



# RANCIÈRE, JACQUES 'RASPODJELA OSJETILNOG- ESTETIKA I POLITIKA'

UBU 111 Rancière

# RANCIÈRE, JACQUES 'RASPODJELA OSJETILNOG – ESTETIKA I POLITIKA'

Iz: *La partage de sensible – esthétique et politique*,  
Ed. La Fabrique, Paris



Aristotel



Platon



Benjamin



Kant

Preveo i pripremio: Leonardo Kovačević

Slijedeći tekst prijevod je dva glavna poglavlja prvog Rancièreovog programatskog teksta o politici estetike objavljenom 2000. Pojam 'raspodjele osjetilnog', o kojem je riječ u prvom poglavlju knjige, odnos politike i estetike postavlja u daleko uži odnos nego što se može izvesti iz takozvane kritičke umjetnosti i umjetničkih djela koja se eksplicitno bave političkim temama i problemima, koja su se našla kako u 'estetskoj' krizi tako i u političkoj iscrpljenosti. Umjetnost je politična, sugerira Rancière, već po tome kako (re)konfigurira osjetilne datosti zajedničkog bivanja, preokreće socijalnu vidljivost koju nameće društveni poredak ili naprosto dehijerarhizira oblike djelovanja, zanimanja pa čak i same umjetničke rodove.

U drugom poglavlju riječ je o identifikaciji same estetike i načinima povijesnog identificiranja umjetničkih artefakata. U toj svojevrsnoj genealogiji estetike, kojoj prethode etički i mimetički režim prepoznavanja umjetnosti, specifičnost umjetnosti u modernom smislu riječi po Rancièreu se može shvatiti kao otklon od reprezentativnog načela prikazivanja stvarnosti, kao susret svjesnog i nesvjesnog procesa, racionalnog i osjetilnog, logosa i aisthesisa koji ne poštuje pravila nametnuta od socijalno kodificiranih lijepih umjetnosti. Pojam modernosti u tome smislu samo se djelomično podudara s tom estetskom revolucijom u umjetnosti, dok većim dijelom samo zamagljuje njezin smisao.

Prjevod je najprije bio emitiran na Trećem programu Hrvatskog radija u sklopu tematskog bloka Intelektualna pustolovina Jacquesa Rancièrea pod uredništvom Ljiljane Filipović.

## 1. O RASPODJELI OSJETILNOG I ODNOSIMA KOJE ONA POSTAVLJA IZMEĐU POLITIKE I ESTETIKE

Raspodjelom osjetilnog nazivam onaj sustav osjetilnih evidencija koji istodobno omogućuje da vidimo postojanje zajedničkog i raspodjelu koja u njemu određuje mjesta i udjele sudionika. Raspodjela osjetilnog u isti mah dakle učvršćuje razdijeljeno zajedničko i isključene dijelove. Ta razdioba dijelova i mjesta temelji se na podjeli prostorâ, vremenâ i oblika aktivnosti koji određuju način na koji je zajedničko pogodno za sudjelovanje te na koji način i jedni i drugi imaju udjela u toj podjeli. Građanin je, kaže Aristotel, onaj koji *ima udjela* u vladanju i kojim se vlada. No jedan drugi oblik podjele prethodi tome sudioništvu: onaj koji određuje one koji imaju udjela. Životinja koja govori je politička životinja, kaže Aristotel. No rob, iako razumije jezik, tog udjela *nema*. Obrtnici se, kaže Platon, ne mogu baviti javnim stvarima jer *nemaju vremena* da se posvete drugim stvarima osim svojem radu. Oni ne mogu biti *drugdje* jer *posao ne čeka*. Raspodjela osjetilnog čini da vidi-mo tko može s-udjelovati u zajedničkomu u funkciji onoga čime se bavi, vremena i prostora u kojima vrši svoju djelatnost. Bavljenjem ovim ili onim 'zanimanjem' određuje se tako ovlaštenost ili neovlaštenost u zajedničkomu. To određuje činjenicu vidljivosti ili nevidljivosti u zajedničkom prostoru, raspolaganju javnim govorom itd... Postoji dakle u temelju političkog jedna 'estetika' koja nema nikakve veze s 'estetizacijom politike' svojstvene 'dobu masa' o kojem govori Benjamin. Tu estetiku ne treba shvatiti u smislu perverznoeg zahvaćanja politike voljom za umjetnošću, ljudskim mišljenjem kao umjetničkim djelom. Želimo li nekakvu analogiju, estetiku možemo shvatiti u kantovskom smislu – možda obnovljenog Foucaultom – kao sustav oblika a priori koji određuje ono što se daje opaziti. To je dijeljenje vremena i prostora, vidljivog i nevidljivog, riječi i glasova koje u isti mah određuje mjesto i ulog politike kao oblika iskustva. Politika se tiče onoga što vidimo i što o tomu možemo reći, onoga tko je mjerodavan da vidi i sposoban da kaže, odnosi se na svojstva prostora i mogućnosti vremena.

Polazeći od te prvotne estetike možemo postaviti pitanje 'estetskih praksi' u smislu u kojem ih inače shvaćamo tj. kao oblika vidljivosti umjetničkih praksi, mjesta koje one zauzimaju, onoga što one 'čine' u pogledu zajedničkoga. Umjetničke prakse su vrsta djelatnosti koje se upliću u opću raspodjelu 'vrsta djelatnosti' i u njihove odnose s načinima postojanja i oblicima vidljivosti. Platonovska se osuda pjesnika temelji najprije na nemogućnosti da rade dvije stvari u isto vrijeme, a onda i na nemoralnom sadržaju priča. Pitanje fikcije najprije je pitanje raspodjele mjesta. S platonovskog stajališta, kazališna pozornica, koja je istodobno prostor javne djelatnosti i mjesto izvođenja 'fantazmi', zamućuje podjelu identiteta, aktivnosti i prostora. Isto vrijedi za književnost: okrećući se na lijevo ili desno, da se ne zna kome treba, a kome ne treba govoriti, književnost uništava svaki temelj reguliranja kruženja riječi, odnosa između učinka riječi i položaja tijela u zajedničkome prostoru. Platon tako odstranjuje dva velika modela,



Foucault



Flaubert

dva velika oblika opstojnosti i osjetilne učinkovitosti riječi, kazalište i književnost, koji će također biti oblici strukturiranja umjetnosti uopće. Oni će se dakle od početka pokazati bliske s određenim političkim poretom, poretom neodređenosti identiteta, poretom delegitimizacije pozicije riječi, deregulacije podjele 'prostora i vremena'. Taj estetski poredak politike jest upravo demokratski poredak, poredak obrtnika, nepovredivih pisanih zakona i kazališnih ustanova. Kazalištu u književnosti Platon suprotstavlja treći, dobar *oblik umjetnosti*, *koreografski* oblik zajednice koja pjeva i pleše svoje vlastito jedinstvo. Ukratko, Platon ukazuje na tri načina čije prakse riječi i tijela predlažu figure zajednice. Postoji površina nijemih znakova: površina znakova koji su, kaže on, kao slike. I postoji prostor kretanja tijela koji se dijeli na dva suprotstavljena modela. S jedne strane, postoji kretanje utvara pozornice koje se nude javnosti za identifikaciju, a s druge, postoji autentično kretanje, ono koje je svojstveno tijelima zajednice.

Površina 'oslikanih' znakova, udvostručenje kazališta, ritam zbora koji pleše: imamo tako tri oblika podjele osjetilnog koji strukturiraju način na koji se umjetnosti mogu promatrati i misliti kao umjetnosti te kao oblici upisivanja smisla zajednice. Ti oblici određuju način na koji se djela ili izvedbe 'bave politikom', drugim riječima, koje su njihove namjere, kako se umjetnici uključuju u društvo ili kako umjetnički oblici zrcale društvene strukture ili pokrete. Kada su se pojavile knjige *Madame Bovary* ili *Sentimentalni odgoj* ta su djela bila odmah shvaćena kao 'demokracija u književnosti' unatoč Flaubertovu aristokratskom držanju ili političkom konformizmu. Štoviše, njegovo se odbijanje da književnosti podari bilo kakvu poruku smatralo svjedočanstvom demokratske jednakosti. On je demokrat, govore njegovi protivnici, pomirivanjem da samo opisuje umjesto da poučava. Ta jednakost ravnodušnosti je posljedica poetičkog opredjeljenja: jednakost svih tema je negacija svih nužnih odnosa između forme i zadanog sadržaja. No, što je ta ravnodušnost ako ne sama jednakost svega onoga što se zbiva na stranici knjige koja se daje svakome pogledu? Ta jednakost ruši sve hijerarhije reprezentacije te uspostavlja zajednicu čitatelja kao nelegitimnu zajednicu čije obrise ocrtava samo slučajno kruženje slova.

Postoji tako osjetilna političnost koja je od samog početka svojstvena velikim oblicima estetske razdiobe kao što su kazalište, ispisana stranica ili zbor. Te 'politike' slijede vlastitu logiku nudeći svoje usluge u vremenskim razdobljima i u vrlo različitim kontekstima. Prisjetimo se načina na koji su te paradigme funkcionirale u čvoru umjetnosti i politike krajem 19. i početkom 20. stoljeća. Prisjetimo se, na primjer, uloge koju preuzima paradigma stranice u njezinim različitim oblicima koji nadilaze materijalnost ispisana papira: postoji romaneskna demokracija, demokracija koja ostaje

ravnodušna prema štivu kakvog ga simboliziraju roman i njegova publika. No, postoji također tipografska i ikonografska kultura, to preplitanje moći slova i slike, koja je odigrala vrlo važnu ulogu u renesansi te potaknula otkriće vinjeta, knjižnih ukrasa i različitih izuma romantičke tipografije. Taj model blago zamućuje pravila podudarnosti između izrecivog i vidljivog koja su svojstvena reprezentativnoj logici. Ona također zamućuje podjelu između čistih umjetničkih djela i ukrasa primijenjenih umjetnosti. Upravo zato je ta kultura odigrala vrlo važnu – općenito podcijenjenu – ulogu u uzdrmanju reprezentativne paradigme i njezinih političkih implikacija. Mislim posebice na njezinu ulogu u pokretu *Arts and Crafts* i njegovim izvedenicama (dekorativna umjetnost, Bauhaus, konstruktivizam) u kojemu se razvila ideja pokušstva – u širem smislu – nove zajednice koja je također nadahnula novu ideju pikturnalne površine kao površine zajedničkog pisma.

Modernistički diskurs predstavlja revoluciju apstraktnog slikarstva kao slikarsko otkrivanje vlastitog 'medija': dvodimenzionalne površine. Odbijanje perspektivističke iluzije treće dimenzije omogućavalo bi tako slikarstvu ovladavanje vlastitom plohom. No, upravo ta ploha nema nikakve vlastitosti. Ploha nije tek geometrijska kompozicija linija. Ona je jedan oblik razdiobe osjetilnog. Pismo i slikarstvo za Platona su bile plohe nijemih znakova lišene duha koji oživljava i prenosi živu riječ. U toj se logici plošnost ne suprotstavlja dubini u smislu trodimenzionalnosti. Ona se suprotstavlja 'živosti'. Nijema ploha slikanih znakova suprotstavljena 'živome' činu riječi kojom upravlja govornik obraćajući se određenom sugovorniku. I prihvaćanje treće dimenzije u slikarstvu također je bio jedan odgovor na tu razdiobu. Reprodukcijska optičke dubine bila je povezana s povlasticom *pri/povijesti*. Ona je, u doba renesanse, bila čimbenik vrednovanja slikarstva u potvrđivanju njegove sposobnosti da obuhvati čin žive riječi, odlučujući trenutak neke radnje i nekog značenja. Klasična poetika reprezentacije htjela je podariti, protiv platonovskog ponižavanja *mimesisa*, 'plohi' riječi ili 'slici' života specifičnu dubinu kao očitovanje neke radnje, izraz unutrašnjosti ili prijenos nekog značenja. Ona je između riječi i slike, izrecivog i vidljivog, uvela blagi odnos podudarnosti poklanjajući 'oponašanju' njegov specifični prostor.

Ono što se postavlja u pitanje u nadolazećoj razlici dvodimenzionalnog i trodimenzionalnog kao 'vlastitosti' ove ili one umjetnosti jest upravo taj odnos. 'Anti-reprezentativna revolucija' slikarstva pripremala se dakle velikim dijelom baš na plohi stranice, u promjeni funkcije 'slika' književnosti ili promjeni govora slike kao i u preplitanjima tipografije, plakata i dekorativnih umjetnosti. To slikarstvo, tako nesretno nazvano apstraktnim i svedeno tobože na vlastiti medij, dio je cjelovite vizije novoga čovjeka koji boravi u novim zdanjima



Maljjevič



Mallarmé



Demosten



Laban

okružen različitim predmetima. Njegova plošnost povezana je s plošnošću lista papira, plakata ili tapiserije. To je plošnost zaslona i njezina se antireprezentativna 'čistoća' upisuje u kontekst ispreplitanja čiste i primijenjene umjetnosti koji joj od samog početka daje političko značenje. Nije revolucionarna groznica koja ga okružuje ta koja Maljjeviča istodobno čini autorom *Crnog kvadrata na bijeloj podlozi* i revolucionarnim pjesnikom 'novih životnih oblika'. I nije neki kazališni ideal novoga čovjeka taj koji daje pečat iznenadnom savezništvu politike i revolucionarnih umjetnika. Ta 'novost' koja će povezati umjetnike koji napuštaju figuraciju s revolucionarima koji zamišljaju novi život oblikuje se prije svega na zaslonu postavljenom na različitim 'osloncima', tkanjem niti između pjesme i njezine tipografije ili ilustracije, između kazališta i njegovih dekoratera ili izrađivača plakata, između ukrasnog predmeta i pjesme. Taj je zaslon političan po tomu što odbija dvostruku politiku svojstvenu reprezentativnoj logici. Ona, s jedne strane, razdvaja svijet oponašanja umjetnosti od svijeta životnih interesa i društveno-političkih važnosti, a s druge, od svoje bi hijerarhijske organizacije – posebice od prvenstva žive riječi/radnje pred slikom – napravila analogiju društveno-političkog poretka. S pobjedom stranice romana nad kazališnom pozornicom, izjednačenim preplitanjem slika i znakova na tipografskoj ili pikturnalnoj plohi, promaknućem obrtničkih umijeća u veliku umjetnost i najnovijom težnjom da se umjetnost pretvori u ukras cijeloga života, nastaje cijela jedna nova razdioba vođena iskustvom osjetilnog koje sve prevrće.

Ta 'plošnost' površine oslikanih znakova, taj oblik jednake raspodjele osjetilnog kojeg Platon žigoše, upliće se istodobno kao načelo 'formalne' revolucije i načelo političke preraspodjele zajedničkog iskustva. Na isti bismo način mogli promisliti i druge velike oblike, poput zboru ili kazališta kojeg sam spomenuo kao i ostale. Povijest estetske politike, shvaćena u tome smislu, mora uzeti u obzir nov način na koji se ti veliki oblici suprotstavljaju ili prožimaju. Mislim, na primjer, na način na koji se ta paradigma površine znakova/oblika suprotstavljala ili miješala s kazališnom paradigmom prisutnosti i s različitim oblicima koje je sama ta paradigma mogla poprimiti, od simboličkih figuracija kolektivnih legendi do djelatnih zborova novih ljudi. Politika se ovdje odigrava kao odnos pozornice i dvorane, značenja glumčeva tijela, igre blizine i udaljenosti. Mallarméove kritičke proze egzemplarno uprizoruju igru prijenosa, suprotstavljanja i prožimanja tih oblika, od intimnog teatra stranice ili kaligrafske koreografije do nove 'službe' koncerta.

S jedne se strane, dakle, ti oblici pojavljuju kao nositelji figura zajednice jednakih u samima sebi u vrlo različitim kontekstima. Ali i obrnuto, oni se mogu pripisati proturječnim političkim paradig-

mama. Uzmimo kao primjer tragičku pozornicu. Ona je, za Platona, istodobno nositeljica demokratskog sindroma kao i snage privida. Izdvajajući *mimesis* u svome vlastitome prostoru i opisujući tragediju u logici rodova, Aristotel redefinira, a da mu to nije bila namjera, njezinu političnost. Tako će, u klasičnome sustavu reprezentacije, tragička pozornica postati pozornica vidljivosti jednog uređenog svijeta kojim upravlja hijerarhija tema i prilagodba situacija i načina govora toj hijerarhiji. Demokratska paradigma postat će monarhička paradigma. Prisjetimo se također duge i proturječne povijesti retorike i modela 'dobrog govornika'. Od samog početka pa do kraja monarhičkog doba, demostenovska, demokratska rječitost označavala je izvrsnost riječi samopostavljenu kao imaginarno svojstvo najviše vlasti. Ali također uvijek na raspolaganju da iznova preuzme svoju demokratsku funkciju posuđujući svoje kanonske oblike i posvećene slike transgresivnoj pojavi neautoriziranih govornika na javnoj pozornici. Prisjetimo se još i proturječnih sudbina koreografskog modela, nedavnih radova koji su prizvali utjelovljenja pisma pokreta kojeg je izradio Laban u kontekstu oslobođenja tijela, a koji je postao model velikih nacističkih demonstracija prije nego je pronašlo, u kontekstu osporavanja umjetnosti performansa, novu subverzivnu čistoću. Benjaminovsko tumačenje tog fenomena sudbonosnom estetizacijom politike u 'doba masa' zaboravlja možda vrlo staru povezanost građanske jednodušnosti s egzaltacijom slobodnog kretanja tijela. Državi neprijateljski nastrojenoj prema kazalištu i pisanu zakonu, Platon bi preporučio neprestano zibanje mladunčeta.

Ta tri oblika naveo sam zbog njihove platonovske konceptualne usmjerenosti i njihove povijesne trajnosti. Oni očitno ne iscrpljuju cjelinu načina na koji se figure zajednice nalaze estetski opisane. Ono što je važno na toj razini osjetilne raspodijeljenosti onoga što je zajedničko zajednici, oblici njezine vidljivosti i ustroja, jest to da se postavi pitanje odnosa estetike i politike. Prosuđivati političke intervencije umjetnika od romantičkih književnih oblika dešifriranja društva do suvremenih vrsta kao što su performansi ili instalacije preko simbolističke poetike sna, dadaističke supresije ili konstruktivističke umjetnosti možemo samo počnemo li od toga odnosa. Počevši upravo odatle, može se iznova pokrenuti pitanje imaginarnih pri/povijesti umjetničke 'modernosti' i šupljih rasprava o autonomiji umjetnosti i njezinoj podčinjenosti i politici. Umjetnosti bilo pothvatu dominacije bilo emancipaciji uvijek daju samo ono što one njima mogu dati, tj., posve jednostavno, ono što im je zajedničko s njima: pozicije i pokreti tijela, funkcije govora, preraspodjele vidljivog i nevidljivog. I autonomiju u kojoj mogu uživati ili subverziju koju si mogu pripisivati počiva na istome temelju.



## 2. O REŽIMIMA UMJETNOSTI I SLABOJ KORISTI OD POJMA MODERNOSTI

Smatram da pojmovi modernosti i avangarde nisu bili dovoljno rasvjetljujući ni za mišljenje novih umjetničkih oblika koji se pojavljuju od 19. stoljeća kao ni za mišljenje odnosa estetike i politike. Oni zapravo miješaju dvije vrlo različite stvari: jedna je historicitet svojstven umjetničkom režimu uopće, a druga, odlučnosti za rascjepom ili anticipacijom koje nastaju unutar tog režima. Pojam estetske modernosti obuhvaća, ne nudeći pri tome nikakav koncept, jedinstvenost određenog režima umjetnosti tj. specifičnu vrstu veze između načina stvaranja djela ili praksi, oblika vidljivosti tih praksi i načina konceptualizacije jednih i drugih.

Time se nameće prilika da ovdje razjasnimo taj pojam i postavimo problem. U pogledu onoga što nazivamo *umjetnost* možemo zapravo razlikovati, u zapadnoj tradiciji, tri velika režima identifikacije. Postoji najprije ono što ja predlažem da nazovemo etičkim režimom slike. U tome se režimu 'umjetnost' ne identificira kao takva nego se podvrgava problemu slika. Postoji jedna vrsta bića, slike, koje su predmet dvostrukog pitanja: njihova podrijetla i, s njim povezana, oslonca njihove istine te, s druge strane, pitanje njihove namjene: kojim primjenama služe i kakve učinke postižu. Iz toga se režima izdiže pitanje slika božanstva, prava ili zabrane njihova stvaranja, statusa i značenja koje im pripisujemo. Isti režim postavlja također cijelu onu platonovsku polemiku protiv simulakra slikarstva, pjesme i pozornice. Platon ne podvrgava, kako se često kaže, umjetnost politici. Sama ta razlika za njega nema smisla. Za njega ne postoji umjetnost već samo umijeća, vrste djelovanja između kojih on postavlja crtu razdiobe: postoje istinoljubiva umijeća tj. one vještine koje se temelje na oponašanju nekog modela prema definiranim ciljevima te umijeće prividnog koje oponaša obične pojave. Ta se oponašanja razlikuju, osim po podrijetlu, i po svojoj namjeni: po načinu na koji pjesničke slike nude djeci i građanima određeno obrazovanje upisujući se u razdiobu građanskih zanimanja. Upravo u tome smislu govorim o etičkom režimu slika. U njemu se radi o poznavanju onoga u čemu se način postojanja slike dotiče s *ethosom*, načinom postojanja pojedinca i zajednice. I to pitanje ne dopušta 'umjetnosti' da se individualizira kao takva<sup>1</sup>.

Od etičkog režima slika odvaja se poetički ili reprezentativni režim umjetnosti. Ovaj činjenicu umjetnosti – ili bolje, umjetnosti u množini – identificira u paru *poiesis/mimezis*. Mimetički princip nije u svome temelju normativni princip koji kaže da umjetnost mora stvarati kopije koje sliču svojim modelima. To je prije svega pragmatički princip koji, u općem polju umijeća (vrsta djelatnosti), odvaja pojedina umijeća koja vrše specifične stvari u vještini oponašanja. Ta se oponašanja istodobno uskraćuju uobičajenoj provjeri umjetničkih proizvoda njihovom uporabom te zakonodavstvu istine nad diskursima i slikama. Ta velika operacija izvršena je

pomoću aristotelovskog tumačenja mimezisa i pomoću povlastice koja je dana tragičnoj priči. U prvi plan dolazi, na štetu *bića* slike, kopija koju se provjerava svojim modelom, *čin* pjesme, proizvodnja zapleta koja uređuje radnju, a koja prikazuje ljude koji rade. To je načelo te promjene funkcije dramatskog modela o kojem sam malo prije govorio. Tako je načelo izvanjskog razgraničenja trajnog područja oponašanja istodobno i normativno načelo uključenja. Ono se razvija u oblicima normativnosti koji određuju uvjete po kojima oponašanja mogu biti prepoznata kao ona koja pripadaju pojedinoj umjetnosti i biti vrednovana u svome okviru kao dobra ili loša, prikladna ili neprikladna, kao što su: raspodjele prikazivog i neprikazivog, razlike među vrstama u službi prikazanoga, načela prilagodbe izražajnih oblika vrstama, dakle, prikazanim temama, razdiobe sličnosti po načelima vjerojatnosti, suglasnosti ili podudarnosti kriterija razlikovanja i usporedbe među umjetnostima, itd...

Taj režim *poetičkim* nazivam u smislu da on identificira umjetnosti – ono što će klasično doba nazvati 'lijepim umjetnostima' – u srcu klasifikacije načina stvaranja i samim time određuje način dobrog stvaranja i podiže cijenu oponašanja. *Reprezentativnim* ga nazivam ukoliko je pojam reprezentacije ili mimezisa taj koji organizira te načine stvaranja, gledanja, prosuđivanja. No, još jednom, *mimezis* nije zakon koji umjetnosti potčinjava sličnosti. On je, prije svega, nabor koji povezuje raspodjelu načina stvaranja i društvenih zanimanja koja um-

1 Polazeći odavde možemo shvatiti paralogizam sadržan u svim pokušajima da se iz ontološkog statusa slika izvedu karakterističnosti umjetnosti (na primjer, u trajnim pokušajima da se iz teologije ikone izvede ideja 'vlastitosti' slikarstva, fotografije ili filma). Taj pokušaj stavlja u uzročno-posljedični odnos vlastitosti dva režima mišljenja koja se isključuju. Isti problem je postavljen u Benjaminovoj analizi aure. Benjamin zapravo postavlja dvosmisleni dedukciju ritualne vrijednosti slike u vrijednost jedinstvenosti umjetničkog djela. 'Od odlučne je važnosti da umjetničko djelo ne može izgubiti svoju auru budući da u njemu više ne ostaje nikakav trag njegove ritualne vrijednosti. Drugim riječima, vrijednost jedinstvenosti svojstvena 'autentičnom' umjetničkom djelu temelji se na tome ritualu koji je od samog početka bio oslonac njegove stare uporabne vrijednosti' ('*Umjetničko djelo u doba svoje mehaničke reprodukcije*'). Ta 'činjenica' zapravo je samo problematično pomirenje dvije transformacijske sheme: historizacijske sheme 'sekularizacije svetoga' s ekonomskom shemom transformacije uporabne vrijednosti u razmjensku. No, ondje gdje bogoštovlje određuje namjenu kiparstva ili slikarstva kao slike, ne može se pojaviti ideja specifičnosti umjetnosti kao ni postojanje jedinstvenosti tih 'djela'. Brisanje jednog u nužnoj je vezi s pojavom drugoga. Nikako ne slijedi da drugo transformirano postoji u obliku prvoga. Ovo, 'drugim riječima', pretpostavlja ekvivalentnost dviju pozicija koji to nipošto nisu omogućavajući tako sve prijelaze između materijalističkog objašnjenja umjetnosti i njezine preobrazbe u profanu teologiju. Tako ovu benjaminovsku teorizaciju prijelaza iz kulturnog u ekspozicijsko danas podržavaju tri suparnička diskursa: onaj koji slavi modernu demistifikaciju artističkog misticizma, onaj koji umjetničkome djelu i njegovom izlagalačkom prostoru poklanja svete vrijednosti reprezentacije nevidljivoga i onaj koji odmaklim vremenima prisutnosti bogova suprotstavlja vrijeme napuštenosti čovjeka kao 'bića izloženosti'.



Vico



Kant



Schiller



Schelling



Proust



Bresson



Hegel

jetnosti čine vidljivima. Mimesis nije umjetnički postupak već jedan režim vidljivosti umjetnosti. Režim vidljivosti umjetnosti istodobno je ono što umjetnostima daje autonomiju, ali i artikulira tu autonomiju u općem poretku načina djelovanja i zanimanja. To je ono na što sam se malo prije prizvao kada sam govorio o reprezentativnoj logici. Ona ulazi u odnos globalne analogije s globalnom hijerarhijom političkih i društvenih zanimanja: reprezentativno prvenstvo radnje pred likovima ili pripovijedanja pred opisivanjem, hijerarhija vrsta po dostojanstvu njihovih tema te samo prvenstvo umjetnosti riječi, djelatne riječi radnje, ulazi u analogiju s cijelom jednom hijerarhijskom vizijom zajednice.

Tome reprezentativnom režimu suprotstavlja se režim kojeg ja nazivam estetikom umjetnosti. *Estetskim* ga nazivam zato što se u njemu identifikacija umjetnosti ne vrši više posredstvom same razlike u načinima stvaranja, nego pomoću razlike po vrsti osjetilnosti svojstvenoj umjetničkim proizvodima. Riječ estetika ne upućuje na nekakvu teoriju osjetilnosti, ukusa ili zadovoljstva ljubitelja umjetnosti. Ona upućuje upravo na specifične načine onoga što pripada umjetnosti, načinu postojanja njezinih predmeta. U estetskom režimu umjetnosti stvari identificiraju pomoću njihove pripadnosti nekome specifičnome režimu osjetilnoga. To osjetilno, koje se uskraćuje svojim uobičajenim spregama, posjeduje svoju heterogenu snagu, snagu mišljenja koje je postalo strano samomu sebi: proizvod identičan ne-proizvodu, znanje preobraženo u ne-znanje, *logos* istovjetan *pathosu*, namjera nenamjeravanoga, itd... Ta ideja osjetilnoga koja je postala strana samoj sebi, oslonac mišljenja koje je strano samomu sebi, nepromjenjiva je jezgra identifikacija umjetnosti koje izvorno oblikuju estetsko mišljenje poput: Vicova otkrića 'istinskog Homera' kao pjesnika unatoč njemu samome, kantovskog 'genija' koji nije svjestan zakona kojeg stvara, šilerovskog 'estetskog stanja' sačinjena od dvostrukog dokinuća razumske aktivnosti i osjetilne pasivnosti, Schellingove definicije umjetnosti kao identiteta svjesnog i nesvjesnog procesa itd... Ona se provlači i auto-definicijama svojstvenim umjetnostima moderna doba: Proustovom idejom potpuno proračunate knjige i apsolutno uskraćenoj volji; Mallarméovom idejom pjesme pjesnika-promatrača koja se piše 'bez pisaćeg stroja', koracima nepismene plesačice; nadrealističkom praksom djela koja izražavaju nesvjesno umjetnika pomoću ilustracija zastarjelih kataloga ili feljtona proteklog stoljeća; bresonovskom idejom filma kao mišljenja filmskog redatelja izdignuta nad tijela 'modela' koji, ponavljajući riječi i geste o kojim ne razmišljaju, očituju u njegovu i njihovu nesvjesnome vlastitu istinu, itd...

Beskorisno je slijediti definicije i primjere. Zauzvrat, treba označiti središte problema. Estetski režim umjetnosti je onaj koji točno identificira pojedinu umjetnost te ju razvrgne od svakog specifičnog pravila, od svake hijerarhije tema, vrsti i umjetnosti. No, on to čini

uništavajući mimetičke granice koje su dijelile vrste umjetničkog stvaralaštva od drugih vrsta djelatnosti te razdvajale njihova pravila od poretka društvenih zanimanja. On potvrđuje apsolutnu jedinstvenost umjetnosti te istodobno uništava sve pragmatičke kriterije te jedinstvenosti. On istodobno utemeljuje autonomiju umjetnosti i identitet njezinih oblika s onima po kojima se oblikuje sam život. Schillerovo 'estetsko stanje', koji je prvi – i, u neku ruku, nenadmašivi – manifest tog režima, dobro označava taj temeljni identitet suprotnosti. Estetsko stanje je čista napetost, trenutak u kojem se oblik potvrđuje sam za sebe. Kao i trenutak oblikovanja jedne specifične čovječnosti.

Polazeći odavde možemo razumjeti funkcije koje je odigrao pojam modernosti. Možemo reći da je estetski režim umjetnosti pravo ime onoga što zbrkano opisuje naziv modernost. No, 'modernost' je ipak nešto više od nejasnog naziva. 'Modernost' je, u svojim različitim inačicama, pojam koji se rabi za prikrivanje specifičnosti tog režima umjetnosti i samog smisla njezine specifičnosti. On ucrtava običnu liniju podjele prijelaza ili rascjepa između staroga i modernoga, reprezentativnog, ne-representativnog ili anti-representativnog kako bi ju slavio ili oplakivao. Točka oslonca te priproste historizacije bila je prijelaz u ne-figurativno slikarstvo. Taj se prijelaz teorijski sagledavao kao brzo prožimanje s globalnom antimimetičkom sudbinom umjetničke 'modernosti'. Kada su gorljivi zastupnici te modernosti vidjeli mjesta na kojima se ta poslušna sudbina modernosti izlagala preplavljena svim vrstama neidentificiranih predmeta, strojeva i dispozitiva, počeli su tada opovrgavati 'tradiciju novoga', volju za izmišljanjem koja bi umjetničku modernost svodila na prazninu svojeg samoproglašenja. No, radi se o lošoj ishodišnoj točki. Raskid s *mimesisom* ni po čemu ne znači odbijanje figuracije. Početni trenutak tog raskida nazivao se često *realizam* koji nipošto ne znači vrednovanje sličnosti već uništavanje okvira unutar kojeg je ona funkcionirala. Tako realizam u romanu znači najprije okretanje hijerarhija reprezentacije (prvenstvo narativnog pred deskriptivnim ili hijerarhije tema) i prihvaćanje svojevrstne fragmentirane ili pomaknute fokalizacije koju nameće surova prisutnost na štetu racionalne montaže povijesti. On vrlo temeljito suprotstavlja dva poretka povijesnosti. Upravo se u srcu mimetičkog režima staro suprotstavlja modernome. U estetskom režimu umjetnosti, budućnost umjetnosti, njezin raskorak sa sadašnjošću ne-umjetnosti, uvijek iznova uprizoruje prošlost.

Oni koji slave ili opovrgavaju 'tradiciju novoga' zaboravljaju zapravo da ona svoju strogu nadopunu ima u 'novosti tradicije'. Estetski režim umjetnosti nije započeo s odlukama o umjetničkom rascjepu, nego s odlukama za reinterpretacijom onoga što ili tko čini umjetnost: Vico, otkrivajući 'pravoga Homera', tj. ne onoga koji je izmišljao priče i likove nego svjedoka jezika i slikovnog mišljenja naroda starih vremena; Hegel, ukazujući na pravu temu nizozemskog slikarstva, ne, dakle, na gostioničarske priče ili opise interijera nego na slobodu naroda utis-



Balzac



Hölderlin



Mendelssohn



Heidegger

nutu u odsjaj svjetla; Hölderlin, iznova izumljujući grčku tragediju; Balzac koji poeziju geologa koji obnavlja svjetove polazeći od tragova i fosila suprotstavlja onoj poeziji koja se zadovoljava reproduciranjem nekakvih uznemirenosti duše; Mendelssohn sa svojim novim sviranjem 'Muke po Mateju', itd... Estetski režim umjetnosti najprije je novi režim odnosa prema starome. On zapravo ustanovljuje, kao samo načelo onoga što je umjetničko, taj odnos izraza nekog vremena i civilizacijskog stanja koje je, prije toga, postojalo kao 'ne-umjetnički' dio djela (onaj dio zbog kojeg se ispričavalo pozivajući se na oporost vremena u kojem je živio autor). On svoje revolucije pronalazi u temelju iste one ideje koja nam je omogućila da se izmislili muzej i povijest umjetnosti, pojam klasicizma i novi oblici reprodukcije... On se posvećuje pronalaženju novih oblika života na temelju ideje onoga što je umjetnost *bila* i *što bi trebala biti*. Kada futuristi ili konstruktivisti proglašavaju svršetak umjetnosti i identificiraju njezine prakse s onima koji grade, daju ritam ili ukrašavaju prostore i vremena zajedničkog života, oni svršetak umjetnosti predlažu kao identifikaciju sa životom zajednice koja je podložna novome šilerovskom i romantičnom čitanju grčke umjetnosti kao načina života neke zajednice – komunicirajući posve, drugim putem, s novim načinima javnih izumitelja koji ne predlažu nikakvu revoluciju nego samo novi način života među riječima, slikama i robom. Ideja modernosti je dvosmisleni pojam koji je htio unijeti podjelu u složeni sklop estetskog režima, zadržati oblike rascjepa, ikonoklastičke geste, itd., odvajajući ih od konteksta koji ih autorizira: poopćene reprodukcije, tumačenja, povijesti, muzeja, baštine... On bi htio da taj režim ima jedinstven smisao premda je vremenitost estetskog režima umjetnosti vremenitost jedne suprisutnosti heterogenih vremenitosti.

Pojam modernosti, kako se čini, vrlo brzo je tako izmišljen da bi zamaglio razumijevanje preobrazbi umjetnosti i njezinih odnosa s drugim područjima kolektivnog iskustva. Postoje, čini mi se, dva velika oblika tog zamagljenja. Oba se oslanjaju, a da ju ne analiziraju, na tu konstitutivnu proturječnost estetskog režima umjetnosti koja od umjetnosti čini *autonomni oblik života* i tako istodobno postavlja autonomiju umjetnosti i njezinu identifikaciju u trenutak procesa samoblikovanja života. Dvije velike inačice diskursa o 'moderni' izvode se s tog mjesta. Prva želi modernost naprosto identificirati s autonomijom umjetnosti, 'anti-mimetičku' revoluciju umjetnosti izjednačiti s osvajanjem čiste forme, napokon ogoljene, umjetnosti. Svaka bi dakle umjetnost potvrdila čistu snagu umjetnosti istraživajući vlastite moći svog specifičnog medija. Poetička ili književna modernost bila bi istraživanje moći jezika lišena njegovih komunikacijskih uporaba. Pikturalna modernost bila bi u povratku slikarstva njegovj vlastitosti: pigmentu boje i dvodimenzionalnoj plohi. Glazbena bi se modernost poistovjećivala s jezikom dvanaest tonova oslobođena svake analogije s izražajnim jezikom, itd... I te bi specifične modernosti trebale biti

u blagome analognom odnosu s političkom modernosti pogodnom za identifikaciju, po razdobljima, s revolucionarnom radikalnošću ili s trijeznom modernošću razočaranom dobrom vladavinom republikanaca. Bitno svojstvo onoga što nazivamo 'krizom umjetnosti' jest uzmak od te priproste modernističke paradigme koja se sve više udaljava od mješavina vrsta i oslonaca kao i od političkih polivalentnosti suvremenih oblika umjetnosti.

Taj je uzmak očito nadograđen *drugim* velikim oblikom modernističke paradigme kojeg bismo mogli nazvati *modernitar-zimom*. Pod njim razumijem identifikaciju oblika estetskog režima umjetnosti s oblicima dovršenja jednog zadatka ili vlastite sudbine umjetnosti. U temelju te identifikacije stoji specifično tumačenje matične proturječnosti estetske 'forme'. Ono što se tu vrjednuje jest dakle određenje umjetnosti kao oblika i samo-oblikovanja života. U ishodišnoj točki postoji ta nenadmašiva referenca koju ustanovljuje šilerovski pojam 'estetskog obrazovanja čovjeka'. Taj pojam je onaj koji je postavio ideju da su vlast i ropstvo najprije ontološke razdiobe (aktivnost mišljenja protiv pasivnosti osjetilne materije) i koji je definirao neutralno stanje, stanje dvostrukog poništenja, u kojemu aktivnost mišljenja i osjetilna receptivnost postaju jedinstvena stvarnost čineći ju kao novo područje bitka – područje pojave i slobodnih igara – koje omogućuje mišljenje te jednakosti za koju je Francuska revolucija, po Schilleru, pokazala da ju je nemoguće izravno materijalizirati. Radi se upravo o tome specifičnom načinu nastanjenja osjetilna svijeta kojeg treba razviti 'estetskim obrazovanjem' da bi oblikovali ljude sposobne slobodno živjeti u političkoj zajednici. Na tome je osloncu izgrađena ideja modernosti vremena odanome osjetilnome dovršenju jedne zajedničke čovječnosti koja postoji samo još u ideji. Tako je šilerovsko 'estetsko stanje' postalo 'estetski program' njemačkog romantizma, program sažet u nacrtu kojeg su zajedeno sastavili Hegel, Hölderlin i Schelling: osjetilno dovršenje bezuvjetne slobode čistog mišljenja u oblicima života i popularnim vjerovanjima. Upravo je ta paradigma estetske autonomije postala novom paradigmatom revolucije te omogućila kasnije kratak, ali odlučan susret tvorca marksističke revolucije s tvorcima oblika novoga života. Neuspjeh te revolucije odredio je sudbinu – u dva vremena – modernitarizma. U prvome vremenu, umjetnički modernizam je bio suprotstavljen, u svom autentičnom revolucionarnom potencijalu odbijanja i obećanja, izradu političke revolucije. Nadrealizam i Frankfurtska škola bili su glavni prijenosnici te protumodernosti. U drugome vremenu, propast političke revolucije se promatrala kao propast njezina ontološko-estetskog modela. Modernost je dakle postala nešto poput kobne sudbine koja se temelji na jednom temeljnom zaboravu: hajdegerovskoj biti tehnike, revolucionarnom odsjecanju kraljeve glave, ljudske tradicije te, konačno, istočnog grijeha ljudskog stvorenja – koji zaboravlja svoj dug prema Drugome i svoju podložnost heterogenim snagama osjetilnosti.