

ELIASSON, OLAFUR WEIBEL, PETER 'SOURRRANDING SOURRRANDED'

'SOURRANDING SOURRANDED'

Tekstove s engleskoga prevela Snježana Veselica Majhut.

Nakon što je na skupnoj izložbi pod nazivom *Remote Connections* u *Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum* Olafur Eliasson izveo jedan od svojih ranih, a kasnije svjetski poznatih ambijenata u dvorani zrcala i nakon nekoliko godina tijekom kojih je postigao zapanjujuću svjetsku karijeru, *Neue Galerie* pozvala je Eliassona da priredi svoju prvu veliku samostalnu izložbu u muzeju. Izložba koja je nastala ponudila je pregled kroz polje tema i metoda koje Eliasson primjenjuje u svojim instalacijama koje se mogu svesti na pitanja ljudske percepcije u tehnološko doba i prirodnih zakona perspektive u njihovom antropološkom relativitetu. Eliassonov rad bavi se pitanjima naše koncepcije prirode i tehničkim pomagalima koje koristimo kako bi promotrili, konstruirali i mjerili prirodu.

Eliasson razvija svoju umjetničku strategiju discipliniranjem prirode kao pokusnog mjesta. Pritome, umjesto da radi iz predznanstvene ili predmedijske percepcije prirode, on prirodu pokazuje kao artifičijelni konstrukt prirodne znanosti nastao u laboratorijskim uvjetima, u njegovu slučaju u laboratoriju muzeja. No, Eliassonove izložbe nikako nisu primjeri znanstvene izložbe, prije bi to bilo umjetničko promatranje znanosti u radu. Laboratorij se tu pojavljuje ne samo kao mjesto znanja, nego i uživanja. U pojedinačnim kabinama muzeja, promatrač doživljava sekvence zbudujućih pojava, neočekivane senzacije i impresije. Znanstveni laboratorij u muzeju u njegovoj režiji mjesto je čuda i želja. Muzejske dvorane postaju prostori iskustva, u kojima promatrač svjedoči prirodi u znanstvenim uvjetima. Priroda se pokazuje kao vrsta antologije prostornih efekata, u rasponu od virtualnog svijeta i natrag do naših prirodnih osjeta.

Naša konstrukcija prirode mijenja se tijekom povijesti, usporedno s društvenim, ideološkim, tehničkim i ostalim promjenama. Fizičke strukture same po sebi nisu slobodne od društvene predodređenosti i socijalnih mogućnosti, jer je aparat percepcije određen time koje fizičke strukture prepoznamo, isto kao i time što prepoznamo kao fizičke strukture. Često nam se određeni kulturni modeli pokazuju kao prirodni, kao kad se pogrešno vjeruje objektivnim obilježjima našeg prirodnog okoliša. Fizički eksperimenti s četiri elementa: vodom, vatrom, zemljom i zrakom, te svjetlom i bojom deriviranom iz njih, oni su pomoću kojih u stvarnosti eksperimentiramo s našim uzorcima percepcije, našim modelima okoliša, našom socijalnom strukturom. Svojom percepcijom stvarnosti, Eliasson uspostavlja vrlo otvorene empirijske veze među realnosti, percepcije i reprezentirane stvarnosti. Tehničkim sredstvinama on transformira prirodne procese (vodopad se u njegovu radu uspinje umjesto da pada). Tako priroda u njegovim rukama postaje, na određeni način, proizvod civilizacije. Razlika između prirodnoga okoliša i antropomorfnog sustava ne razlikuje se u sebi, nego izvana.

Okolno nije zatvoreno unutra, kako on kaže, nego radije okruženo izvana. Okoliš postaje sustav. Okolina je okružena. Tradicionalna razlika između kulture i prirode tako postaje upitna. Da bi dočarali Eliassonovu umjetnost poslužiti će nekoliko radova s izložbe u *Neue Galerie* u Grazu. U prvoj sobi bila je zavjesa od vode čije su se kapi, pomoću stroboskopskog svjetla, gledatelju pojavljivale transformirane u kristale raspršene u zraku. Zadnja prostorija bila je vjetrovita instalacija od dvanaest ventilatora pod nazivom 'Tvoj vjetroviti aranžman', za koju se činilo da usisava posjetitelja u unutrašnjost sobe, ali isto tako i izvan nje. Izlazna vrata ostajala su otvorena tijekom izložbe tako da je stepenište u dvorište djelovalo kao vjetroviti tunel. Kada je posjetitelj zakoračio na otvoreni prostor dvorišta našao se pred golemim, umjetnim vodopadom, čija se zaglušujuća buka mogla čuti stalno na putu kroz izložbu. Put izložbe tako je vodio kroz četiri elementa u njihovim konfiguracijama u materijalu i svijetlu (kroz čvrsto, tekuće, plinovito), od vode do vode.

Pitanje kataloga bilo je otvoreno na početku planiranja izložbe. Eliasson je odmah izrazio želju da se ne objavljuje konvencionalan katalog koji bi dokumentirao njegov rad, nego da se njegov rad radije okruži znanstvenim komentarima. Zajedno s Peterom Weibeldom, jednim od kustosa izložbe, oblikovali su popis različitih tema koje dominiraju njegovom umjetnošću i moguće autore. Na kraju toga procesa, postalo je jasno da Eliasson zapravo nije želio nikakav povijesno-umjetnički komentar. Umjesto toga, njegov je rad trebao ostati bez komentara i funkcionirati tek kao umetak ili sučelje pojedinih poglavlja. Tekstovi su tako stvorili okvir, vrstu vidokruga, u svjetlu kojeg je moguće dublje razumijevanje Eliassonova rada. No, knjiga, što je nama posebno važno, ima i mnogo šire značenje. Ona je izniman primjer kako se teorija umjetnosti i umjetnička kritika s jedne strane i znanost s druge strane, ne sjedinjujući se nužno, nego kao paralelni svjetovi, mogu križati i podupirati jedna drugu. Upravo Eliassonov rad primjeren da bi se pokazalo moguće djelovanje znanosti i umjetnosti, jer priroda nije točka s koje on polazi, nego znanost koja nam objašnjava prirodu, naime, prirodna znanost. Njegova umjetnost je vrsta meta-znanosti, koja preuzima i odražava otkrića prirodne znanosti, ali ih i transformira u umjetnost, u estetičko iskustvo, u osjetilno iskustvo.

Kao rezultat, Eliassonov katalog čita se kao zbornik koji ne samo da nudi skoro enciklopedistički uvid u znanstvene probleme kao što su prostor, svjetlo, uloga promatrača u percepciji, nego implicira i problematiku većine suvremene umjetnosti.

Priredili smo izbor od četiri teksta iz zbornika koji su Olafur Eliasson i Peter Weibel nazvali *Sourranging Sourranded* na temu percepcije stvarnosti.

RÖSSLER, OTTO E. WEIBEL, PETER 'ENDOFIZIKA NAŠEG DUGINOG SVIJETA'

Priča se kako na kraju duge stoji vrč zlata. No, problem je u tome gdje je kraj jer je on različit za svakog promatrača. Duga je zapravo iskrivljena virtualna slika sunca. Unatoč tome, ona izgleda poput stvarnog objekta. Je li moguće da su slična 'iskrivljenja' svojstvena i drugim 'stvarnim' objektima? Je li takozvana objektivna stvarnost samo unutarnja strana izvanjskog svijeta? Povijest kulturnog stvaranja stalno nam iznova pruža dokaze da čovjek doživljava mogućnost svijeta kao unutarnju stranu vanjskog svijeta.

Endofizika je znanost koja istražuje kako izgleda sustav kad je promatrač dio tog sustava. Doktrina endofizike jest da se svijet tumači kao ovisan o promatraču i kao međusklop. Svijet se mijenja kako se mijenjaju naši postupci mjerenja, naši međusklopovi. Granice svijeta granice su našeg međusklopa. Svijet je napravljen od gume, ali mi to ne primjećujemo zato što smo i mi od gume.

Staro pitanje

U kojoj mjeri objektivna stvarnost ovisi o promatraču? Nakon izuma perspektive u renesansi i nakon izuma teorije skupova u devetnaestome stoljeću mi znademo da izgled svijeta ovisi o promatračevu smještaju u njemu. U skladu s time, računalni programi za 'virtualnu stvarnost' iz apsolutne reprezentacije koja je prisutna u računalnoj memoriji stvaraju 'zakonito ne-invarijantnu' (znači, kovarijantnu) reprezentaciju. Iako je zakonito iskrivljavanje perspektivnog gledanja mučno, ono ne remeti naš siguran doživljaj postojeće 'objektivne' stvarnosti.

Duga pak remeti tu sigurnost. Do sada nitko nije razvio programe virtualne stvarnosti koji bi sadržavali duge. Pravila njezine transformacije razlikuju se od pravila koja vrijede za druge predmete. Tome je tako jer je duga prilično osobita vrsta objekta: ona je iskrivljena virtualna slika sunca. Znači, ako promatrač putuje, putuje i duga. Ako promatrač na umjetan način uveća razmak između očiju pomoću zrcala (što se u simulaciji oponaša mijenjanjem kadra reprezentacije unutarnjeg promatrača), duga će konzistentno zadržavati beskrajnu udaljenost, unatoč činjenici da se nadvila iznad znatno bližih predmeta. Dok nitko od nas ne sumnja u to da nas na kraju duge čeka vrč zlata, teško je istodobno stajati i promatrati i kradomice se približavati mjestu na kojem je vrč.

Dakle, svojstva određenih predmeta (u ovom slučaju mjesto gdje se nalaze) ovise o svojstvima promatrača (kao što su mjesto gdje je on i oblik njegovih zjenica) na način koji nadilazi slična iskrivljenja trodimenzionalne *helmholtzijanske* perspektive ili četverodimenzionalne *minkowskijanske* projekcije. Je li moguće da načelo koje duga ilustrira ima šire značenje?



Olafur Eliaason: *Weather Project*,
Tate Modern, London 2004.

Međusklop između promatrača i ostalih

Promatrač, koji je dio svijeta, ne može vidjeti svijet s objektivne udaljene točke. Homogeni matricni algoritam simulatora leta u virtualnoj realnosti pokazuje kako zadaća stvaranja ispravnog međusklopa nije nimalo bezazlena. Promatrač, koji nije zastrašen bogatom i promjenjivom strukturom perspektiva koje se apliciraju u nizu, zapravo treba takvu vrstu opremanja kako bi iz nje mogao izvući ispravnu, nepromjenjivu reprezentaciju.

U načelu, postoji mnogo više pokazatelja koji se mogu isprobati osim smještaja promatrača i kadra: odmah nam pada na um kretanje promatrača. 'Fenomeni vizualnog tijeka' i relativistička iskrivljenja stvaraju se upravo na taj način i mogu se reproducirati putem simulacije. Zatim, uzmite pokrete promatrača koji se ponavljaju, poput kimanja glavom: učinak takvih pokreta na međusklop može biti dramatičan, osobito ako se radi o ubrzanom kimanju. Štoviše, takvi uvjeti mogu nanijeti nepopravljivu štetu cilju pronalaska nepromjenjive reprezentacije.

Povijesno gledano, problem međusklopa prvi je uočio Ruđer Bošković koji se upitao što se događa kad se istodobno i promatrač i svijet koji ga okružuje stanu stiskati u sebe, zajedno sa svim snagama koje su uključene u to. Očito, u duhu će se stvarati isti dojmovi. To neće utjecati nikako na međusklop. Slično tome, ako podrhtavanje ostatka svijeta prati kimanje promatračeve glave, promatraču se ništa ne događa. Zato, svojstva međusklopa koja ovise o vremenu zaslužuju pažljivije razmatranje.

Međusklop generiran *brownovim* gibanjem promatrača

Brownovo gibanje ili 'arhimedovsko gibanje' zanimljivo je zbog očuvanja energije i impulsa koje uključuje u sebe. Svaki promatrač koji je izgrađen od čestica koje su u nasumičnom termičkom kretanju u zanimljivom je dinamičnom odnosu s ostatkom svijeta.

Arhimed je prvi uočio da se zajedničko 'središte gravitacije' ne može pomicati. Kako, dakle, ostatak svijeta izgleda takvom promatraču? To pitanje ima smisla tek danas, jer je simultana simulacija mnogih čestica, koja je nužna, prilično nova opcija.

Svaki izvanjski objekt izvodi brownovo gibanje koje je u određenom odnosu s promatračem. Veličina tog kretanja ovisit će o masi objekta: što je manja masa to je veće njegovo vidljivo termičko kretanje. To je tako zato što su središta gravitacije promatrača i izvanjskog objekta povezana relativnim brownovim gibanjem. Zato, termički 'drhturavi' promatrač nikad ne može točno vidjeti objekt vrlo male mase. Termički će šum promatrača uvijek 'preplaviti' objekt na takav način da će se on doimati termički uznemiren temperaturom promatrača čak i ako je stvarna pokretna temperatura ništica.

Učinak je isti kao kad bi sam promatrač bio brownova čestica. Kako svijet izgleda čestici u Brownovu gibanju? Paradigma virtualne stvarnosti mogla bi se upotrijebiti da se nađe odgovor na to pitanje.

Svijet kvekeri

Nije lako pronaći duhovni mir potreban da se na ispravan način stigne do tog odgovora. Brojčano gledano, ta zadaća je vrlo zahtjevna. Potrebno je osmisliti cijeli preusmjernjiv mikro svijet u računalu. Unutarnje 'oko' (to jest, unutarnji makroskopski promatrač) treba biti izgrađen od istih mikro-sastavnih dijelova kao i sve ostalo.

Ljudski makro-promatrač izvan tog svijeta (ako ima na sebi naočale kakve su potrebne) može tada promatrati osobit termički odnos (koji će sačuvati impuls) između tog 'oka' i posebnog mikro-predmeta, vrijedećeg u računalnom svemiru. Bit će korisno ako se ta zadaća provede, recimo, 2010., ali već i danas je moguće vidjeti nešto od neobičnih duginih pojava koje će proizići iz te čudne naprave.

Lažna nesigurnost

Ni na što svodiva nesigurnost jedna je od prvih posljedica. Kaos u promatraču prevodi se u kaos izvan njega. Osim veličine termičke energije unutar promatrača (E) koja je jednaka polovici *Boltzmannove* konstante pomnožene s termodinamičnom temperaturom promatrača postoji i druga unutarnja konstanta, takozvano tipično vrijeme trajanja (T).

Taj karakterističan vremenski interval povezan je s prosječnim intervalom sudaranja unutar promatrača: nakon što prođe taj vremenski interval, mikrodinamika unutar promatrača mijenja svoj tijek u odnosu na vanjski objekt. Točno izračunavanje veličine T (tipičnog vremena trajanja) za klasični biljarski sustav za sada je neriješen problem. **Prosječno razdoblje 'drhturenja' T (tipičnog vremena trajanja)** zahtijeva daljnje konceptualno pojašnjenje.

Kad bi promatrač bio sam u svemiru s objektom, središta gravitacije promatrača i objekta ne bi izvodila Brownovo gibanje u suodnosu. No, čim se promatraču pridruži i treći objekt (na primjer, posredujuća čestica), vanjski objekt ostaje u stanju stalnog kretanja tek u odnosu na taj kombinirani set. Štoviše, promatrač koji se sastoji od više subatoma sad općenito obrće tijek, nakon svake jedinice vremenskog intervala tipičnog vremena trajanja, u odnosu na izvanjski objekt.

'Relativna difuzija' između promatrača i izvanjskog objekta koja nastaje rukovođena je umnoškom T i E (tipičnog vremena trajanja i termičke energije unutar promatrača), podijeljenim s masom objekta. Taj je rezultat točan kad je izvanjski objekt 'izravno' (znači, bez postupaka mjerenja) združen s promatračem. Neočekivano, općenitijim slučajem 'neizravnog' združivanja (putem postupaka mjerenja) još upravlja isti zakon, budući da postupci mjerenja nisu u stanju poništiti objektivno postojeći uzajamni odnos između promatrača i objekta. 'Nesigurnost' koja proizlazi iz toga oponaša kvantnu mehaniku. To se događa zato što je nazočnost zakona difuzije istog kvalitativnog tipa kao onaj gore opisani zakon dostatna da bi se izvela *Schrodingerova* jednadžba.

Lažna sigurnost

Još trebamo doznati što se događa kad promatrač natjera mikro-objekt u određeno konačno promatračko stanje. Primjerice, može se odabrati takva mjerna situacija da mikroobjekt mora otkriti svoj položaj pozitivnim ili negativnim opredjeljenjem. Problem o kojem govorimo sukladan je problemu 'svojstvenog stanja' u kvantnoj mehanici. Takav se restriktivni tip mjerenja zacijelo daje provesti i u našem simuliranom svijetu.

Ovdje se pojavljuje novi fenomen. Dok se prethodni pronalazak (nesigurnost) nije mogao opisati kao fenomen duge u strogom smislu, budući da puko zamagljivanje ne donosi novo fenomenološko svojstvo, u sadašnjem slučaju ono se pojavljuje. Ono je svojstvo dobro određene lokalizacije u pozicijskom prostoru (ili prostoru impulsa) koje nije u skladu s ispravnim smještajem. Jer kad bi zamijećeni smještaj objekta bio identičan s ispravnim smještajem, relativno brownovo gibanje

promatrača bilo bi isključeno, iako se to ne može dogoditi. Prividna lokacija objekta, valjana u međusklopu, zato je različita od objektivno vrijedeće lokacije. To se predviđanje može verificirati u predloženoj simulaciji međusklopa. Budući da je sve što se događa u simulaciji eksplicitno poznato, moguće je usporediti sadržaj međusklopa s onim što se događa čestici o kojoj je riječ. Ta je usporedba, naravno, povlastica ograničena na vanjski djelatni element, budući da je unutarnji promatrač vezan za međusklop.

Da-ili-ne opredjeljenje koje se pojavljuje u međusklopu ovisi u podjednakoj mjeri o unutarnjoj dinamici promatrača i objekta. Prema *Nelsonovoj stokastičnoj* mehanici, dakle, teoriji difuzije, vjerojatnost određenog opredjeljenja ovisi o kvadratu amplitude difuzijom generirane *Schrodingerove* jednadžbe. Potvrda difuzijski-teoretskog rezultata može se očekivati kad prva simulacija međusklopa postane dostupna. No, u tom se slučaju može očekivati 'komplikacija', koja izostaje u standardnom formalizmu stokastičke mehanike. U tom posljednjem pretpostavlja se da su odluke koje se pojavljuju nepromjenjive. Tu je iskrivljavanje objektivnog svijeta takvo da zabilježeno stanje, kakvo se pojavljuje u međusklopu, ovisi o trenutačnom stanju kretanja svih čestica unutar promatrača. Drugim riječima, međusklop je trenutačno stanje stvari. Sva mjerenja, bez obzira na to koliko je postupak mjerenja vremenski i prostorno opsežan, određena su trenutačno važećim odnosom između unutarnje dinamike promatrača i dinamike ostatka svijeta.

Vanjski nad-promatrač koji promatra trenutačni međusklop kao funkciju vremena, zabilježiti će 'nadpoložaj' (znači, vremensku integraciju) u svim trenutačno vrijedećim 'kvantnim odlukama'. Trenutačno vrijedeći 'svojstveni svjetovi', iako međusobno različiti, svi ulaze u raspodjelu vjerojatnosti kako je određuje valna funkcija stokastičke mehanike.

Sličan je problem poznat u kvantnoj mehanici kao 'problem mjerenja'. Na primjer, da se poslužimo jezikom *Everettove* formulacije 'relativnog stanja', različiti 'svojstveni svjetovi' koji vrijede u svakom trenutku 'zaštićeni' su jedni od drugoga. U inačici *Everettova* formalizma koju je izradio *Bell* pretpostavlja se da različiti 'svojstveni svjetovi' postoje, ne istodobno kao u uobičajenoj *Everettovoj* slici, nego u slijedu – a svaki od njih je ograničen na vrlo mali vremenski prozorčić. *Bell* je samo želio pokazati da je to gledište matematički ekvivalentno standardnoj interpretaciji o postojanju mnoštva svjetova. Objke se interpretacije kvantne mehanike obično smatraju vrlo čudnima.

Tu vrijedi i *Bellova* spoznaja kako promatrač neće primijetiti da se nalazi u različitom kvantnom svijetu od trenutka do trenutka (budući da su ti svjetovi prema definiciji dovršeni, dakle, ne sadržavaju ni trunčice drugog svijeta). Iz toga slijedi da je 'integracija' koju doživljava vanjski promatrač simuliranog međusklopa zapravo artefakt.

Kad bi izvanjski ljudski promatrač bio dio istog međusklopa, nemoćan da pobjegne od njega upotrebom vanjskog pamćenja, fenomen integracije nestao bi i jedan jedini konzistentan 'svojstveni svijet' vrijedio bi u svakom trenutku, potpun sa svojom zabilježenom prošlošću i predviđenom budućnošću. Dakle, posao demijurga – da zapazi implikacije koje njegova djela (zakovitosti i početne uvjete) stvaraju za stanovnike – iznenađujuće je težak.

Novi tip duge

Iskrivljavanje objektivnog svijeta kakav on jest kad se odražava u međusklopu može, dakle, ići neočekivano daleko. Pojam 'dugina svijeta' odnosi se na svaku iskrivljenu reprezentaciju bez obzira na to

koliko kratkotrajna ona bila. Primjerice, u jednom svijetu *Schrodingerova* mačka je živa i zdrava, dok je u drugom svijetu, ista 'paklena utvara' krenula drugim putem. Štoviše, isto grananje se moglo dogoditi već i prije, pa bi jedan rezultat stvorio mačku koja je razigrana upravo sada, a drugi bi obuhvaćao mačku koja je već neko vrijeme predmet organskog raspadanja. Čini se da je vrlo teško pomiriti dugine svjetove s jednom te istom izvanjskom stvarnošću.

Također je teško prihvatiti tvrdnju da se ta dva različita unutarnja lomljenja zraka iste objektivne stvarnosti izmjenjuju jedno s drugim ubrzanim ritmom na nezamjetljiv način. Prema tome taj 'dugin film' (jedna kriška vremena za drugom) sadržava mnogo konzistentnih 'podfilmova' od kojih je u svakom trenutku ipak jedan onaj glavni.

Protuintuitivni pojam dugina filma zahtijeva daljnje pažljivo ispitivanje. Jedna mu je značajka da je, neočekivano, vrlo blizak svakodnevnom iskustvu. Činjenica je da svaki trenutak ima svoj vlastiti svijet. U kvantnoj mehanici je *Deutsch* primijetio isti odnos 1:1. 'Tu se isti rezultat pojavljuje u posve transparentnom kontekstu (pod uvjetom da su svladane sve teškoće). Stanovnici takvog svemira s dva lica čudesno su priljepljeni za jedan jedini trenutak u vremenu. Oni ga nazivaju svojim svijetom 'kakav je stvaran u ovom trenutku'. Dok međusobnoj nespojivosti različitih 'sada svjetova' nedostaje reprezentacija u međusklopu, međusklop još odaje činjenicu da je jedan jedini trenutak u vremenu povlašten pred ostalima jer on 'određuje svijet'. Posljednja tvrdnja – postojanje 'sada svijeta' za njegove unutarnje stanovnike – jest, kad je se premjesti natrag u naš vlastiti svijet, u neskladu s uvriježenom znanošću, u kojoj izostaje pojam povlaštenog sada. Paradigma virtualne stvarnosti učinila je temu 'međusklopa' znanstveno prihvatljivom. Trenutačni položaj fotografskog aparata iskrivljuje svijet na način koji ga čini posve opipljivim kao nepromjenjivu novu stvarnost. Stvoriti takav međusklop nije lako i da bi se postiglo potrebno je mnogo računalnog procesuiranja. Pokusi s međuskopom danas su svakako važan tehnološki i pojmovni izazov. Kako, na primjer, duga izgleda iznutra kad je 'ograničena' vertikalnom zjenicom mačke umjesto okruglom zjenicom? Što je s takvom mačjom zjenicom čija bi dužina iznosila metre, ili vertikalno ili horizontalno?

Drugo novo pitanje odnosi se na vremenski promjenjive stvarnosti, ako se u korelaciji događaju promjene istodobno u položaju 'oka' i u položaju vanjskog predmeta. Takve se promjene očito neće pokazati u međusklopu. Treće, postoji osobit međusklop koji se stvara između mikroskopski opisanog preusmjernjivog promatrača i ostatka istog mikroskopski simuliranog svijeta. Fenomeni koji su nam poznati iz protu-intuitivnog područja kvantne mehanike pojavljuju se iznenada kao implikacije jedne situacije koja je, pojmovno, posve transparentna. Istodobno, 'uz sadašnjost vezani dugini svjetovi' postaju tema za znanstvenu raspravu.

Dakle, 'igranje s fotografskim aparatima' može biti razbibriga koja nas ispunjava zadovoljstvom. Raznoliki fenomeni poznati iz svakodnevnog iskustva mogu se ponovno uspostaviti. A istodobno se pojavljuje nova vrsta sumnjičavosti prema našem vlastitom svijetu: možda je i naš svijet dugin svijet?

Kad se jednom takva sumnja pojavi, sljedeći logičan korak jest potražiti nova dijagnostička pomagala kojima se možemo koristiti u vlastitom svijetu kako bismo zorno pokazali postojanje nove teškoće i istražili je i možda njome manipulirali. No, odlučan je korak postati sumnjičav. Sadašnja sumnja, koja seže unatrag do Kanta i Boškovića, a prije njih do Anaksimandra, sad je našla novi medij u kojemu se može proučavati. Da zaključimo, koncept duge preispituje se s položaja simulacija virtualne stvarnosti.

BEK, LISE 'STVARANJE STVARNOSTI POGLEDOM'

Kao što pokazuje povijest, način na koji je čovjek tijekom vremena uspijevao ono što vidi tumačiti kao stvarnost više je kulturna nego prirodna činjenica. Taj način pretpostavlja da je čovjek sposoban uvidjeti razlike te da pritom svijest ima znatno veću ulogu nego u posve vizualnom procesu.

Zapravo, da bi nastala, stvarnost se mora spoznati u opreci prema onome što nije stvarno i što se, zato, ne može vidjeti. To je pitanje nedvojbeno opsjedalo čovjeka otkako je napustio svoju primordijalnu simbiozu s prirodom i zakoračio u fazu kulture. Odgovor na to pitanje, pak, određuje način na koji vizualni podaci koje ljudsko oko zamjećuje bivaju selektirani i poredani kako bi ih ono odaslalo u um koji će ih razumjeti.

U našem istraživanju međuovisnosti načina gledanja i koncepata stvarnosti u ranijim razdobljima moramo imati povjerenja u tadašnje umjetnike kao očevice stalnog procesa mijene kojemu se podvrgnute opće pojmovne zamisli i vizualne konvencije. Budući da pred sobom ima obvezu doprijeti do biti i pojavnosti stvari prije nego što ih ljudi postanu svjesni, čak i onda kada ih neće postati svjesni, umjetnik će u svojem djelu uvijek biti u raskoraku sa zamislama i konvencijama svojih suvremenika. Proces stvaranja vizualnih dojmova koji osiguravaju podatke dovodi do dva u osnovi različita modusa gledanja. Jednome od njih svojstvena je promatračeva usredotočenost na konkretni objekt koji se doživljava ili kao čvrsta forma ili kao plošna slika koja zauzima njegovo okomito vidno polje. Glavna je značajka drugog modusa da moć gledanja putuje vodoravnim prostornim protezanjem, u kojemu su smješteni objekti koje se vidi. Štoviše, razlika između ta dva modusa jest u tome što prvi svoje izvorište ima u neposrednom vizualnom osjetu stvari koje vidimo, a drugi podrazumijeva mentalno promišljanje potrebno za izračunavanje i mjerenje prostornih intervala i udaljenosti.

Uzmemo li u obzir značaj tih dvaju vizualnih modela, ne treba nas čuditi što je prvi, koji je usredotočen na opaženu stvar, od samog početka bio nadmoćan. On je bio prisutan već u načinu na koji su slikari u prehistorijskim špiljama na hrpavim zidovima stjenovitih svetišta oblikovali svoj plijen, koji je dobivao taktilnu pojavnost kao golema, dlakava tijela životinja. Podjednako je važna činjenica što je drugi način dobio prednost tek u renesansi, kad je objavljena nova pozicija čovjeka kao racionalnog, mislećeg bića. U renesansi su čovjek i njegova okolina prvi put postali dijelom stvarnosti koja je povezana s fizičkim postojanjem u prostoru i vremenu.

Sljedeće pitanje koje se nameće jest nije li i drugi modus prevladan, nije li nadvladao jedan drukčiji modus organiziranja okoline u vizualnom smislu – a to je modus moderniteta – i štoviše, nije li i taj modus dosegnuo svoj kraj.

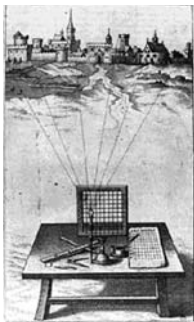
Polazeći od gotičkog graditeljstva i njemu svojstvene vizualizacije onozemaljske stvarnosti i njezina božanskog poretka kao matematičke apstrakcije, lako se zaključilo da se isto načelo unošenja reda može pronaći i u božanskom stvaranju, a svojstveno je prirodnoj okolini iako je skriveno iza nesavršenog oblika pojavnosti. Osim toga, mislilo se kako čovjek, koji se uzdigao iz prijašnjega niskog stanja griješnoga zemaljskog stvora do razumnog bića, i kao takav, sudionika božanske razumnosti, ima moć vizualno razotkriti tu istinu.

Zato se moć gledanja više nije smatrala varavim pomagalom koje čovjeku služi za orijentaciju u osjetilnom svijetu. Ona je dobila povlasticu da funkcionira kao egzaktan znanstveni instrument za mjerenje geometrijske sheme ne samo neposredne okoline, nego i cijelog svemira. To što veličina biva sve manja, forma zamućena, a boje sve bljeđe kako se povećava udaljenost od predmeta, više se ne smatra iskrivljenošću koja nastaje zbog slabosti sposobnosti gledanja. Te su pojave umjesto toga klasificirane kao slučajna svojstva vidljivog svijeta čije bi manjkavosti čovjek mogao nadoknaditi koristeći se usporedbama i presudbama.

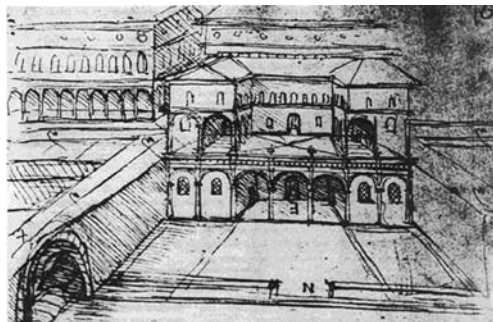
Umjetnici su počeli vjerovati u ono što su vidjeli vlastitim očima i usudili su se predočiti sve, vjerni istodobno poretku unutarnje strukture i slučajnosti vanjskog izgleda. Budući da su usmjerili pozornost prema usporedbi bližih i daljih objekata, osjećali su se nemoćnima zbog razmaka među predmetima u vidnom polju. Iz njihovih nastojanja da ta područja nesupstancijalnosti podvrgnu redu i izmjerljivosti, proistekao je pojam prostora kao trodimenzionalnoga definiranog spremnika trodimenzionalnih predmeta.

Zakupljenost prostorom potaknula je da se fokus pomakne s oka promatrača na odnos oka prema obzoru, što je pak uzrokovalo da se vidno polje okrene za 90 stupnjeva. Tako slika koju u okomitom vidnom polju konfigurira opaženi predmet nije prekidala opažanje, nego je ono moglo slijediti svoj tijek protežući se prostorom do najdalje točke na obzoru.

Taj je vizualni pristup prvi put predstavljen u Firenci u ranoj renesansi, dvadesetih godina petnaestog stoljeća. Važnost središnje fugalne točke kao točke konvergencije svih pravaca koji teku usporedno s osovinom gledanja prvi je uvidio arhitekt *Filippo Brunelleschi* koji je izumio metodu linearne perspektive kao sredstvo pomoću kojega se može konstruirati uvjerljiv arhitektonski pogled. No, već desetljeće poslije Brunelleschijev mlađi suvremenik, učeni humanist *Leon Battista Alberti* unaprijedio je njegovu metodu i osigurao joj teorijsko utemeljenje. Čitajući njegovu omanju raspravu *O slikarstvu*, vidimo da je za njega slika bila reprezentacija vidljivog svijeta u malom, koja fiktivno prikazuje svijet u njegovoj istinskoj geometrijs-



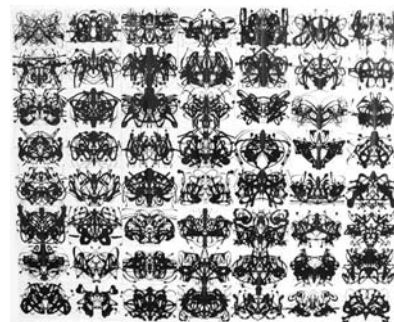
Leon Battista Alberti



Leonardo da Vinci.



Versailles



Rorschachov /rošahov/ test

koj formi. Dakle, unutar trodimenzionalnoga koordiniranog sustava linearne perspektive pojedini su objekti smješteni na geometrijski projektiranu osnovu poput figura na šahovskoj ploči.

Slikari su ubrzo preuzeli perspektivu kao osnovnu shemu organizacije slike. A kako je vjerojatno da je likovna umjetnost u to doba stvarala način i model opažanja općenito, isto onako kako projektiranje razolikih slika to čini u naše doba, ta je centralna perspektiva postupno postajala glavnim organizacijskim načelom i za arhitekte koji su projektirali i za promatrače. Ključnim je čimbenik bila središnja istaknuta linija, koja je funkcionirala kao osovina simetrije i gledanja. Da čovjek nije imao kompas perspektive u oku, ne bi se mogao ni projektirati ni nacrt građevine u dugim nizovima prostranih prostorija ni urbanistički plan s ravnim širokim ulicama, u kojima sa strana stoje nizovi pročelja s ritmički razmještenim stupovima, niti bi oni mogli biti dostupni percepciji kao vizualno izračunljivi. Čak su i pogledi koji su se pružali iz unutrašnjosti građevina, s prozora i balkona, bili inteligentno osmišljeni kako bi odgovarali perspektivi. A ljudi općenito, ili barem oni koji su pripadali kulturnoj eliti radi koje su projektirane građevine i stvarana velika umjetnička djela, ustrajno su vježbali oči kako bi se mogle nositi sa zahtjevima nove vizualnosti.

No, vratimo se opaženim stvarima. Usadenost opaženih stvari kao pojedinačnih predmeta u trodimenzionalnost prostora značila je da je trodimenzionalnost njihove vlastite forme dobila znatno opipljivija svojstva za promatrača nego što su ih imali predmeti koje je opažao drevni Grk. Jer, iako se u antičkoj Grčkoj predmete spoznavalo u njihovoj predmetnosti, oni su se još doimali kao da lebde ispred nedefinirane podloge gledanja. Renesansni čovjek nije shvaćao ni načelo koje ustrojava svemir, a time i pojedine predmete kao apstraktnu silu, nego kao konkretan stereometrijski kostur koji podržava predmet kao formu. A upravo je određena stereometrija mogla biti izravno dostupna viđenju, kao što se dogodilo u graditeljstvu i geometrijski projektiranim vrtovima, čija se vegetacija oblikovala kako bi ogolila njegovu pravu formu.

Novi način na koji su renesansni humanisti koncipirali univerzalni geometrijski poredak postao je vidljiv u njihovoj recepciji Platonovih pravilnih likova koji ustrojavaju elemente. Nima ti likovi nisu bili samo razumu dostupne ideje, nego konkretne tjelesne forme koje se mogu isklesati u kamenu ili nacrtati u perspektivi, kao što je učinio **Leonardo da Vinci.**

Takvo praktično stajalište prema filozofskom naslijeđu valja, sigurno, promatrati u svjetlu humanističke redefinicije božanskog poretka kao sveprožimajućeg načela stvaranja koje utjelovljuje svemir u geometrijskom obliku. Stvarnost je, drugim riječima,

pošto se spustila iz božanske sfere kako bi postala dio ljudskog svijeta, postala stvarnošću forme i prostora, prepoznatljiva čovjeku zahvaljujući njegovoj racionalnosti. No, u razdoblju humanizma ljudi su shvatili da je dotad nezamislivo funkcionalno i vizualno kultiviranje prirode, koje se može postići njezinim usustavljivanjem, postalo mogućim zahvaljujući perspektivi. Od samog početka šesnaestog stoljeća kultiviranje okoliša provodilo se u praksi u strateškom smislu jer su se katastarski mjerili posjedi i estetski su se oplomenjivali zahvaljujući izumu kategorije krajolika.

U prvom je slučaju perspektiva postala instrumentom kojim su se mjerile velike površine zemlje sustavom trianguliranja. Ali iz te je prakse proistekla želja da se fizički označi vlast nad terenom dokle sežu granice jednog posjeda. To se činilo tako da se tkala mreža geometrijskog reda oko građevine koja je bila središte rezidencije, profinjeno uklopljene u neposredno susjedstvo, a sićušni uzorci lijeha, stazica i vrtova proširivali su se dok nisu obuhvatili i udaljena polja i ceste. U *Versaillesu Louisa XIV.* taj je koncept nadmoći geometrijom razvijen do krajnjih granica, pri čemu se načelo uspostavljanja poretka naizgled ogriješilo o doseg pogleda.

Zapravo, cijela je zamisao proširenih vrtova, koji su projektirani od šesnaestog stoljeća kako bi pratili osamljene vile i palače, bila u tome da se vizualizira dramatična borba između prirode i umjetnosti, pri čemu priroda koja ulazi u vrt u sirovom obliku stabla, kaskada i stijena postupno biva pripitomljena da bi na kraju popustila geometrizaciji koju provodi umjetnost.

...U određenom se smislu vrtovi Versaillesa sa svojim otvorenim travnjacima, blistavim jezerima i skupinama stabala oblikovanim u kupole mogu shvatiti kao kompromis između tradicionalnoga geometrijskog reda umjetnosti i novog koncepta krajolika u idealiziranom obliku. No, mnogo prije toga krajolik je prodro u slikovni svemir kao motiv koji je zamalo potisnuo ljudski lik. Zato su se slikari našli pred zadaćom da osiguraju model za novi oblik vizualnog iskustva krajolika.

Kako se pozornost s graditeljstva, za čije je formalno i vizualno postavljanje instrumentalizirana perspektiva, pomicala na krajolik, tako se znatno proširivao vidni opseg. Oči promatrača, da tako kažemo, morale su sad pronaći vlastiti put u polju otvorenog prostora koje se pred njima otvaralo poput lepeze. Osim toga, razmještaj elemenata, koji su u krajoliku naznake udaljenosti, manje je pravilan nego u graditeljstvu i zato je manje pouzdana mjerna točka.

Izravno sučeljavanje čovjeka s vidljivom okolinom, koje je od pravadnih vremena određivalo njegovo vizualno stajalište, bez obzira na to kakav je bio modus gledanja, prepušteno je slobodnijem lutanju pogleda koji se letimično kreće cijelim područjem.

Prvi put u povijesti gledanja ne postoji osovina odnosa, bila ona optička ili geometrijski fiksirana, od oka do predmeta, ili, kao u centralnoj perspektivi, do obzora. Zato je obzor postao crta fiksiranja koju oko treba slijediti. Tako se u versailleskim vrtovima može zamijetiti napetost između osovinski fokusirane kompozicije u načinu na koji su vrtovi zamišljeni i veličine elemenata koja ih čini prikladnijima za letimičan pogled. U postupku brzog, letimičnog gledanja promatrač ne polazi od desne strane – uvriježeno dobre strane – nego izokreće taj proces polazeći s lijeve prema desnoj strani. Možda se nadahnue za to našlo u postupku čitanja, vještini koja je postala vrlo raširena zahvaljujući izumu tiska.

Opisana izmjena vizualnog postupka nije ostala bez učinka na sam krajolik. Letimičan pogled bio je prilagodljiviji za one koji su pogledom željeli obuhvatiti velike, nediferencirane površine, bilo da se radilo o planinskim lancima, šumama ili pješčanim obalama i otvorenoj pučini, ali jednako tako i za brojenje raznolikog niza supostavljenih pojedinosti. Tako su novi tipovi krajolika oprečni osovinski uravnoteženima, čiji je idealan predstavnik Versailles, ušli u područje estetske pozornosti koje su romantičari izdvojili kao područje uzvišenoga i osebnog. Usput rečeno, nova vrst poretka zamijenila je božanski red: poredak prirode, organsko načelo zamijenilo je geometrijsko, a ta je činjenica utjecala i na modus gledanja.

Ali, nije samo krajolik postao čitljiv na taj način. I gradovi sa svojim siluetama šarolikih graditeljskih oblika očitavani su u transverzalnom letimičnom gledanju kao gradski krajolici. U skicama ulica i trgova, duge crte i široke prostrane tvorevine, neprekidni nizovi pročelja ili široki bulevari Pariza devetnaestog stoljeća načinjeni prema urbanističkom planu baruna *Haussmanna /os'mana/* dobili su prednost pred dugim ulicama papinskog Rima za *Sixta V.* u šesnaestom stoljeću. A upravo je pariški urbanizam pripremio pozornicu za 'moderani život', kako je to sročio *Charles Baudelaire*, francuski zagovaratelj moderniteta par excellence.

Protagonist tako uprizorene drame je čovjek. A njegova je uloga bila biti organizator, ne samo prikladnog modusa predočavanja koji je u skladu s modernim životom, nego i same stvarnosti.

Budući da se geometrija kao načelo ustroja odbacila u korist organskoga, gledanje je također trebalo definirati kao organsku funkciju. Istodobno se rasplinuo statični red koji je geometrija nametnula okolini kao značajku koja joj je svojstvena, kao dijelu savršenog djela božanskog stvaranja. Tako je perspektivni modus gledanja, izveden iz takvog reda, izgubio svoj zamah.

Ostavljen sâm, suočen s okolnim svijetom, kojim upravlja dinamika fizičkih sila i uvijek promjenjivi razvoj organskog života, čovjek je morao mobilizirati svoju urođenu sklonost k redu kako bi se s tim mogao suočiti.

Prvu priliku da vježba svoju netom otkrivenu sposobnost ponudili su mu pejsažni vrtovi. U njima je na svakom zavoju vijugave staze šetač trebao zastati kako bi se divio umjetnički komponiranoj iluziji 'zanemarivih ljepota prirode', da se poslužimo navodom iz pisma koje je Plinije mlađi preveo i koje se često čitalo u 18. stoljeću u Engleskoj. Naputak za te kompozicije i za promatračevu vizualnu organizaciju tih kompozicija posuđen je, slučajno, iz klasičnoga francuskog pejsažnog slikarstva 17. stoljeća.

Uz romantičarsku očaranost ruševnim propadanjem izgrađene i prirodne forme, sklonost k asimetriji i neurednoj grubosti forme nameće se i u graditeljstvu. Tako je gotička arhitektura od *Goetheove* katedrale u *Strassbourgu* do *Ruskinovih* Mletačkih kamenova postala mjerilom novog modusa gledanja. A u skladu s time gradila se nova arhitektura koja je trebala zadovoljiti novi modus gledanja

No, percepcija organskog reda i percepcija apstraktne forme nisu odviše udaljene, mala udaljenost dijeli vidik koji se preko Temze pružao na zgrade parlamenta u Londonu polovicom devetnaestog stoljeća i pogađanje konkretne forme u bugaćici *Rorschachova /rošahova/ testa* u psihološkom laboratoriju u dvadesetim godinama istog stoljeća. U oba je slučaja vizualni učinak koji je proistekao ovisio o samome promatraču jer ga je i uzrokovala njegova potraga za 'dobrim Gestaltom'.

S razvojem moderne perceptualne psihologije, Ruskinov romantičarski koncept 'nevinog oka' pretvara se u ono što je *Rudolph Arnheim* nazvao 'kreativnim okom'. Umjesto da bude pasivni recipient svoje okoline, čovjek je, baveći se njezinim vizualnim organiziranjem, postao njezinim tvorcem.

Koliko god nevoljko ta modernistička ideja, ako nije posrijedi i iluzija, čiste zamjedbe i apstraktne forme bila prihvaćena kao estetska doktrina, ona je ipak, gledano na duži rok, duboko utjecala na opći način gledanja u dvadesetom stoljeću. Vodstvo su preuzeli komercijalni dizajneri koji su korisno upotrijebili svođenje formi i sila fizičkog svijeta na njihovu bitnu najmanju mjeru, redukciju koju su proveli *Paul Cezanne* i *Piet Mondrian*, ili arhitekti bijeloga internacionalnoga stila kako bi prodavaču-kupcu predočili domljivu sliku ničim okaljane stvarnosti koja se može stvoriti posjedovanjem materijalnog. Ali, apstrakcija se iz svijeta reklamnog oglašavanja proširila u stvarni svijet kao glavno načelo njegova vizualnog uređenja.

Unatoč tome što je aktivan kao organizator vlastite okoline, čovjek stoji nepomičan ispred onoga što opaža. Njegovo jedino kretanje, u načelu, jest kretanje njegovih očiju i vizualna oscilacija između lika i osnove koja odražava dinamičku igru forme i mase, te prostora i volumena unutar njegova vidnog polja. Dakle, čini se da je čovjek uvijek čvrsta referentna točka za okolinu kakva je izložena njegovu pogledu u određenom trenutku. Kao što smo rekli, tako je bilo i u prošlosti, barem onoj do koje smo uspjeli doprijeti na temelju umjetničkih djela i promjenljivih modusa gledanja, bez obzira na to jesu li oni bili usredotočeni na same predmete, njihovu sliku ili usmjereni prema prostornosti koju zauzimaju predmeti.

No, ipak postoji razlika. Ona postoji jer su u modernom načinu gledanja oči u pokretu – što je svojstvo vizualnog skeniranja. Specifična značajka modernog shvaćanja čovjekova vizualnog odnosa prema njegovoj okolini jest i da se okolina koncipira kao vizualno opažena ne u svojem svojstvu stalnih pojava, nego kao uhvaćena pogledom, u stalnom procesu kretanja i promjene.

Posljedica je da se pokret postavlja u središte pozornosti i u umjetnosti. Futuristi, koji su od impresionista preuzeli nadahnue fotografijom, nastojali su u svojem slikarstvu i kiparstvu uhvatiti pokret. Slaveći tehničku inovativnost modernog doba, divili su se brzini – vlakova, automobila i ostalih prijevoznih sredstava.

Iako je u filmskoj umjetnosti, više nego igdje drugdje, umjetnost pokreta pronašla svoj izraz, pokret i promjena bili su osnovna ideja i drugim umjetnostima. Tako je pokret kao važan element ponovno aktualiziran u plesu i performansu. S novim se formama pokreta osobito eksperimentiralo u žanru happeninga, koji je kao umjetničku formu začela Dada. U happeningima se improvizirano i nepredvidljivo sučeljavanje ljudi s vlastitim okruženjem i jednih s drugima, koje je zanimalo umjetnike od impresionizma, rabi kao pravi fenomen.

Maurice Merleau-Ponty u svojem je osuvremenjivanju perceptualne psihologije stavio promatrača u svijet opaženih stvari umjesto da mu dopusti da zadrži svoj povlaštenu položaj promatrača koji stoji izvan svega. Osim toga, on je razvio teoriju odnosa između promatrača i

svijeta koji ga okružuje kao odnosa uzajamne vizualne razmjene, u kojoj preklapanje stvari, jedne za drugom, funkcionira kao pokazatelj dubine, najvažnije dimenzije u čovjekovoj spoznaji da je smješten u zbilju stvari u prostoru.

Usporedno s Merleau-Pontyem *James J. Gibbson* se u Americi prihvatio sličnog redefiniranja psihologije percepcije. Prema njegovu shvaćanju, čovjek nije samo dio onoga što ga okružuje, nego se kreće prostorom među raznim elementima, od kojih su neki pokretni kao i on sam, a drugi miruju, na primjer zgrade, stabla i planine. Planine i ostali golemi elementi toliko su čvrsto postavljeni da su ih ljudi navikli zapažati samo s jedne strane. Gibbson je takav modus gledanja stvari pri kretanju nazvao 'ekološkim', što je suprotno 'primitivnom' ili 'perspektivnom' modusu nepomičnog promatrača.

Takav se način gledanja čini prikladnim modusom za baudelairovskog junaka moderniteta, *dandyja* koji se šeta gradom miješajući se s nepoznatim ljudima zaokupljenim svojim aktivnostima. No, to bi moglo biti i stajalište svojstveno promatraču u njegovu prostornom odnosu prema elementima instalacija ili 'kiparstvu u proširenom polju', da se poslužimo određenjem *Rosalind Krauss*.

Na isti način možemo razmišljati o projektima *land arta*, smještenima u pustinje, pokraj jezera i u druga područja čarobne prirode kao ljudskom rukom izrađene parnjake velikim nepomičnim elementima u pokretnom i pokretljivu svijetu gledanja – svijetu u kojemu je promatrač, prema Gibbsonu, samo jedan nepovlašteni dio.

Čini se kako se zaokupljenost stvarnošću u posljednje vrijeme usredotočila na jednu drugu prazninu, onu *cyberspacea*, koja postoji samo u praznom prostoru zaslona računala i ljudskom umu. Ta virtualna stvarnost u svojoj je bestjelesnoj transparentnosti već ostavila traga na to kako doživljavamo svijet što nas okružuje i na samo naše okružju barem onoliko koliko tu bestjelesnu virtualnost prepoznamo kad se šetamo ulicom i nađemo licem u lice s treperavim slikama koje se odražavaju na pročeljima sa zrcalima ili kada gledamo beskrajna polja s monokulturnim usjevima. Iste poput papira tanke forme, iste prigušene boje kao one koje su se razvile u sklopovima slika na ekranu stekle su pojavnost u arhitekturi. A istodobno je smog iz gradova i okoliša uspio isisati sve dimenzije i sav volumen forme i prostora. Zbog takva stanja, čini se da bismo sve više svoj okoliš mogli doživljavati kao svojevrsni podvodni modus gledanja, kao da živimo u nedohvatljivoj stvarnosti, divovskom projektu u maniri *Christoa*. Riječ je, štoviše o takvoj stvarnosti u kojoj je organski red koji je osvojio modernizam pred digitalnim računalnim sustavima, a dinamika fizičkog kretanja ustukla pred rijekom *web* komunikacije. Taj modus gledanja cijene ljudi koji misle da žive u samom središtu suvremenih događaja, u trgovačkim i gospodarskim središtima. Mogli bismo reći da je on neizbježan preduvjet da se virtualna stvarnost pretvori u prostor u koji se ljudi mogu naseliti.

Ali očito se istodobno pojavila jednako važna potreba da čovjek ponovno ovlada nad svojim stvarnim okruženjem koje prati prirodni tijek života, što je tema umjetničkih projekta u kojima se pokazuju promjene uvjetovane prirodom i vremenom. Na prvi se pogled čini da tu potrebu u prvom redu osjećaju stanovnici rubnih dijelova metropole, živjeli oni u predgrađima ili na rubovima gradova ili pak na selu, te pripadnici ekoloških pokreta. Možemo se na kraju upitati, postoje li doista dva modusa doživljavanja vidljivog svijeta koji nas okružuje, ili može li se u modernom čovjeku doista naći dualizam i podvojeno stajalište prema životu i svijetu. A mogli bismo dodati da bi umjetnost, kako bi se riješila ta dvojba, mogla odigrati bitnu ulogu jer su naše opće ideje o stvarnosti i modusima gledanja poduprte ili oslabljene u procesu umjetničke destilacije.

BLOM, INA 'PREBLIZU STVARNOME'

Poželi li kakva buduća povjesničarka umjetnosti u nekoliko primjerenih rečenica sažeti umjetnost druge polovice dvadesetog stoljeća, mogla bi je opisati kao upornu fantaziju o dopiranju do zbiljskoga. Tu fantaziju možemo doživjeti kao oprečnu raznim starijim pojmovima 'realizma', koji je sad sveden na puko pitanje umjetničke reprezentacije, to jest, stila. Novi je pojam zbiljskoga, oprečno tome, utemeljen na različitim tipovima interpretacija odnosa između slike i zbilje. S jedne strane, fantaziju o 'nekom' zbiljskom rađa, naizgled totalitarni, dosluh koji vlada između iluzija koje gaji umjetnost i društva spektakla, u kojemu su slike i vanjski izgled počeli voditi odnose proizvodnje, a time i sve ostale društvene odnose. Znakovito je što *Debord* u *Društvu spektakla* na početku navodi *Feurbacha* koji postavlja sliku kao opreku stvari, a reprezentaciju kao opreku zbilje, žaleći se kako je sad 'vrhunac iluzije postao vrhuncem svetosti'. S druge je strane, istraživanje kontinuiteta između umjetničkih procesa i procesa 'u zbiljskome svijetu' proisteklo iz svijesti o posredovanoj prirodi same zbilje – to jest, iz svijesti o stvarnome, koje nije jednostavno zadano, nego se neprekidno proizvodi putem označiteljskih procesa za koje odgovarajući tipovi umjetničkog stvaranja čak osiguravaju i snažne konceptualne modele.

No, oba načina razmišljanja mogu potkrijepiti fantazije o umjetnosti koja bi na neki način bila upletena u 'konkretno', o umjetnosti koja bi dobila na važnosti ili korjenito izoštrila svoje afektivne modalitete time što bi posegnula za različitim pučkim ili 'ne-umjetničkim' jezicima, ili se uključila u 'aktualne' društvene scenarije. Fenomenološki zaokret ka konkretnome je, da tako kažemo, dobio svoj doslovan oblik kao estetski imperativ koji se odnosi na samo umjetničko djelo – pod uvjetom da se to djelo ponajprije shvaća kao relacijska i situacijska struktura, a ne kao estetski 'objekt'.

Očito je da je sam pojam 'fantazija' proistekao iz gledanja unatrag. U doba visokog konkretizma on je bio posve beznačajan. Umjetnost nije bila iluzija, nije bila fantazija, ni eskapizam, ni egzotizam. Konkretnička je umjetnost jednostavno bila 's ovog svijeta', u smislu da se otvorila fenomenima naše neposredne okoline, bez predrasuda, uokviravanja ili pročišćavanja. Pozornost je bila usmjerena na sve materijalne ogrebotine, oznake ili bilješke koje je zbilja učinila sama sebi, kao što je, primjerice, vidljivo u tehnološkim procesima pornografije i fotografije. No, pomniji pogled na određene događaje krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina – kad se pojam konkretnog razvio u najjednostranijem i najprozaičnijem obliku - pružit će nam sliku stvarnosti koju su već nagrizle sumnje i dvoznačnost. Posrijedi je sumnja koja je tada bila (a i danas je tako) vidljiva jedino posredno i letimično jer je ubrzo zakopana pod odviše uvjerljiv formalni jezik minimalizma, koji je uvelike pridonio

da se privlačnost konkretnog odvuče od strategije raskida prema umjetničkoj doksi.

Zanimljivo je zapaziti, gledano iz ove perspektive, kako je taj primjer podvojenosti unio poremećaj u konkretistički scenarij upravo u onom trenutku kad je konkretizam u svojem posezanju za stvarnim bio najoptimističniji i najsamouvjereniji. U trenutku kad su 'svakodnevni život' i 'materijalna stvarnost' postavljeni kao ključni koncepti za novu umjetničku praksu, vrlo je radikalno dovedeno u pitanje samo značenje tih pojmova. Krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina najutjecajniji je zagovornik novog posezanja za stvarnim skladatelj *John Cage*, koji je postavio radikalnu ideju da se svaki zvuk – ili dapače svaki fenomen na svijetu – može shvatiti kao glazba ili umjetnost. Drugim riječima, Cage je bio najeksplicitniji promicatelj ideje kako se umjetnost treba otvoriti pojednostavnostima konkretnog svijeta fenomena. Ali njegov svijet – njegova bitno situaciona i kontekstualna zbilja – zapravo promiče vrlo specifičan svjetonazor. Riječ je o shvaćanju stvarnosti koje ističe igru slučajnosti, a istodobno guši kauzalnost i uzajamni doticaj – kao da je u dosluhu s *Maurice Merleau-Pontyjevom* prijetnom tvrdnjom da moramo 'prepoznati neodređeno kao pozitivan fenomen'. Za Cagea je stvarnost neodređena i neodređenost je stvarnost. Stvarnost je beskraino heterogena sfera slučajnih događaja, mjesto nastanka gdje se, kako je rekao, posluživši se riječima *Marshalla McLuhana*, 'informacija bori s informacijom'. Želi li se umjetnost svrstati u isti red s takvom zbiljom, morat će poštivati određena osnovna pravila. Sredstvo kojim možemo doprijeti do stvarnog svijeta jest, u prvom redu, metoda slučajnosti. Slučajnost upotrijebljena kao *metoda* jamči da će umjetničko djelo nalikovati na samu stvarnost u načinu na koji ona funkcionira. Djelo utemeljeno na metodama slučajnosti bilo bi samo još jedan djelić stvarnosti. Ali, da bismo si osigurali pristup igri slučajnosti zbilje, valja zanemariti sve očite primjere uzročnosti i determiniranosti. Cageu je to zaštita od psihologizma i nadrealizma: Ego i njegove želje su važan primjer koji postavlja probleme primarnog dodirivanja ili uzročnosti koji su suprotni njegovu bitno distanciranom gledanju na igru slučajnosti u svijetu.

Moguće je sagledati potencijalno ideologijsku prirodu Cageove zbilje. Ona može postati ideologijskom upravo onoliko koliko može stvoriti 'samu zbilju' – to jest, obuhvatan i sve-objašnjavajući svjetonazor, ili ono što Cage naziva 'prirodom'. Mogući ideologijski oblik njegovih umjetničkih metoda je u njihovoj sposobnosti da nas uvjere kako je zbilja u biti nedeterminirana i heterogena sfera beskonačnih promjena. Metode slučajnosti su, drugim riječima, stvorene kao istinske i važne onoliko koliko su uspjele izraziti oblike u kojima *zbilja proizvodi samu sebe kao totalitet*. Cageova uvjerljivost – njegov opći utjecaj na umjetnost šezdesetih godina dvadesetog stoljeća – dobro je poznat fenomen. No, ono što se čini još zanimljivijim jest konkretnije pitanje kako se Cageovi sljedbenici nose s njegovim pojmom zbilje utemeljene na slučajnosti – to jest, kako ta zbilja postaje svijet za njih. U djelima nekih umjetnika koji su se ozbiljno (čak strastveno) bavili Cageovim projektom, to se otvaranje zbilji zapravo sve češće dramtiziralo kao zatvaranje – to jest kao totalitet s posebnim ograničenjima i obvezama.

Pritom uglavnom mislim na takav tip djela koji je 1960. i 1961. razvijala skupina umjetnika koji će se nekoliko godina poslije povezati s pokretom *Fluxus*. Fluxus, koji se razvio iz kombinacije poslije-cageovske estetike, konkretističke poezije i Novog realizma, obično se shvaća kao krajnji primjer prodora zbiljskoga u umjetnost (poznato 'stapanje umjetnosti i života'). No, ta skupina umjetnika Cageovu je konkretnu 'zbilju' konačno izdvojila. U njihovu radu nije posrijedi



Fluxusorchestra: Chieko Shiomi, Roberts Watts, Yoko Ono, George Brecht, Takehisa Kosugi, Dick Higgins, Ben Vautier i Joe Jones. Carnegie Recital Hall, New York, 1965. Dirigira: La Monte Young / Foto: Peter Moore.

nešto toliko jednostavno i nezamršeno kao što je kritika Cagea. Prije je riječ o tome da su Cageovu nedeterminiranu zbilju maknuli iz svojih djela, a sami su djelovali u očaranosti tom zbiljom i s obvezama koje im je ona postavila. Mladi naraštaj umjetnika, iz očitih razloga, nije mogao shvatiti Cageovu zbilju kao 'stil' ili 'radnu strategiju'. Njezina je privlačnost bila mnogo dalekosežnija: ona je imala vrlo precizne posljedice na uspostavu umjetničkog identiteta. Jer potencijalno ideologijsko značenje Cageova sustava zbilje nije jednostavno rezultat njegovih vlastitih argumenata i konstrukcije estetskog sustava utemeljenog na konkretnome. Ideologijsko se značenje ne može uspostavljati retroaktivno – znači, ono se ne može uspostaviti kada se svi čimbenici koji su se dugo razvijali u njegovu djelu dopune glavnim označiteljem (nedeterminiranošću), koji tom konkretnom ideologijskom polju daje iluziju totaliteta i konzistencije.

Bit je u tome da se totalitet te zbilje-sustava pojavljuje tek u trenutku kad ga mladi naraštaj umjetnika oplemeni željom – dakle, tek u trenutku kad se poistovjete s 'nedeterminiranom zbiljom' kao nečim što se približava 'jedinoj istinskoj perspektivi za avangardnog umjetnika današnjice'. Ali tada se Cageova zbilja više ne pojavljuje u sklopu njegova vlastitog ne-osjećajnog gledanja na beskonačnu igru heterogenih objekata u svijetu. Zbilja – Cageova zbilja je, kao i svaka zbilja, postala ograničenje (izvor teškoća), a njegov pomno proučeni izostanak osjećaja istisnula je određenost želje. Slučaj je, jednostavno, ustrojen uzrokom, a neodređenost se pojavljuje samo kao uzvišena očaranost beskonačnim produžecima zbilje-površine. Cageova se konkretna zbilja zapravo vratila kao fantazija.

Novi tip djela koji je razvila ta skupina umjetnika iskazuje privrženost pojmu slučaja, ali istodobno istražuje radikalnu pojavu uzročnosti ili determiniranosti. Iskazati privrženost pojmu slučaja znači istaknuti produkciju na štetu reprodukcije, ili radije tragati za novim nego za poznatim:

Ljudi često znaju reći da za umjetničko djelo nije najvažnije da bude lijepo, nego dobro. No, odredimo li dobro kao ono što nam se sviđa, što je jedina odredba dobroga koja mi se čini korisnom u raspravama o umjetnosti, i kažemo li da nas zanima ono što je dobro, čini mi se da će nas uvijek zanimati iste stvari (znači, one iste stvari koje nam se ionako sviđaju).

Ne zanima me ono što je dobro; zanima me ono što je novo – čak ako to uključuje i mogućnost da bude zlo.

Skladatelj *La Monte Young* tim je riječima komentirao svoju pionirsku seriju *Composition 1960* u kojoj je uveo zvukove beskrajne dužine, pridajući pritom zvuku statično svojstvo kao da je posrijedi kakva stvar. Ta je serija bila jedno od djela koja su postala uzorom za tip djela koja su Young i njegovi kolege nazvali Događaji – što upućuje



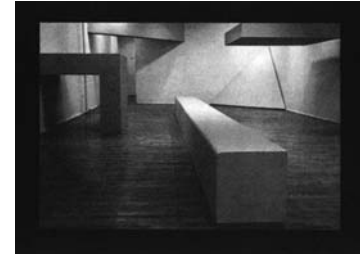
George Brecht: Simfonija br. 3



George Brecht: Solo za violinu



La Monte Young



Robert Morris

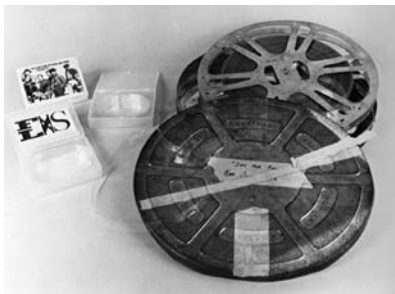
na način na koji nedeterminiranost stvara novo. No, čini se da su djela tog tipa više usredotočena na statičnu determiniranost jedin-
stvenih fenomena nego na fluktuirajuću višestrukost nalik na kolaž
svojestven Cageovim kompozicijama. Plesačica *Ann Halprin*, koja je
suradivala s Youngom šezdesetih godina, pridružila mu se u njegovoj
potrazi za događajem novoga: no, njezin odabir riječi smišljeno ili
nesvjesno potkopava potpunu jednkokratnost toga novoga i pridaje
mu dimenziju ponavljanja. Halprinova zaziva djelo 'rizika, izlag-
anja i žestine', djelo u kojemu se 'sve doživljava kao da je prvi put'.
Njezinim riječima kao da odzvanjaju riječi *Jacquesa Lacana*, koji
piše o slučajnom događaju ili besmislenom događaju koji se zbiva kao
da je posrijedi slučaj: riječ je o tome da pojam slučaja koji pripisu-
jemo takvim događajima nije ništa drugo nego zaštitna ograda koju
podizemo pred onim s čime se ne možemo suočiti u budnom stanju
obične stvarnosti. Ono što pojmom slučajnosti zataškavamo, s čime
se ne možemo suočiti, jest nazočnost korjenite determiniranosti ili
uzročnosti. A Lacan uzročnost shvaća kao otkucavajuće, pulsirajuće
carstvo nagona. Youngovo traganje za novim može prizvati doživljaj
'prvog puta' kakav nam se čini kad iz perspektive budnosti sagleda-
vamo slučajne događaje, ali samo kao perspektivu koja promašuje
beskrajno ponavljanje koje je carstvo uzroka ili želje. U samoj biti
avangardne tradicije koja je istodobno ograničena konceptom sva-
kodnevnoga i konceptom djelovanja slučajnosti, Young priziva šok
novoga odgovarajućom vrstom korjenite uzročnosti ili determini-
ranosti koja mora ostati skrivena svakodnevnom gledanju na 'stvar-
nost'. Ono 'kao da' koje je istodobno pridodano i 'slučajnom' i onome
'prvi put' označuje jaz između dviju 'zbilja': svakodnevnog, u kojoj se
može dogoditi svako slučajno zbivanje, i tvrde jezgre uzročnosti koja
se ne da svesti na takva objašnjenja, i koja se, u Lacanovoj teoriji,
naziva carstvom želje.

Nije moguće ne zamijetiti dramatičan utjecaj tog novog načina
gledanja na dijalektiku slučajnosti i uzroka u ranom razdoblju
Youngova djela. Čini se da se jedna od prvih pisanih reakcija na
Youngov iskaz o novome pojavila u pismu koje mu je u rujnu godine
1960. poslao arhitekt *Robert Morris*. U toj se reakciji dalje razvijaju
međusobno isprepletene teme uzročnosti i ponavljanja. U obliku
eliptične bilješke, Morris najprije definira novo kao sadašnjost koja
se zbiva. Ali u grafičkoj organizaciji te bilješke, novo i sadašnjost koja
se zbiva povezani su znakom jednakosti uz riječ 'moraju' u zagradi:
jednadžba, drugim riječima, povezuje aktualnost ili nazočnost novo-
ga s nazočnošću uzroka ili neizbježnim 'morati'. Odmah ispod takvog
određenja Morris uvodi pitanje ponavljanja: 'Na kojoj razini jedna
stvar nije razdvojena od druge i na kojoj razini je tako da (druga
stvar postaje točno ista kao prva) bez odnosa prema prvog?' Budući

da je nemoguć i bezimen, susret s uzročnošću uvijek se događa prvi
put: njegova zbilja je, pak, neprobojna jezgra ili neprekinutost u kojoj
se, sumnja Morris, stvari ne mogu razdvojiti jedna od druge.

Youngov odgovor Morrisu bila je formulacija koja će postati vrlo
utjecajnom – pa čak i odlučujućom za cijeli pravac i smisao razvoja
događaja u Fluxusu. Nekoliko mjeseci nakon Morrisova pisma, Young
je napisao *Composition 1960* (za Boba Morrisa) koja je jednostavno
sadržavala uputu 'Povuci ravnu crtu i slijedi je.' Nijedno djelo prije
toga nije toliko snažno koncipiralo tupo, gluho i determinirano
carstvo uzročnosti ili *nagona* želje: to je jednostavno pravac koji
se mora slijediti zauvijek, bez obzira na sve. O važnosti tog djela
svjedoči činjenica da su mnogi umjetnici povezani s Fluxusom stvo-
rili djela koja se doimaju kao njegove inačice, prilagođene različitim
područjima zbilje: *Zen za glavu Nam June Paika* iz godine 1962.
jedan je takav primjer: svojom kosom uronjenom u boju performer
povlači ravnu crtu (a tijelo je nužno slijedi). Paik je priznao utjecaj
koji su na njega imale Youngove skladbe koje je dobio u Koelnu iste
godine: 'One su mi bile takvo iznenađenje da nisam mogao zaspati.'
Ostali zapaženi primjeri uključuju koncept *Nastavi Arthura Ko-
epcke*, koji je materijaliziran kao vrste obveza da se slijedi pravac
ili da se ne iznevjeri proces, ili *Pravac Georgea Brechta*, koji jed-
nostavno prikazuje ruku koja pokazuje smjer koji treba slijediti. *Dick
Higgins* je stvorio mnoge propozicije nazvane *Glazba opasnosti*, u
kojima se istražuju posljedice uzročnosti kao da je posrijedi reak-
cija na Youngovu misao o potencijalnom 'zlu' novoga. Općenito to
usredotočenje na uzročnost tipično je za obveza da se slijedi proces
kroz sve njegove posljedice – što je istaknuta značajka velikog dijela
umjetnosti performansa. U tom je sklopu pak dovoljno primijetiti da
statična i uporna usredotočenost La Monte Younga na neki događaj
otkriva ponavljanje uzroka kao dimenziju 'prvi put' novog koja se
uvijek prevlađa.

U tom sklopu, čini nam se kako se predmetima iz konkretnog svi-
jeta događa nešto prilično dramatično: oni prestaju biti jednostavno
učinci unutar beskonačne igre slučajnosti svijeta koji je Cage odlučio
nazvati tišinom. Umjesto da sudjeluju u toj (poprilično bučnoj)
'tišini', oni prizivaju temeljnu nijemost: postaju teškima, mističnima,
neprobojima, i neizbrisivo pojedinačnima. Primjer koji to dobro
oslikava jest *assemblage* Georgea Brechta iz godine 1960. nazvan
Ormarićem s lijekovima. Riječ je o tipičnom otrcanom ormariću za
lijekove sa staklenim vratima i dvjema policama. Mogli bismo reći
kako, zbog njegovih skromnih dimenzija, postoji formalna sličnost
između njega i kutije sa staklenim vratima *Josepha Cornella*, no
prozaična konstelacija raznih, banalnih predmeta u njemu (metalna
vrećica za čaj, dječja lego-kockica, loptica za golf, paketić sjemenki,



Paik: Zen for Film



Poem fot Chairs, Tables, Benches, etc. (January 21, 1960) at the i-punkt Skateland, Hamburg, february 5, 1996



Nam June Paik: Zen for Head

razglednica, bočica od brušenog stakla, kameno jaje, zvonce, šalica, nekoliko kutija i tako dalje) ne čini se, po sebi, zagonetnom. Činjenica što su ti predmeti postavljeni zajedno nije zanimljiva, snovita, paradoksalna, ona ne izaziva sukobljavanje. Nije riječ ni o očitom ustroju djelića ready-made kućanske zbilje kao u mnogim djelima Novih realista. Predmeti te konstelacije neodređeno upućuju na višak koji se skuplja u ormarićima i ladicama jer ne pripadaju nigdje drugdje. Čini se da konstelacija tih predmeta, zbog njihove uporne pojedinačnosti, upućuje na nered ili ističe ograničenost samog reda iako taj *assemblage* ni na koji način ne djeluje dramatično zbrkanim. Zagonetna priroda Brechtova *assemblagea* nije u prikazivanju kakve tajne ni u otvorenom upućivanju na djelić zbilje, nego u njegovu 'iščezavajućem' totalitetu – to jest u nijemosti i banalnoj pojedinačnosti nečega što se odbija izdvojiti. To je istodobno ono čime ti predmeti očaravaju i mehanizam koji komplicira svako gledište na zbilju.

Dobivamo dojam kako u djelu La Monte Younga skriveno carstvo uzročnosti nije prizvano udaljavanjem od svakodnevnosti zbilje, nego upravo previše bliskim primicanjem njoj. Poput Cagea, Young inzistira da je svaki zvuk 'biće', ali - radije nego da tom 'biću' pristupi u sklopu njegova fluktuirajućeg pozicioniranja unutar heterogenog totaliteta zvukova - Young zatvara materijalnu zbilju samoga jedinog zvuka. Kao paradigmatičko djelo tu je poslužila *Composition 1960#7*, koja postulira da se zbilja kvinte 'treba dugo držati'. Ali, u konačnici, to kontrolirano zatvaranje zvuka ističe manje fizička ili 'stvarna' svojstva zvuka nego uvjete subjektivnog uronjavanja u okoliš zvuka – ono što je Young nazivao 'poniranjem u sam zvuk'. 'Počeo sam jače osjećati dijelove i gibanje zvuka, i počeo sam osjećati kako je svaki zvuk svoj vlastiti svijet i da je taj svijet sličan našem svijetu tek po tome što smo ga doživjeli pomoću vlastitog tijela, dakle, na naš način.', kaže Young.

Iz tog su pristupa proistekle dvije važne posljedice. Jedna je osobit i neuhvatljiv prostorni doživljaj u kojemu se pojedinačan zvuk rastvara kao beskonačno promjenljiva površina zahvaljujući pozicioniranju i kretanju slušajućeg subjekta. Ta je mogućnost otkrivena pomoću Youngova rada sa 'stvarnim zvukom' ili s prirodnom intonacijom. Za razliku od ravnomjerno temperiranog sustava ugodbe, u kojem se oktava dijeli na dvanaest dijelova (tako da glazbenik može svirati u svakom ključu i slobodno se kretati od jednog do drugog ključa), prirodna intonacija pristupa zvuku pomoću njegova vlastitog preciznog omjera učestalosti, a ne pomoću njegova odnosa prema ostalim zvukovima unutar proizvoljnog sustava. Dok ravnomjerno ugađanje pokazuje sklonost da prikrije prirodnu harmoniju u svakoj noti, prirodna intonacija katkada može omogućiti gotovo prizmatičan doživljaj nadtonske strukture.

No, kako je ustvrdio Young, velika prednost prirodne intonacije je u tome što omogućuje točno ponavljanje, jer takvo ugađanje uključuje točno mjerenje zvuka: 'Budući da su intervali iz sustava racionalnih brojeva jedini intervali koji se mogu opetovano točno ugađati, oni su jedini intervali koji imaju potencijal da zvuče točno identično kad ih se ponovno sluša. Upravo je to razlog zbog kojega osjećaji koje su racionalni intervali stvorili unutar postupno širećeg praga kompleksnosti imaju potencijal da budu prepoznati i zadržani u sjećanju, a time i da razviju snažan emocionalni učinak.'

Young objašnjava kako snažan emocionalni učinak točno ponovljenog zvuka potječe iz njegove moći da prizove pamćenje i prepoznavanje – znači da uspostavi neprekinutu shemu pomoću koje sam slušajući subjekt dobiva konzistenciju i samo-nazočnost. No, ta je konzistentnost pogibeljna: budući da svaki ton ima drukčiju valnu dužinu, svaki će se pojačati na različitoj točki u prostoriji vraćajući se na sebe u fazi, a na drugim će točkama u istoj prostoriji u kojima je odbijanje za 180 stupnjeva izvan faze biti izostavljen. Tako svaka točka u prostoru ima vlastitu shemu pojačanih i izostavljenih frekvencija. Što je složenija struktura tona i što je manji prostor među tonovima, to će se manje uho morati pomicati da bi se prilagodilo različitim harmonijama. U toj se točki sama konzistencija ili neprekinutost pokazuje kao začudna: susret s fizičkom stvarnošću zvuka ujedno je i susret s našim vlastitim nezamjećivanjem njega.

Druga je posljedica pojava radikalnog mehanizma ponavljanja u Youngovim djelima upravo u trenutku kad se zvuku pristupi kao konkretnome jedinstvenom biću s pojedinim fizičkim osobinama – što je u najradikalnijem obliku prisutno u djelu *566 za Henrya Flynta*, koje se sastoji od 566 ponavljanja jednog te istog zvukovnog skupa. Kad mu se pristupi kao stvarnome fizičkom biću, sam zvuk će uprizoriti iščeznuće - čin koji se događa zato što je njegova fizička zbilja u krajnjem slučaju subjektivnost, a susret s njom se nikad doista ne događa. Zbilja zvuka – koji je sad 'faktičan', determiniran i uzročan – uvijek postaje neuhvatljivom, neobjašnjivom, pulsirajućom i ponavljanom. Upravo su takva iskustva s dijalektikom slučajnosti i uzročnosti potaknula *Dicka Higginsa* da Događaje-djela jednom riječju sažme kao *dosadu* – što je povratak na *Baudelairea*, koji je u Cvijeću zla opisao kako dosada otvarajući usta u svojem zijevanju, proždire svijet. Higginsu je to bio način da opiše iščeznuće na dvije recipročne razine: kako subjekt nestaje gubeći se u sveobuhvatnom, zbnjujućem djelu/svijetu kojemu opet manjka svaka konzistencija ili uporište. Možda je to i neizbježni kraj ovog pokušaja da se odviše približimo zbiljskome.

CRARY, JONATHAN 'VIZIONARI APSTRAKCIJE'



Turner: Svjetlo i boja, 1843.



Turner: Andeo koji stoji na suncu, 1846

Slom *camere obscurae* kao modela za položaj promatrača bio je dio procesa modernizacije, unatoč tome što je i sama *camera* u prethodnom razdoblju bila čimbenik modernizacije, budući da je u sedamnaestom stoljeću pridonijela tome da se definira 'slobodan', privatni i individualizirani subjekt. No, početkom devetnaestog stoljeća rigidnost *camere obscurae*, njezin linearni optički sustav, njezine fiksirane pozicije, poistovjećivanje percepcije i objekta, postale su previše nefleksibilne i nepomične za niz kulturnih i političkih zahtjeva koji su se ubrzano mijenjali. Očito je da su umjetnici u sedamnaestom i osamnaestom stoljeću učinili bezbrojne pokušaje da djeluju izvan ograničenja *camere obscurae* i ostalih tehnika za racionalizaciju gledanja, ali su uvijek ostajali unutar vrlo ograničenog područja eksperimentiranja. Tek je početkom devetnaestog stoljeća model *camere* izgubio vrhovni autoritet. Gledanje nije više potčinjeno izvanjskoj slici istinitoga ili ispravnoga. Oko nije više ono što utemeljuje 'stvarni svijet'.

Djela Goethea, Schopenhauera, Ruskina i Turnera, kao i mnogih drugih, pokazuju da je do godine 1840. proces percepcije kao takav postao, na različite načine, ponajprije objekt gledanja. A funkcioniranje *camere obscurae* održavalo je sam taj proces nevidljivim. Slom perceptualnog modela *camere obscurae* nije nigdje drugdje toliko neprijeporno vidljiv kao u kasnim Turnerovim djelima. Njegovo slikarstvo s kraja tridesetih i iz četrdesetih godina devetnaestoga stoljeća najavljuje nepovratan gubitak fiksiranog izvora svjetlosti, rasipanje *snopa svjetlosnih zraka* i ukidanje udaljenosti koja razdvaja promatrača od mjesta optičkog doživljaja. Umjesto trenutačnog i jedinstvenog poimanja slike, naš je doživljaj Turnerove slike smješten usred neizbježne vremenitosti. Otuda i potječe Lawrence Gowingov prikaz Turnerove zaokupljenosti 'nedefiniranim odašiljanjem i rasipanjem svjetlosti u beskonačnom nizu odraza od beskrajne raznolikosti površina i materijala, od kojih svaki unosi vlastitu boju a ona se miješa sa svakom drugom bojom, da bi na kraju prodrila u svaki kutak, i posvuda stvorila svoj odraz.' Leonardov sfumato, koji je tijekom prethodna tri stoljeća stvorio praksu oprečnu prevlasti geometrijske optike, iznenada je i nadmoćno trijumfirao u Turnerovim djelima. Ali supstancijalnost koju Turner pridaje praznom prostoru između predmeta i izazov koji upućuje integritetu i identitetu oblika sad su se poklopili s novom fizikom: znanošću o poljima i termodinamici.

Možda se o novom položaju promatrača kojega je najavio Turner može najbolje raspravljati na temelju njegova poznatog odnosa prema suncu. Isto onako kako su opisi sunca kakve je davala klasična mehanika zamijenjeni novim pojmovima topline, vremena, smrti i entropije, tako je i sunce koje pretpostavlja *camera obscura* (znači,

sunce koje se ljudskom oku daje predstaviti samo na neizravan način) doživjelo preobrazbu zahvaljujući poziciji novog umjetnika-promatrača. Turnerovo izravno sučeljevanje sa suncem uništava i samu mogućnost one reprezentacije koju je *camera obscura* trebala zajamčiti. Njegova zaokupljenost suncem bila je 'vizionarska' utoliko što je u svojem djelu glavno značenje dao retinalnim procesima gledanja; a upravo su oni tjelesno utjelovljenje vida koje je *camera obscura* nijekala ili potiskivala. U jednoj od velikih Turnerovih slika iz kasnije faze, *Svjetlo i boja* iz 1843., propast starog modela reprezentacije je potpuna: viđenje sunca koje je bilo dominantno na toliko Turnerovih prethodnih slika ovdje je postalo stapanje oka i sunca. S jedne strane sunce stoji kao nemoguća slika svjetlosti koja može biti jedino zasljepljujuća i kakva nikad nije viđena, ali istodobno podsjeća i na naknadnu sliku takvog zapljuskujućeg osvjetljenja. Cirkularna struktura te i ostalih slika iz istog razdoblja oponaša oblik sunca, ali one odgovaraju i zjenici oka i retinalnom polju u kojemu se vremenski doživljaj slike poslije događa. Putem naknadne slike sunce pripada tijelu, a tijelo preuzima njegovu ulogu kao izvor svih učinaka. Možda bismo u ovom smislu mogli reći da su Turnerova sunca autoportreti.

Ali Turner sa svojim vizionarskim odnosom prema suncu nije bio osamljen u devetnaestom stoljeću. Trojica su znanstvenika, Sir David Brewster, Joseph Plateau i Gustav Fechner ozbiljno oštetila vid zureći u sunce tijekom istraživanja retinalnih naknadnih slika. Iako su se njihovi neposredni ciljevi, budući da su bili znanstvenici, razlikovali od Turnerovih, na znatno važnijoj razini i oni su sudjelovali u otkriću 'vizionarskih' kapaciteta tijela, i ako ne priznamo čudan intenzitet i oduševljenje tog istraživanja propustit ćemo njegovu važnost. To je istraživanje obično uključivalo iskustvo izravnoga gledanja sunca, pri čemu bi sunčeva svjetlost opržila tijelo i opipljivo ga rasula u mnoštvo čestica do bjelila užarene boje.

Ti su znanstvenici jasno stigli do pronicavog shvaćanja tjelesnosti vida. U svojem radu nisu samo otkrili da je tijelo mjesto i tvorac kromatskih događaja, nego im je to otkriće omogućilo da koncipiraju apstraktno optičko iskustvo, dakle iskustvo gledanja koje ne predstavlja objekte u svijetu ili upućuje na njih. A rad sve trojice, shvaćali ga kao tehnološki izum ili kao empirijsko znanstveno istraživanje, bio je usmjeren na mehanizaciju i formalizaciju gledanja.

Iako nije, poput Brewstera ili Plateaua, bio uključen u izum optičkih naprava, karijera Gustava Fechnera možda je najzanimljivija kad se supostavi Turnerovu djelu. Fechner je unio pomutnju u mnoge uobičajene dihotomije na kojima je utemeljen velik dio intelektualne povijesti devetnaestoga stoljeća. Standardni prikazi njegova djela inzistirali su na podijeljenoj osobnosti. S jedne se strane doimao kao romantičarski mistik posve uronjen u Okenovu i Schellingovu Naturphilosophie i spinozistički panteizam. S druge strane, bio je utemeljitelj strogo empirijske i kvantitativne psihologije, koja je imala ključno značenje za kasnija djela Wilhelma Wundta i Ernsta Macha, osiguravajući im teorijske temelje za obuhvatnu redukciju perceptualnog i psihičkog iskustva na mjerljive jedinice. Ali te se dvije dimenzije uvijek isprepleću u Fechnerovu radu.

Njegov ushićujući a konačno i bolan doživljaj sunca krajem tridesetih godina devetnaestoga stoljeća nije ni u kom slučaju bio u manjoj mjeri iskonski nego Turnerov. Već je godine 1825. zaokupljenost solarnim prodrila u Fechnerove literarne meditacije o gledanju:

'Tako možemo shvatiti vlastito oko kao stvorenje sunca na zemlji', piše on, 'stvorenje koje obitava u sunčevim zrakama i one ga hrane, i zato kao stvora koji nalikuje svojoj braći na suncu....Ali sunčeva stvorenja, viša bića koja nazivam anđelima, oči su koje su postale sa-

mostalne, oči najvišeg unutarnjeg razvoja koje ipak zadržavaju strukturu idealnog oka. Svjetlost je njihov element kao što je zrak naš.'

To rano objavljivanje emanativne, samostalne vizije, obasjavajućeg i blistavog oka, dio je šireg povratka Plotinova modela promatrača s kojim se daje povezati i Turnera. Godine 1846. Turner je stvorio sliku naslovljenu *Anđeo koji stoji na suncu*. Formalna struktura toga platna u obliku kvadrata koje je točno iste veličine kao slika *Svjetlost i boja* iz godine 1843., također je napadno cirkularna. Na obje te slike Turnerov poznati vrtlog modulira se u čisti sferični vrtlog zlačanog svjetla: radijalno spajanje oka i sunca, jastva i božanstva, subjekta i objekta.

U središtu njegovih kasnijih radova lik je anđela s krilima koji podiže mač. Turnerova uporaba toga simbola ne upućuje toliko na njegove veze s romantičarskom ili miltonovskom tradicijom takvih sklopova slika koliko na njegovo udaljevanje od paradigme *camere obscurae*. Kao što je slučaj i kod Fechnera, Turnerovo pribjegavanje anđelu, objektu koji nema referenta u svijetu, pokazatelj je neprikladnosti uvriježenih sredstava za predstavljanje halucinatorne apstrakcije njegovih snažnih optičkih doživljaja. Anđeo postaje Turnerovo izricanje simboličkog priznanja vlastite perceptualne autonomije, ushićena objava neutemeljenosti gledanja. U tom se smislu za Turnera rad može reći da je uzvišen: njegovo je slikarstvo zaokupljeno doživljajem koji transcendirira svoje moguće reprezentacije, ono je zaokupljeno nedostatnošću svakog objekta za njegov koncept.

No, dok Turnerov rad upućuje na opseg eksperimentiranja i inovacije u artikulaciji novih jezika, učinaka i formi koji je omogućen relativnom apstrakcijom i autonomijom fiziološkog procesa percepcije, Fechnerova epohalna formalizacija perceptualnog iskustva proi- zlazi iz s time povezane krize reprezentacije. Poput Turnerove umjetnosti, Fechnerov je rad utemeljen u ushićenju i deliriju koji je postao moguć zahvaljujući slomu dvojnosti svojstvene *cameri obscuri* – razdoru između onoga koji zamjećuje i svijeta. Fechner je imao temeljnu sigurnost u povezanost duha i stvari: oni su jednostavno alternativni načini konstruiranja iste stvarnosti. Ali ono što je želio pronaći, i za čime je godinama tragao, jest metoda uspostave točnog odnosa između unutarnjeg osjetilnog doživljaja i događaja u svijetu, pomoću koje bi te dvije domene smjestio u isto područje djelovanja. Kakve god bile njegove namjere, krajnji je rezultat bio da su percepcija i promatrač premješteni unutar dosega empirijske točnosti i tehnološke intervencije. No, osjet kao mnoštvo duševnih osjećajnih stanja ne da se racionalizirati – znači, njemu se ne može izravno pristupiti da bi ga se proučavalo, njime manipuliralo, udvostručavalo ga se i mjerilo kao jedinicu koju je moguće empirijski izdvojiti. Ali ako se osjet ne može podvrgnuti znanstvenom nadzoru i njime upravljati, to se može učiniti s bilo kojim oblikom fizičkog podražaja. Zato je Fechner odlučio da osjet treba racionalizirati pomoću mjerenja izvanjskih podražaja. Dok Herbart nije uspio u svojim pokušajima mentalnih mjerenja, Fechner je uspio pomoću kvantificiranja osjeta kao podražaja koji su ih stvorili. Njegovo postignuće jest utemeljenje onoga što se zove Fechnerov zakon ili Weberov zakon, u kojemu je predložio matematičku jednadžbu koja izražava funkcionalan odnos između osjeta i podražaja. S takvom se jednadžbom poništava dvojnost iznutra/izvana *camere obscurae* i omogućuje se nova vrst pripajanja promatrača. Prvi je put subjektivitet postao kvantitativno odredljiv. U tome je Fechnerovo 'galilejsko' postignuće – učinio je mjerljivim nešto što prije nije bilo mjerljivo.

Fechnerovo je istraživanje unaprijedilo ostvarenje proizvoljnog ili rastavnog odnosa osjeta prema svom izvanjskom uzroku što je već pokazao Muller u radu na živčanim energijama. Muller je, primjerice, otkrio da se intenzitet osjeta svjetlosti ne uvećava toliko brzo

kao intenzitet fizičkog poticaja. Zato je zaključio da postoji neproporcionalan, iako predvidljiv, odnos između određenog porasta osjeta i određenog porasta podražaja. Za Fechnerov je rad vrlo važna uspostava mjerljivih jedinica osjeta, uvećanja koja se daju kvantificirati i koja bi omogućila da ljudska percepcija postane izračunljiva i produktivna. Te mjerljive jedinice osjeta imaju svoj izvor u pragu osjeta, u mnoštvu podražaja koji su potrebni da bi se stvorio i najmanji primjetljivi osjet preko i iznad podražaja koje ljudski osjetilni aparat ne zamjećuje. Te su jedinice bile 'tek primjetljive razlike' o kojima se mnogo raspravljalo. Tako je ljudska percepcija postala niz veličina različitog intenziteta. Kao što su Fechneru pokazali i njegovi pokusi s naknadnim slikama, percepcija je nužno vremenski određena: promatračevi osjeti uvijek ovise o prethodnom nizu podražaja. Ali ovdje je riječ o segmentiranoj vremenitosti koja je poprilično različita od vremenitosti koju implicira Turner, ili od vrste doživljaja kojim su Bergson i ostali nastojali prevladati znanstveni projekt koji je pokrenuo Fechner. Važno je to što je istodobno kad je Fechner četrdesetih godina devetnaestog stoljeća izvodio svoje pokuse, George Boole postigao preklapanje logičnih i algebarskih operacija, nastojeći stvoriti formalizaciju 'zakonitosti mišljenja'. Ali kao što je Foucault inzistirao, matematizacija ili kvantifikacija, iako važna, nije ključan problem u humanističkim znanostima u devetnaestom stoljeću. Znatno je važnije bilo pitanje kako ljudski subjekt, putem poznavanja svojega tijela i modusa na koje ono funkcionira, postaje kompatibilan s novim uređenjima moći: tijelo kao radnik, student, vojnik, potrošač, pacijent, kriminalac. Predočavanje može biti izmjerljivo, ali ono što je najvažnije kad je riječ o Fechnerovim jednadžbama jest njihova homogenizirajuća funkcija: one su sredstvo pomoću kojeg promatrač postaje podložan upravljanju, predvidljiv, produktivan i iznad svega u suglasju s ostalim područjima racionalizacije.

Fechnerova formalizacija percepcije čini specifičan sadržaj gledanja beznačajnim. Gledanje, kao i drugi osjeti, sada se dade opisati kao apstraktna i razmjenjiva veličina. Dok se gledanje nekad shvaćalo kao doživljaj svojstava (kao što je slučaj u Goetheovoj optici) ono je sad pitanje razlika u kvaniteti, osjetilnog doživljaja koji može biti jači ili slabiji. Ali to novo vrednovanje percepcije, to brisanje kvalitativnoga u osjetu pomoću aritmetičke homogenizacije, ključni je dio moderniteta.

U središtu Fechnerove psihofizike jest zakon očuvanja energije, inzistiranje da organizmima i anorganskom prirodom upravljaju iste sile. On ovako opisuje ljudski subjekt: 'Na određen način odnosi su poput onih parne lokomotive sa zamršenim mehanizmom.....Jedine razlike sastoje se u tome što, kad je riječ o našem organskom stroju, inženjer nije smješten izvan stroja nego u njemu.' Fechner sigurno nije osamljen u takvom razmišljanju. Cjelokupan Helmholtzov rad na ljudskom gledanju, uključujući i binokularan disparitet, proizšao je iz njegova izvornog zanimanja za životinjsku toplinu i disanje, iz njegove glavne ambicije da opiše funkcioniranje živog bića u preciznim fiziokemijskim kategorijama. Iza njegova i Fechnerova prikaza bića koje radi, stvara i opaža putem procesa mišićnog naprezanja, izgaranja i otpuštanja topline prema zakonima koji se daju empirijski potvrditi stoji termodinamika. Iako je glavno Fechnerovo nasljeđe prevlast biheviorizma i beskrajnog mnoštva procesa uvjetovanja i nadzora, važno je primijetiti da je ta psihofizika originalno nastojala postići delirično stapanje nutrine promatrača u jedno nabijeno i unificirano polje, čiji svaki djelić vibrira pod istim silama odbijanja i privlačenja, beskonačnu prirodu, poput one Turnerove, gdje su život i smrt jednostavno različita stanja određene iskonske energije. No, moderni oblici moći također su proizšli iz rastakanja granica koje

su održavale subjekt kao unutarnju domenu kvalitativno razdvojenim od svijeta. Modernizacija je zahtijevala da se to posljednje utočište racionalizira, i kako to Foucault vrlo jasno postavlja, sve znanosti u devetnaestom stoljeću koje u svojem nazivu imaju prefiks psiho dio su tog strateškog prisvajanja subjektiviteta.

Ali Fechnerova racionalizacija osjeta nije dovela samo do razvoja specifičnih tehnologija ponašanja i pozornosti; ona je istodobno bila i znak preoblikovanja cijelog društvenog polja i ljudskog osjetilnog aparata unutar tog polja. Nešto poslije u devetnaestom stoljeću Georg Simmel ustanovio je da su Fechnerove formulacije prodorno sredstvo pomoću kojeg se može izraziti kako je osjetilni doživljaj postao blizak i čak se poklopio s gospodarskim i kulturnim područjem u kojemu prevlast imaju razmjenske vrijednosti. Simmel je iz Fechnera izveo neformalnu vrstu izračuna kako bi pokazao da su razmjenske vrijednosti jednake količinama fizičkog podražavanja. 'Novac', pisao je on, 'djeluje kao poticaj za sve vrste mogućih osjećaja budući da ga njegov nespecifični karakter, lišen svih svojstava, smješta na takvu udaljenost od svakog osjećaja da su njegovi odnosi sa svim osjećajima u velikoj mjeri jednaki.' U Simmelovu prikazu moderniteta promatrača se može zamisliti samo kao element u tom protjecanju i nemilosrdnoj pokretnosti vrijednosti: 'Novac zbog same svoje prirode postaje, unutar povijesno-psihološkog područja, najsavršeniji predstavnik kognitivne tendencije moderne znanosti kao cjeline – a to je tendencija da se kvalitativna određenja svedu na kvantitativna.'

'Stvarni svijet' koji je *camera obscura* dva stoljeća činila stabilnim više nije, da parafraziramo Nietzschea, najkorisniji ili najvredniji od svih svjetova. Modernitet koji je obavijao Turnera, Fechnera i njihove nasljednike više nije imao potrebu za vrstom istine i nepromjenjivih identiteta koje je jamčila *camera obscura*. Prilagodljiviji, autonoman, i produktivan promatrač bio je potreban istodobno i u diskursu i praksi – da bi udovoljio novim funkcijama tijela i silnom bujanju ravnodušnih i pretvorivih znakova i slika. Modernizacija je dovela do deterritorijalizacije i prevrednovanja gledanja

Nastojao sam stvoriti osjećaj koliko je korjenito bilo preoblikovanje gledanja do četrdesetih godina devetnaestoga stoljeća. Ako je problem kojim se želimo baviti gledanje i modernitet tada moramo prvo preispitati desetljeća koja su prethodila modernističkom slikarstvu u sedamdesetim i osamdesetim godinama. Tada se oblikovao novi tip promatrača, to nije onaj kojega možemo vidjeti kao lik u slikama i grafikama. Naučili smo pretpostavljati da promatrač uvijek ostavlja vidljive tragove, dakle, da ga se uvijek može identificirati u odnosu na slike. Ali ovdje se postavlja pitanje promatrača koji poprima oblik u drukčijim, nejasnijim praksama i diskursima, i čije su golemo nasljeđe industrije slike i spektakla dvadesetog stoljeća. Tijelo koje je bilo neutralan ili nevidljiv pojam u gledanju sad je postalo gustoća iz koje crpimo spoznaje o promatraču. Ta se opipljiva neprozirnost i tjelesna gustoća gledanja iznenada pojavila u našem vidokrugu pa se njezine pune posljedice i učinci nisu mogli odmah shvatiti. Ali onog trenutka kad je gledanje premješteno u subjektivnost promatrača, otvorile su se dvije međusobno isprepletene staze. Jedna je vodila prema mnogobrojnim afirmacijama suverenosti i autonomnosti gledanja koje ima svoj izvor u tijelu koje je nedavno zadobilo moć, u modernizmu i drugdje. Druga je staza vodila prema sve većoj standardizaciji i regulaciji promatrača koja je proizšla iz poznavanja gledajućeg tijela, prema oblicima moći koji ovise o apstrakciji i formalizaciji gledanja. Važno je da se te dvije staze neprekidno presijecaju i često preklapaju na istom društvenom terenu, usred bezbrojnih mjesta u kojima se događa raznolikost konkretnog čina gledanja.