo o „realizaciji fikcije” odnosno „fiktionalizaciji stvarnosti” u Japanskoj kulturi stripa, video igara i književnosti koji možemo opisati i integralnim oblikom *magičnog realizma* koji više nije ograničen na književni žanr već postaje općim kulturnim i obrascem post-moderne kulture, ne tako daleko od Baudrillardove karakterizacije zapadnog svijeta kao simulakruma.

Od vremena inicijalnog booma u komercijalnoj primjeni VR rješenja, barem u pokušaju, do danas prošlo je

svega tridesetak godina, pa nas ne iznenađuje da literatura o ovom fenomenu još uvijek odiše svježinom te potencijalom da ostane relevantna još dugi niz godina dok očekujemo konačno usavršavanje ili transgresiju postojećih VR modela, a koji su već gotovo profetski opisani u literaturi koncem osamdesetih, odnosno početkom devedesetih godina prošloga stoljeća. Ono što ovu knjigu čini važnom jest činjenica da je u njezino stvaranje utrošeno mnogo vremena na povijesno kao i terensko istraživanje – sudjelovanje i praćenje događanja u VR svijetu te razgovor s dionicima procesa razvoja VR tehnologija – pa je tako i sadržaj knjige utoliko bogatiji za niz crtica iz povijesti tehnologije i svakodnevnih prakse koje nam daju detaljan uvid u kontekst razvoja niza suvremenih tehnoloških rješenja. Knjiga je strukturirana akademski te nam daje dobar preliminarni pregled dosadašnjeg istraživanja područja, a stil kojim je pisana izrazito je čitak upravo zbog bogatstva detalja iz „stvarnog svijeta” koji drže autora podalje od zapadanja u akademski diskurs ili teorijsko razglabanje; radi se, dakle, prije svega o opisnoj – ali svagda kritičkoj – studiji fenomena virtualne stvarnosti.

Knjiga nam, na kraju, donosi uzbudljiv pregled suvremenih fenomena dostupnih da postanu predmet ozbiljnog kritičkog pristupa u domeni vizualnih studija kao i fenomenologije svakodnevnog života. Radi se o esencijalnom čitanju za razumijevanje konteksta u kojem danas valja promišljati sliku, politike vizualnosti i ekonomiju virtualnih okruženja, dok se važnim doprinosom ove knjige svakako trebaju smatrati i bogate bilješke te opsežna bibliografija koja će poslužiti kao dobra referentna točka za sve buduće istraživače VR fenomena.

## HORIZONT NOSTALGIČNE SUVREMENOSTI

**Dario Vuger**

International interdisciplinary conference on Nostalgia Movements,  
Multimedijalni Institut – Klub MAMA, Zagreb & on-line, 15.-16.12.2022.

U organizaciji udruge SF:ius i Centra za Vizualne Studije, 15. i 16. prosinca 2022. održana je međunarodna interdisciplinarna konferencija posvećena fenomenu nostalgije u suvremeno doba. Kroz dva dana održano je petnaest izlaganja sudionika iz Hrvatske, Slovenije, Italije, Španjolske, Ekvadora, Nizozemske, Poljske, Kanade i SAD-a. Skup je ugostio i tri plenarna izlaganja, performans i pop-up izložbu u prostorijama Multimedijalnog Instituta u Zagrebu. Interdisciplinarni karakter skupa omogućio je na jednom mjestu susret različitih perspektiva u humanističkim i društvenim znanostima; od vizualnih studija, filozofije, povijesti umjetnosti i antropologije do sociologije, politologije i održivog razvoja.

Konferencija je otvorena plenarnom sesijom u kojoj je održan razgovor s Krešimirom Purgarom, profesorom na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku te osnivačem Centra za Vizualne Studije. Razgovor je publiku uveo u tematski obuhvat konferencije, promatrajući fenomen nostalgije iz perspektive vizualnih studija, ali jednako tako kao dijela fenomenologije svakodnevnog života, odnosno iz perspektive popularne kulture i suvremenih tendencija u umjetnosti i arhitekturi. Istaknuto je kako se nalazimo u vremenu u kojem fenomen nostalgije penetrira kroz sve vizualne elemente kulture i tako postaje dijelom opće-važeće este-

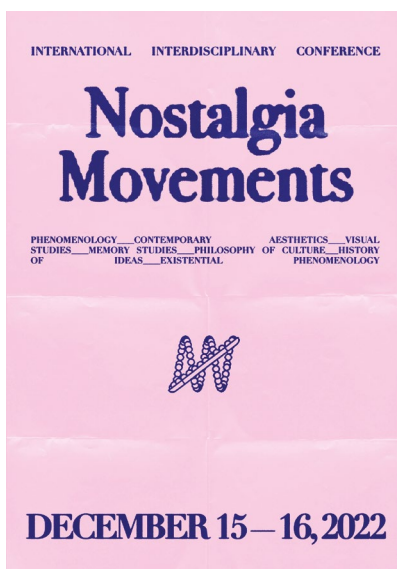
tike suvremenog doba, prožetog osjećajem čežnje za (prefabriciranim ili visoko estetiziranim) prošlim. Prva je sesija završena izlaganjem Josipa Klačića koji je na primjeru iz sfere vizualne i izvedbene umjetnosti tematizirao (ne) mogućnost autentičnog prijenosa i bilježenja događaja koji je – sukobljen s fotografijom – naizgled suočen s iminentnom pozicijom bivanja predmetom nostalgičnog traganja.

U drugoj sesiji održana su tri izlaganja koja problematiziraju fenomen nostalgije u lokalnom kontekstu; turizmu nostalgije i branding strategijama iz antropološke perspektive o kojima je govorio Matko Krce-Ivančić, (jugo) nostalgiji na TV ekranima, a što je bila tema izlaganja Margherite Maselli te na kraju i recepciji suvremenih kustoskih praksi u Sloveniji kroz putopisne refleksije Victorie Mateos de Manuel. Prije pauze održan je performans mladog umjetnika Juraja Šantorića pod nazivom „Horizont mora i mlijeka – Perspektiva autopozdrava”.

Ostatak prvog dana konferencije održan je u formatu dviju on-line sesija s po tri izlaganja uz plenarno predavanje američkog istraživača i profesora Graftona Tannera (University of Georgia). Tanner je svojom prvom knjigom *Babbling Corpse: vaporwave and the commodification of ghosts* 2016. godine otvorio vrata teorijskoj raspravi i akademskoj recepciji novih vizualnih

fenomena i umjetničkih pokreta koji nastaju u hibridnim i virtualnim okruženjima, njihovom značenju i tumačenju u okviru studija vizualnosti, kritici spektakla i suvremenog društva uopće. Svojim izlaganjem pod naslovom „The Birth of the Nostalgic Subject” Tanner nas je uveo u sferu svojih trenutačnih intelektualnih interesa o kojima je u posljednje dvije godine izdao dva zapažena naslova: *The Circle of the Snake – nostalgia and utopia in the age of big tech* za Zero Books Publishing i *The Hours Have Lost Their Clocks – the politics of nostalgia* za Penguin Random House 2020. odnosno 2021. godine. Upravo se tim naslovima profilirao kao autoritet u istraživanju suvremenog fenomena nostalgije, razmjera obrata iz budućnosti orijentiranog društva ka društvu okrenutom prema vizualizaciji prošlosti ne samo kao problema estetike već upravo kao problema ekonomije i politike doživljaja.

Ronald Alvarez Vera, Silvia Pierosara, Alexei Kazakov, nastavili su tim tragom u posljednje dvije sesije konferencije problematizirati aspekte nostalgije u suvremenom okruženju, prvo kao pojavi u filmu (Alvarez Vera), fenomenima digitalnog svijeta (Sierra Garcia), a onda i nostalgije kao pokazatelja političke i kulturne evolucije modernosti, kao refleksivnog momenta koji može doprinijeti suvremenoj otvorenosti prema budućnosti (Pierosara), odnosno kao još jednog od niza simptoma postmodernosti na izmaku (Kazakov). U posljednja dva izlaganja prvog dana na dva smo posebna primjera vidjeli na koji način fenomen nostalgije ulazi u uža područja studija okoliša – na primjeru pošumljavanja i revitalizacije prirodnih okoliša u „Remembering a wilder future” (Linde De Voery) – odnosno političke povijesti na analizi kon-



kretnog slučaja južnoafričkog nacionalizma (Mykhailo Volokhai).

Drugi dan konferencije bio je posvećen umjetničkom radu i promišljanju fenomena nostalgije u okruženju umjetničkih i društveno orijentiranih praksi. Na pop-up izložbi održanoj u prostorijama Multimedijalnog instituta sudjelovalo je četvero autora s četiri multimedijalna projekta. Teuta Gatolin izložila je dio svoje instalacije „Warmth / Stuck inside a tub to watch the future develop at this rate” u kojoj umjetnica vizualne fenomene prevodi kroz višestruke procese (de)materijalizacije kao načina da jednom dekonstrukcijskom procesu u karakteru da formu opipljive nostalgije. Njen rad dostupan je i na webu: <https://teutagatolin.github.io/>. Ivana Ljubičić – publici poznatija pod Instagram nadimkom @amio\_mon – izložila je tri novija rada u formatu GIF animacije projicirane na zidove izlagačkog prostora. Radi se o prepoznatljivim kolažima

umjetnice koja je u širem krugu zapazena kao autorica futurističkih prizora u kojima sljubljuje scene svakodnevnog života s razglednica iz doba Jugoslavije sa slikama udaljenih galaksija, sunčeva sustava i retro vizualizacijama našeg bližeg i daljeg kozmičkog okoliša. Juraj Šantorić priložio je dva kolažna rada koji se nadovezuju na performans izveden dan ranije na istome mjestu. S troje autora održan je moderirani razgovor u kojem su autori imali priliku iznijeti svoje poglede na fenomen nostalgije, ali i kroz otvoren dijalog sa zainteresiranom publikom govoriti o svojim djelima, motivacijama i perspektivama za budući rad.

Na izložbi su u digitalnom formatu izloženi i rezultati konceptualnog istraživanja „In Memoriam – urbanity” arhitektice Dafne Berc. Njen rad dio je refleksivnog dizajnerskog pothvata oblikovanja i mapiranja nostalgije kao konstrukcije u prostoru, a na vjeran način je ukazao i na ono što organizatori konferencije priželjkuju kao nastavak projekta proučavanja kompleksne fenomenologije nostalgije – skup posvećen melankoliji i fenomenologiji prostora kao posebnog područja unutar studija svakodnevnog života, a onda svakako i nostalgije kao njezina bitnog fenomena. Tako je kao posljednje *keynote* događanje održan razgovor s Dafne Berc u kojem su istaknuti najvažniji trenutki višegodišnjeg rada na projektu „In Memoriam”, kontekstualizirani u okvirima nostalgičnih društvenih impulsa i osobnih motivacija autorice.

S obzirom na hibridnost i bilingvalnost događanja, posjećenost je bila dobra, a tematski okvir i obuhvat dao je dobre naznake kako se ova tematska konferencija može razvijati i u smjeru godišnjeg skupa. Dapače, organizatori su uz

održavanje konferencije otvorili i poziv za radove koji bi, koncem 2023. godine, trebao rezultirati obuhvatnom digitalnom publikacijom u obliku zbornika *Nostalgia Movements* kao podsjetnik na održani skup, ali i kao reprezentativne kolekcije radova koji će predstavljati polazišnu točku za buduća istraživanja fenomena nostalgije u suvremeno doba. Program konferencije sa sažetima izlaganja trajno je dostupan na [www.sfius.org/pokreti-nostalgije](http://www.sfius.org/pokreti-nostalgije).





---

# Guidelines for Authors

## 1. Paper Authenticity

The journal *New Theories* will only publish original papers. By sending a paper, the author/s of the paper guarantee/s to the Academy of Arts and Culture: 1) the right to first publishing of the sent manuscript in printed or electronic (*online*) form; 2) the right to unlimited and unrestricted reprinting and re-issuing according to the needs of the Academy of Arts and Culture as long as new releases are in the open access; 3) originality and authenticity of the paper the author takes responsibility for, that is, guarantees that the whole manuscript or some of its parts are not plagiarised, and that in the case of using special elements of the third party, such as photographic images and schematics, they acquired all necessary rights to use them in the published version of their research paper; 4) that during the review process the paper was not sent to other journals and/or books of proceedings with the intention of being published. However, reprints of papers that were previously published elsewhere, with a clear reference to the place where it was first published, can be published in the journal. The Editorial Board will gladly accept and consider all received papers and send them into the review process. Still, it retains the right to return the paper to its authors for a revision, to alter the paper's category and to refuse to publish the received paper. Since the Editorial Board of the journal *New Theories* promotes academic honesty, the Editorial Board actively participates in the prevention of falsified content and authorship and repeated publishing. All received papers are to be thoroughly examined and analysed by the available software tools such as *CrossCheck* and *PlagScan*. If the Editorial Board suspects fraud, it will refuse to publish the paper, and it will take measures of caution.

## 2. Consent for Processing Personal Data

Under Art. 7. para. 1 and Art. 8. para 2. of the Personal Data Protection Act (Official Gazette No. 103/03, 118/06, 41/08, 130/11, 106/12 – consolidated text), Academy of Arts and Culture request consent for (1) processing personal data for submission, processing and publishing papers in the journal *New Theories*, (2) carrying out the review process, (3) and archiving material. Information regarding the necessity of this act is available in the document titled General Data Protection Regulation (Regulation (EU) 2016/679 of the European Parliament and of the Council of 27 April 2016 on the protection of natural persons with regard to the processing of personal data and on the free movement of such data, and repealing Directive 95/46/EC), available here: <https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/2016/679/oj>.

By sending a paper to the journal *New Theories*, the author of the paper (1) confirms that they understand the General Data Protection Regulation act, (2) confirms that the

---

Editorial Board properly ensured that they (author/s) are familiar with their rights in respect to the General Data Protection Regulation act, and (3) is granting consent to the Academy of Arts and Culture for (3.1) processing personal data for the purpose of submission, processing and publishing papers in the journal *New Theories*, (3.2) carrying out the review process, and (3.3) archiving material. The personal data includes full name and surname, institution or home address, e-mail address and other miscellaneous data provided through paper submission.

### 3. Using Published Material

All the papers published in the journal *New Theories* the authors can publish in other publications under the condition of clearly and entirely designating where the paper was published for the first time.

All the papers or their parts published in the journal *New Theories* can be used freely for every purpose under the condition of respecting author's and publisher's rights. This regulation is in terms with the CC BY-NC 4.0 licence (*Creative Commons Attribution Non-Commercial 4.0 International licence*), available here: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>.

### 4. Paper Submission

#### 4.1. Sending a Paper

Papers should be sent via e-mail either to the Editor-in-Chief ([kresimirpurgar@gmail.com](mailto:kresimirpurgar@gmail.com)) or deputy editors ([lrafolt@gmail.com](mailto:lrafolt@gmail.com) or [dpapo@ffos.hr](mailto:dpapo@ffos.hr)); reviews should be sent to [dvuger@gmail.com](mailto:dvuger@gmail.com).

The Editorial Board of the journal *New Theories* requests no fee to be paid for accepting or publishing the paper, as well as for no other possible service in the publishing process.

#### 4.2. Paper Length

Length of a paper should be between 5 and 8 thousand words.

#### 4.3. Formatting a Paper

The paper should be written in the *Times New Roman* font, font size 12 pt, line spacing 1,5. In addition to the paper, photos, image printouts, tables and graphs, which should all contain a description and ordinal number, are accepted.

Papers written in Croatian, English, French, Italian, Spanish, Polish and Czech are accepted.

### I. Arrangement of a Paper

- Title of the paper
- Name and surname of the author(s)
- Name and address (street and city) of the institution at which the author is employed or the author's private address
- E-mail address of the author(s)
- A summary of the paper of the length between 400 and 500 words in the language in



---

which the paper is written, as well as a summary in English

- Key words (up to 10 words) in the language in which the paper is written, as well as key words in the language in which the paper is written and English

- The paper should be written in sequence and without indentations

- Chapters (from introduction to the reference list) should be marked with Arabic numerals; chapter titles should be written in bold, and subchapter titles should be written in italics

- Notes in the paper should be numbered with Arabic numerals and enclosed at the bottom of the page (*footnotes*)

- A bibliography which should include doi identifiers for those articles which have one (for rules of quoting and citing literature, see chapter II).

The Editors-in-Chief will provide editing and proofreading of texts.

## II. Quoting and Citing Literature

Used literature and sources should be stated in the body of the text according to the Author-Date version proposed in the 17th edition of *Chicago Manual of Style*. Authors are also allowed to use footnotes, but they should be used only for important remarks, and by no means for presenting new theoretical concepts or additional explanations. If the contents of a footnote require data regarding the source, the reference must be written down using the proposed citation style.

In the section that follows, examples of reference list entries and in-text citations according to the Author-Date version of *Chicago Manual of Style* ([https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-2.html](https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-2.html)) are presented.

### a) Book

#### **Reference list entries (in alphabetical order)**

Grazer, Brian, and Charles Fishman. 2015. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster.

Smith, Zadie. 2016. *Swing Time*. New York: Penguin Press.

#### **In-text citations**

(Grazer and Fishman 2015, 12)

(Smith 2016, 315–16)

### b) Chapter or other part of an edited book

In the reference list, include the page range for the chapter or part. In the text, cite specific pages.

#### **Reference list entry**

Thoreau, Henry David. 2016. "Walking." In *The Making of the American Essay*, edited by John D'Agata, 167–95. Minneapolis: Graywolf Press.

---

***In-text citation***

(Thoreau 2016, 177–78)

In some cases, you may want to cite the collection as a whole instead.

***Reference list entry***

D'Agata, John, ed. 2016. *The Making of the American Essay*. Minneapolis: Graywolf Press.

***In-text citation***

(D'Agata 2016, 177–78)

c) Translated book

***Reference list entry***

Lahiri, Jhumpa. 2016. *In Other Words*. Translated by Ann Goldstein. New York: Alfred A. Knopf.

***In-text citation***

(Lahiri 2016, 146)

d) E-book

For books consulted online, include a URL or the name of the database in the reference list entry. For other types of e-books, name the format. If no fixed page numbers are available, cite a section title or a chapter or other number in the text, if any (or simply omit).

***Reference list entries (in alphabetical order)***

Austen, Jane. 2007. *Pride and Prejudice*. New York: Penguin Classics. Kindle.

Borel, Brooke. 2016. *The Chicago Guide to Fact-Checking*. Chicago: University of Chicago Press. ProQuest Ebrary.

Kurland, Philip B., and Ralph Lerner, eds. 1987. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

Melville, Herman. 1851. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Harper & Brothers. <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>.

***In-text citations***

(Austen 2007, chap. 3)

(Borel 2016, 92)

(Kurland and Lerner 1987, chap. 10, doc. 19)

(Melville 1851, 627)

e) Journal article

In the reference list, include the page range for the whole article. In the text, cite specific page numbers. For articles consulted online, include a URL or the name of the database in the reference list entry. Many journal articles list a DOI (Digital Object Identifier). A DOI forms a permanent URL that begins <https://doi.org/>. This URL is preferable to the URL that appears in your browser's address bar.

---

**Reference list entries (in alphabetical order)**

Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem. 2017. "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality." *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring): 1–34. <https://doi.org/10.1086/690235>.

LaSalle, Peter. 2017. "Conundrum: A Story about Reading." *New England Review* 38 (1): 95–109. Project MUSE.

Satterfield, Susan. 2016. "Livy and the *Pax Deum*." *Classical Philology* 111, no. 2 (April): 165–76.

**In-text citations**

(Keng, Lin, and Orazem 2017, 9–10)

(LaSalle 2017, 95)

(Satterfield 2016, 170)

Journal articles often list many authors, especially in the sciences. If there are four or more authors, list up to ten in the reference list; in the text, list only the first, followed by *et al.* ("and others"). For more than ten authors (not shown here), list the first seven in the reference list, followed by *et al.*

**Reference list entry**

Bay, Rachael A., Noah Rose, Rowan Barrett, Louis Bernatchez, Cameron K. Ghalambor, Jesse R. Lasky, Rachel B. Brem, Stephen R. Palumbi, and Peter Ralph. 2017. "Predicting Responses to Contemporary Environmental Change Using Evolutionary Response Architectures." *American Naturalist* 189, no. 5 (May): 463–73. <https://doi.org/10.1086/691233>.

**In-text citation**

(Bay et al. 2017, 465)

**f) News or magazine article**

Articles from newspapers or news sites, magazines, blogs, and the like are cited similarly. In the reference list, it can be helpful to repeat the year with sources that are cited also by month and day. Page numbers, if any, can be cited in the text but are omitted from a reference list entry. If you consulted the article online, include a URL or the name of the database.

**Reference list entries (in alphabetical order)**

Manjoo, Farhad. 2017. "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

Mead, Rebecca. 2017. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

Pai, Tanya. 2017. "The Squishy, Sugary History of Peeps." *Vox*, April 11, 2017. <http://www.vox.com/culture/2017/4/11/15209084/peeps-easter>.

Pegoraro, Rob. 2007. "Apple's iPhone Is Sleek, Smart and Simple." *Washington Post*, July 5, 2007. LexisNexis Academic.

---

***In-text citation***

(Manjoo 2017)  
(Mead 2017, 43)  
(Pai 2017)  
(Pegoraro 2007)

Readers' comments are cited in the text but omitted from a reference list.

***In-text citation***

(Eduardo B [Los Angeles], March 9, 2017, comment on Manjoo 2017)

g) Book review

Reference list entry

Kakutani, Michiko. 2016. "Friendship Takes a Path That Diverges." Review of *Swing Time*, by Zadie Smith. *New York Times*, November 7, 2016.

***In-text citation***

(Kakutani 2016)

h) Interview

***Reference list entry***

Stamper, Kory. 2017. "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' How the Dictionary Keeps Up with English." Interview by Terry Gross. *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017. Audio, 35:25. <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.

***In-text citation***

(Stamper 2017)

i) Thesis or dissertation

***Reference list entry***

Rutz, Cynthia Lillian. 2013. "King Lear and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago.

***In-text citation***

(Rutz 2013, 99–100)

j) Website content

It is often sufficient simply to describe web pages and other website content in the text ("As of May 1, 2017, Yale's home page listed . . ."). If a more formal citation is needed, it may be styled like the examples below. For a source that does not list a date of publication or revision, use *n.d.* (for "no date") in place of the year and include an access date.

---

**Reference list entries (in alphabetical order)**

Bouman, Katie. 2016. "How to Take a Picture of a Black Hole." Filmed November 2016 at TEDx BeaconStreet, Brookline, MA. Video, 12:51. [https://www.ted.com/talks/katie\\_bouman\\_what\\_does\\_a\\_black\\_hole\\_look\\_like](https://www.ted.com/talks/katie_bouman_what_does_a_black_hole_look_like).

Google. 2017. "Privacy Policy." Privacy & Terms. Last modified April 17, 2017. <https://www.google.com/policies/privacy/>.

Yale University. n.d. "About Yale: Yale Facts." Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

**In-text citations**

(Bouman 2016)

(Google 2017)

(Yale University, n.d.)

**k) Social media content**

Citations of content shared through social media can usually be limited to the text (as in the first example below). If a more formal citation is needed, a reference list entry may be appropriate. In place of a title, quote up to the first 160 characters of the post. Comments are cited in reference to the original post.

**Text**

Conan O'Brien's tweet was characteristically deadpan: "In honor of Earth Day, I'm recycling my tweets" (@ConanOBrien, April 22, 2015).

**Reference list entries (in alphabetical order)**

Chicago Manual of Style. 2015. "Is the world ready for singular they? We thought so back in 1993." Facebook, April 17, 2015. <https://www.facebook.com/ChicagoManual/posts/10152906193679151>.

Souza, Pete (@petesouza). 2016. "President Obama bids farewell to President Xi of China at the conclusion of the Nuclear Security Summit." Instagram photo, April 1, 2016. <https://www.instagram.com/p/BDrmfXTtNCt/>.

**In-text citations**

(Chicago Manual of Style 2015)

(Souza 2016)

(Michele Truty, April 17, 2015, 1:09 p.m., comment on Chicago Manual of Style 2015)

**l) Personal communication**

Personal communications, including email and text messages and direct messages sent through social media, are usually cited in the text only; they are rarely included in a reference list.

**In-text citation**

(Sam Gomez, Facebook message to author, August 1, 2017)

---

## 5. Review Process and Paper Categorization

Papers are subject to blind peer review according to the categorisation of corresponding scientific fields. For example, categorisation for the humanities is as follows:

- 1) Original scientific paper
- 2) Preliminary communication
- 3) Review article
- 4) Professional paper

The first three categories are scientific, and the fourth category is professional. Each paper is subject to at least two peer reviews. If the opinions of the reviewers on the categorisation of the paper are divided, the Editor-in-Chief and Deputy Editors will decide on the final evaluation of the paper, whereby they may consult a third peer reviewer.

By submitting their papers for print in the journal *New Theories*, the authors agree that their papers are also published in the *online* version of the journal.



In the works of Zlatko Kozina we notice the coexistence of theories of Clement Greenberg and W.J.T. Mitchell; a slice of irony directed to hyper-production of the so called art-publishing; personal comments directed to artists he might have once loved, or not; the revelation of the curators as media personalities, demi-gods or even martyrs and the eternal clash of abstraction and figuration, with relativisation of what Arthur Danto referred to as "The Artworld"- a universe in which art is a part of some astonishing spectacle of money, vanity and, only occasionally, genius. The works of Kozina, as well as the concept of Appropriation 4.0, unravel the mechanism of the functioning of society within real time of inter-changeability of all intellectual values and simultaneously point to the status of arts in the time of absolute reign of capital. [...] Through a prism of art brut aesthetics, these paintings are deeply subversive since they confront the observer with fragments of his/her own (un)proficiency on visual construction of culture and on life as a spectacle in times of total communication. To that extent Appropriation 4.0 means not only association of the widest field of popular culture with the sphere of high concept art but, more importantly and – paradoxically – appropriation of dedicated fragments of the world of art and theory and their transformation into empty relics of visual culture.

An excerpt from the catalogue text by Krešimir Purgar, "Zlatko Kozina and the Problem of Appropriation in Visual Arts", Knifer Gallery and The Academy of Arts and Culture in Osijek, 2022.



**ZLATKO KOZINA** "An Everyday Analogy", 2022; oil on plywood, 45 x 67 cm

ISSN 2718-3297



9 772718 329001