

giulio
carlo argan

umjetničko i estetsko

U ovom trenutku kriza umjetnosti, koje se simptomi već dugo zamjećuju u uznemirujućem porastu, dosegla je graničnu točku, ili, kako se kaže, točku nepovrata. Ne pitamo se više može li ili ne doći do smrti umjetnosti što ju je Hegel navjestio otprilike prije stoljeće i po, nego je li do nje već došlo ili tek dolazi. Uvjereni smo također da se smrt umjetnosti nije zbila niti će se zbiti onako kako je predvidio filozof, kao konačno sublimiranje i rastvaranje u uzvišenom području znanosti i filozofije, apsolutnog duha. Umjetnost je mrtva ili umire zato što se našla u opreci, neprevladivoj opreci, sa sadašnjim kulturnim sustavom, s civilizacijom našeg stoljeća. Objektivno je provjerljiva suprotnost između sustava tehnika umjetnosti i sustava industrijskih tehnika; ali kako je tehnologija samo jedna sastavnica sustava, suprotnost se ne ograničuje na razmimoilaženje, natjecanje, možebitnu nesukladnost dvaju tehnoloških sustava. I doista je nalazimo na drugim razinama: ekonomskoj, društvenoj, političkoj, moralnoj. Umjetnost, kao takva, nije više sastavnica kulturnog sustava: ne samo što se tip vrijednosti koji je ona ostvarila ne može uklopiti u novi sustav vrijednosti, nego bi ga, kad bi u nj bio pripušten, doveo u opasnost.

Ipak, ta konstatacija ne zaključuje problem. Svršetak umjetnosti, kao sustava tehnika organiziranih za proizvodnju estetskih vrijednosti, ne znači nužno i svršetak estetskih vrijednosti. Nadomještanje zanatskog sustava tehnološko-industrijskim nije na polju ekonomske proizvodnje značilo kraj ekonomske proizvodnje; kraj alkemije kao znanosti nije značio kraj znanosti. Smatrajući umjetnost skupom sredstava sposobnih proizvesti određeni učinak, moramo doduše priznati da se uporabom drugih sredstava postiže drugačiji učinak, ali nas ništa ne primorava na uvjerenje da će taj biti suprotan, negativan. Kad bi se, u sadašnjoj situaciji, estetska svršnost postizala sredstvima i postupcima različitim od tradicionalnih umjetničkih, ne bismo se morali brinuti: morali bismo samo riješiti mali problem terminologije, još točnije, nazivlja, i dogovorno odlučiti treba li djelatne postupke, kojima se ostvaruje i čini iskoristivom vrijednost što je nazivamo estetskom, i dalje nazivati umjetničkim, ili nekako drugačije.

Ali ako se estetska svršnost ne postiže, pa čak ni ne predlaže? Ako primijetimo da ne možemo i dalje nazivati estetskom onu vrijednost koju danas tako nazivamo? Ako, napokon, bismo morali priznati da sadašnji kulturni sustav, i, najvjerojatnije, onaj koji ga neposredno slijedi, ne isključuje umjetnost zato što bi bila nesuglasna njegovoj tehnologiji, nego isključuje estetsko iskustvo kao nepomirljivo s vlastitom predodžbom vrijednosti?

Razlikovanje *estetskog* od *umjetničkog* vrlo je staro: dvostrukost prirodno i umjetnički lijepog - posve jasna u cijeloj modernoj misli od Kanta naovamo - u temelju je aristotelovske teorije mimesis, jer se prihvaća da nešto ne-estetsko, čak ne-vrijedno, može steći vrijednost intelektualnom i tehničkom operacijom imitiranja.

U klasičnim teorijama umjetnički lijepo, u jasnoći i jedinstvu oblika, otkriće je onoga što u prirodi postoji zbrkano i nepotpuno; i u ovome slučaju način je otkrivanja imitativan, tehnički postupak, makar mu prethodi projektualan, selektivan, tijekom kojega se u prirodi biraju posebne ljepote što treba da se srede u općoj ljepoti umjetnosti. Ostaje čvrsto shvaćanje da postoji prirodno lijepo, i da umjetno ili umjetničko lijepo iz njega proizlazi; jasno je da se na to prirodno lijepo misli kao na neko uliveno svojstvo, prisutnost tvorčeva duha u nutrašnjosti stvorenih stvari. A jer sve stvorene stvari ne čuvaju i ne iskazuju otisak te milosti, i jer je čovjek, kako je poznato, skrenuo s linije ponašanja kakvu mu je tvorac propisao - umjetnost mora iznova izgraditi apsolutnu, edensku ljepotu kreacije, to jest, vratiti čovjeka u stanje milosti, spasiti ga. To je velika zadaća umjetnosti u civilizaciji prošlosti. Ali zašto baš umjetnosti? Jer se spas postiže djelima, a umjetnost je *djelo* po antonomaziji. Kao rad vjerojatno nije manje naporna i teška nego ostali radovi što ih je ogorčeni Vječni Otac naložio Adamovu potomstvu: štoviše, kad se problematika umjetnosti bliže poveže s etičko-religioznom (kao kod Michelangela), postaje nadljudska teškoća, trud, muka. Ali taj je rad jedini koji nalazi apsolutnu nagradu, punu naknadu: u pojedinom ili ponekad u sveukupnom djelu (mislim još na Michelangela, a mogao bih misliti i na Mallarméa),

koje se izjednačuje s cijelim postojanjem umjetnikovim. Djelo nagrađuje jer je čista, apsolutna, vječna vrijednost: napokon oslobođena niskih, prostih riječi - trošak, cijena - kojima se vrijednost označuje u prizemnom, donjem svijetu prakse. Umjetničke tehnike, umjetnosti (slikarstvo, kiparstvo, arhitektura), postupci su pridavanja vrijednosti ili idealizacije, kojima se vrijednost opjevava i osamljuje. Nisu bitno različiti od ostalih tehnika ljudskoga rada, jer je umjetnost krajnji i najuzvišeniji njegov trenutak: rad arhitekta nije različit u biti, možda tek u stupnju, od rada običnog zidara, ni slikarov od ličiočeva, ni kiparov od stolarova ili kovačeva. Tehnike umjetnosti dio su općeg tehnološkog sustava; ali ocrtavaju i ostvaruju njegovu idealnu svršnost, ukratko, sačinjavaju njegov *model*. Stoga se tijekom cijele svoje povijesti umjetnost čini prisno vezana uz sustav ekonomske, obrtničke proizvodnje, i njezina je najviša razina, koju bih želio nazvati projektualnom i metodološkom: to jest onom u kojoj se praktični, kvantitativni činilac svodi na nulu (*jedinstvenost* umjetničkog djela), a idealni, kvalitativni činilac raste do beskraj, do apsolutnog.

Poznato je da je kulturni sustav, u kojemu je umjetnost imala bitnu, stožernu funkciju, zatvorio svoj povijesni krug: obrtnički tehnološki sustav zamijenjen je industrijskim, industrijsku tehnologiju vodi kapitalistička ekonomija, kapitalistička ekonomija pretvorila se u aparat političke moći i, u skladu s vlastitim pretpostavkama, uskraćuje ljudskom radu odgovornost i nagradu djela kojega se vrijednost može obilježiti još jedino terminima troškova i cijena. To je objektivni razlog krize umjetnosti, što se prije svega očituje u području tehnike, kao kriza postupaka kvalificiranja u situaciji ovladanoj industrijalizmom, situaciji koja ozakonjuje samo postupke kvantificiranja. Kriza se očituje kao jasan rascjep *umjetničkog* i *estetskog*. Treba dakle saznati dovodi li industrijsko-kapitalistički sustav u krizu samo umjetnost, kao skup tehnika što se ne mogu svesti na njegovu tehnologiju, ili putem umjetnosti dovodi u krizu estetsku vrijednost kao suprotnu svojoj slici vrijednosti.

Da bismo odgovorili na ta pitanja, treba ispitati fenomen *kiča*, što ga je nedavno proučavao Abraham Moles, odustajući, dakako, od površnog poistovjećivanja kiča s lošim ukusom i promatrajući ga, naprotiv, u društvenoj perspektivi. Dokazana je veza kiča s industrijskom tehnologijom i proizvodnjom. Jednako je dokazana i njegova temeljna neestetičnost, jer je činilac kakvoće jasno i svjesno žrtvovan činiocu količine. Svi znamo da je kič posljednjih godina devetnaestog i prvih godina dvadesetog stoljeća ružan, neestetičan. Još više nego ružan, on je smiješan, a smiješan je jer je *istekla* moda, jer je potrošen; stoga mu nedostaje konotacija trajnog, koja se smatra kao svojstvena estetičnom. U industrijskom razdoblju moda je agens brzog nadomještanja proizvoda, tako te je potrebno da se svaka moda potroši što brže, bez kritike, općom i neopozivom osudom smiješnog, kako bi otvorila prostor novoj modi, što će se ubrzo pokazati kao novi kič (i danas postoji kič, ali nam se još ne čini smiješan) i ubrzo će biti odbačen, istim sumarnim postupkom. Ali ako kič nije estetičan, ne može se nijekati njegova intencionalna umjetničkost, budući da kič-slika proizlazi iz nakupine, ponekad nesuvisle hrpe konotacija koje se obično daju i prihvaćaju kao umjetničke. Eto prvog slučaja umjetničkog odvojenog od estetskog, ili, čak, neestetske umjetnosti, to jest, namijenjene isključivo "gastronomskoj" potrošnji. Proizvod "povijesnog"

kiča jest industrijski proizvod, i sigurno se ne može smatrati pučkom umjetnošću, iako je namijenjen poopćenoj potrošnji: njega dakle hoće vladajući sloj, a namjenjuje ga slojevima što se smatraju kulturno nižima. On nedvojbeno odražava, tumači i širi sliku svijeta kakav bi se htjelo da bude, dakle ideologiju: riječ je o ideologiji nametnutoj odozgo, o antiideologiji, suprotstavljenoj socijalističkoj ideologiji kakvu su radničke klase bile počele same stvarati. On je sve u svemu tipični poticaj na odustajanje od politike, a na bavljenje "poezijom" koju širokogrudno pružaju bližnjemu oni što bi htjeli biti jedini koji se bave politikom. Sigurno nije slučajno što je kič-sliku preuzeo i valorizirao, makar s ironijom koja potvrđuje ideju nadmoći vladajućeg sloja, pop-art i još nedavnije američki hiperrealizam.

Gledana u cjelini, retrospektivno, umjetnička situacija u našem stoljeću - bar počevši od povijesnih avangardi - pokazuje dva tijeka, od kojih bismo jedan mogli nazvati umjetničkim, a drugi estetskim. U prvi se ubrajaju pokreti što potječu od dadaizma i nadrealizma, u drugi oni koji potječu od konstruktivizma.

Ako se prisjetimo prvih Duchampovih predmetnih operacija i njihove obnove poslije drugoga svjetskog rata - na primjer u Manzoni - moramo ustanoviti kako je njihov cilj bio suprotstaviti stvarnu umjetničkost, makar ograničenu i svedenu, estetičnosti koja se činila nepovratno propalom. Kad Duchamp izlaže pisoar ili cjedilo za boce, sigurno ih ne predstavlja kao *estetske* predmete, nego kao *umjetnička djela*. Ti predmeti nisu u početku bili umjetnička djela, postali su to u času u kojemu ih Duchamp, umjetnik, uzima i izlaže. Nema vrijednosnog suda: kad bi ga bilo, svi bi pisoari i cjedila za boce jednaki Duchampovima, uzeti i izloženi, jednako bili umjetnička djela. Postoji, naprotiv, čin, čin uzimanja predmeta i njegova smještanja na postolje u izložbenoj dvorani. Taj predmet ne bi bio umjetničko djelo da ga nije uzeo umjetnik i da nije izložen u izložbenoj dvorani: prema tome, sve što može učiniti umjetnik u sadašnjim povijesnim uvjetima jest da uzme ne-umjetnički predmet i nazove ga umjetničkim. Umjetnik stoga svejedno nije čarobnjak, demijurg, posvećeni: naprosto je lišen svojih tehnika (a Duchamp je obilno dokazao da ih posjeduje), vezane su mu ruke, primoran je izražavati se natuknicama. Ali čin uzimanja ipak naznačuje dinamiku tehnike.

Na suprotnoj strani postupak je korjenito različit. Ništa nas ne sprečava da zamislimo kako Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Breuer, Aalto projektiraju pisoare i cjedila za boce kao što su projektirali stolice, svjetiljke, posude. Ni oni ne stvaraju predmete, daju da ih stvara industrija; ipak su apsolutno sigurni da je svaki predmet jednak ostalima iz iste serije, ima isti koeficijent estetičnosti, nije ni ljepši ni više umjetnički. Koeficijent estetičnosti nije određen tijekom proizvodnje, nego u početku, u projektu: a sastoji se u tome što je projektirani predmet bolji od istih takvih predmeta u uporabi. Antiteza je jasna: za te se arhitektske estetske vrijednosti određuje u projektu, dok Duchamp ne projektira; oni projektiraju oblik kojega još nema, a Duchamp djeluje na već postojećim, štoviše, uobičajenim oblicima.

Posve umjetnički i ne-estetski smisao Duchampova postupka savršeno je shvatio i naglasio Manzoni, upravo svojim famoznim kutijicama, koje su u našoj nepredvidivoj zemlji povrijedile, kao što se svi sjećaju, isto tako nepredvidive osjetljivosti.

Nikome nije moglo pasti na pamet (ako ne baš onima kojima je palo na pamet) da te kutijice imaju ili žele imati estetsku

vrijednost; ali bile su i htjele su biti, makar u polemičkom i podrugljivom smislu, umjetnički čin. I to, što je još značajnije, umjetnički čin bez vrijednosti, budući da u industrijsko doba, u kojemu nije važan *čin* nego *proizvod*, sve što je umjetničko jest ne-vrijednost. Bile su, osim toga, crna alegorija (a nitko neće osporiti da je alegorija umjetnička vrsta), alegorija umjetničkoga rada, shvaćenog kao izraz unutrašnjosti, u ovome slučaju baš utrobne, i baš zato zajamčen i zaštićen, štoviše, zatvoren u kutiju od industrijske tehnologije; podrugljiva alegorija, k tome, one potrošačke civilizacije koje se krug sastoji, u krajnjoj liniji, u pretvaranju hrane u izmet i obratno. Drugim riječima, Manzoni je pokazivao dokle je režim plitkog kapitalizma ponizio umjetnost (ali estetički problem nije bio ni dotaknut).

Put prema umjetničkom, već odijeljenom od estetičkog, otvorila je još dalje pop-umjetnost, rođena, kao što je poznato, u zemlji i u trenutku u kojemu se kapitalistički sistem oblikovao u politički režim s neskrivenim namjerama svjetske hegemonije. Bit će dovoljno nabrojiti najuočljivije značajke: potiskivanje umjetničkih tehnika na pred-projektualnu i štoviše pred-obrtničku razinu manipulacije; zakočenje imaginacije hipertrofijom slike i njezinom materijalizacijom u stvar; slom prostornih odnosa ili temeljne proporcionalnosti kojom se stvar uzdizala do objekta i kao binomski termin suprotstavljala subjektu; odatle proizišlo obezvrjeđenje subjekta od osobe na serijski broj. Ipak treba uočiti da je, kad se već nepovratno ustanovila ne-estetičnost umjetničkog, umjetnički rad u užem smislu rehabilitiran, premda *sub condicione*: a kakav je uvjet, vidi se jasno u Lichtensteina, čiji se umjetnički rad sastoji od analitičke rekonstrukcije industrijskog postupka tiskanja slika namijenjenih masovnoj potrošnji.

Možda je namjera, svakako ozbiljna, pokazati da u industrijska proizvodnja slika namijenjenih masovnoj potrošnji sadrži strukturu, i da analiza može otkriti čak ostatak slikarskog iskustva (istinu govoreći prilično usiljena analogija između slikarskog poentilizma i tipografske istočkanosti); uostalom, poznat je dijalektički odnos Lichtensteinov prema nekim oblicima konstruktivističkog istraživanja. Ali ako namjera i jest da se u potrošnju slika iznova uvede intelektualni element, rezultat je kvantitativan a ne kvalitativan, jer se sastoji u činjenici izdvajanja jedne slike iz serije, njezina određivanja u posve dimenzionalnim terminima hiperbole. A hiperbola, bez retoričke figure hiperbole, još je prije nego hiperbola mikroskopsko povećanje, poput onoga što prikazuje čudovišnom sliku mrava ili komarca.

Posljednji događaj koji smjera dovesti u škripac europsku kulturnu i umjetničku tradiciju, kao kulturu kvaliteta i vrijednosti, također je, kao što se moglo predvidjeti, posljednji, bučan pronalazak američkog tržišta: hiperrealizam. Potječe od *popa*, ali uklapa i tradicionalnu umjetničku tehniku da bi pokazao kako je ona već posve nesposobna za proizvodnju vrijednosti. Uglavnom je riječ o sitničavo točnom reproduciranju slika proizvedenih industrijskim mehaničkim aparatima, fotografija i dijapozitiva; i već ta tehnička bržnost i mar moraju alarmirati one koji se sjećaju kako su nacisti osuđivali unfleissing-postupke, to jest nemarne postupke umjetnika koji su se pozivali na neposredno izražajne tehnike impresionista i ekspresionista.

Naravno, termin "realizam" uzurpiran je, kao već i od "socijalističkog realizma": od Caravaggia do Courbeta realizam ne znači pasivno prihvaćanje stvarnosti, nego njezino problema-

tiziranje, suočavanje s različitim od nas samih, znajući da se u sukobu može i podleći. Maltese je u jednoj nedavnoj raspravi predložio svakako ispravniji naziv: hiperikonizam; ipak "rukom radena" slika ne hiperbolizira sliku-uzorak, nego je ponavlja, ili je, u najboljem slučaju, uvećava ili umanjuje gotovo kao da želi pokazati da je jedini dopušteni postupak kvantitativnog rasta. Može se priznati da je novi pokret ohrabren željom da se opskrbi ugroženo tržište lako prodajnom robom: ali publika što kupuje fotografije radene rukom, *fleissing* najviše što je moguće, publika je konformističkih malograđana koji žele ekskluzivno nešto što pripada općem ukusu: to bi moglo objasniti sklonost hiperrealista prema pornografiji, shvaćenoj kao privatističko izobličenje individualizma u režimu koji uništava individualnost.

Kratka analiza pojave koja je prevladavala na posljednjoj izložbi *Documenta* u Kasselu pokazuje: 1. hiperrealizam odražava želju za restauracijom, što lako uklapa u okviru i liberalne i imperijalističke politike (to nije izmaklo Celantu), pa je stoga tipični politički fenomen krajnje intelektualne desnice; 2. maksimumu konvencionalne umjetničkosti (tradicionalne tehnike, restauracija slike) suprotstavlja minimum, štoviše, ništa estetičnosti, budući da djelo ne razrađuje datost nego njome jednostavno rukuje; 3. ta ista umjetnička tehnika, dok se nalaže kao krajnje brižljiva vježba, obezvrjeđena je jer ne proizvodi vrijednost, pa se pokazuje suvišna; 4. ona se i dehistorizira, to jest svodi se mehaničku manufakturu, koja ne duguje ništa povijesti umjetnosti: a povijest umjetnosti se prezire; 5. proces je namjerno antipovijestan, jer se, izbjegavajući svaku interpretaciju, ograničuje na bilježenje obavijesti uzetih iz normalnih tijekova informacija.

Imaginacija više ne proizvodi sliku, njezinu su funkciju otuđile slikotvorne tehnike industrijskog aparata. Budući da je slika tako točna i tako potanko opisana da se ne može interpretirati, isključen je svaki proces produbljivanja ili razvoja. Mehanizam koji se pokreće mehanizam je zakočenja, tipično represivan; u najboljem slučaju postići će se fiziološke reakcije, pa i te umjetne i izmišljene, tako da u potrošača unesu korjenito nepovjerenje u vlastito psihičko i fizičko postojanje. U potrošačkom društvu i potrošač je samo roba. Što se tiče margnog obrta oponašanja-krivotvorenja, on sigurno nije obnova umjetničkog obrta nego njegovo konačno uništenje. U društvu, koje povlašćuje tehnike potrošnje naprama tehnikama proizvodnje, reproduktivne se tehnike široko toleriraju jer nisu suparnik; umjetničke se tehnike dopuštaju jer ipak pretpostavljaju prihvaćanje normi, ali se zapravo smještaju na razinu tehnika igre, gdje se sva vještina sastoji u okretnom snalaženju među određenim pravilima što su zauvijek zadana kao nepromjenljiva.

Hiperrealizam se često opravdava kao istraživanje o percepciji, i uz to se daje puno pravo pomaganja "jasne i razgovijetne" percepcije mehaničkim sredstvima (na primjer fotografiji), za koja se zna da su osjetljivija i točnija od ljudskog oka. Sličan je argument prvi put iznio jedan od najznačajnijih predstavnika konstruktivističkog pokreta, Moholy-Nagy, koji se, doista, služio ne samo fotografskim objektivom nego i mikroskopom i radiografijom. Ali riječ je bila o odnosu između umjetnosti i znanosti, na razini metodologije istraživanja; a cilj je bio da se požuri i pojasni put od perceptivne datosti do intelektualne spoznaje. Znamo da od impresionista nadalje slikarsko istraživanje smjera objašnjenju intelektualne vrijednosti percepcije, pročišćujući je

od osjetljivih navika i interpretativnih konvencija. Postupak se u osnovi sastoji u tome da se iz izravne percepcije izbriše sve što je naučen i ustaljen pojam i što stoga kvari autentičnost iskustva; hiperrealizam, naprotiv, djeluje suprotno, utrpavajući u perceptivni čin, već od početka zamijenjen datošću fotografske slike, ne samo stečene pojmove nego i konvencije i predrasude zbog kojih izravan dodir sa stvarnošću ne samo da ništa ne mijenja, nego je štoviše zapriječen i skrenut. Doslovnost slike, izrađena posve tehnički i konvencionalnom tehnikom, zakočuje već na izvoru svaki mogući pokret imaginacije; a budući da ne postoji ideologija bez imaginacije, onda i svako moguće ideologijsko značenje.

Druga napomena odnosi se na projektiranje. Slikarska tehnika koju hiperrealizam obnavlja predviđa, istina, uobičajen poredak operacija, ali ne i projekt: kako je ono što se želi postići nepomičnost i nepromjenljivost slike, to jest sadašnjost koja nije prijelaz između budućnosti i prošlosti nego samo plitka bezvremenost, tako ne može biti projekta, jer je on kritika prošlosti i perspektiva za budućnost. Ne može se zaničevati da se ne nameće provjera umjetnosti na planu njezinih posebnih tehnika, budući da njihova strukturalna mijena, što su je poduzele konstruktivističke, vizualne, kinetičke struje, nije dovela do ispravljanja vertikalnog napretka, količinskog rasta, industrijske tehnologije. Može se svakako hiperrealizam smatrati oprekom vizualnosti i kinetizmu. Operaciju spašavanja pokušao je, baš u Americi, jedan talijanski slikar koji je umro prije nekoliko godina, Gnoli: i doista, sad kad je njegovo djelo pred očima svih, očekujemo da ga proglašavaju zastavnikom hiperrealizma.

Ali istina je baš obratno: Gnoli je sebi postavio zadaću da slikarstvom s jasnim povijesnim prethodnicima vrati u red vrijednosti kvantitativne, makroskopske slike potrošačkog društva. I to s rezultatom očajničkog priziva *de profundis* apsurdnoj metafizičari, dakle zaničevanoj estetičnosti, prostornosti i oblikovnosti što bježe u potku tkanine ili arhitekturu gumba, ali se ne daju uništiti i mogu se pronaći čak u toj stvarnosti bez obzora kakvu sistem nameće.

Pošto je dotaknuta krajnja granica umjetničkosti bez estetičnosti, pa prema tome beskorisne i tautološke, ali upravo zato podnošene i tražene u društvu obilja koje sebi može dopustiti suvišno, preostaje istraživanje drugog tijeka: tijekom estetičnosti koja se, ne mogavši se više ostvariti u predmetu, nastoji ostvariti u projektu, štoviše, u neprekinutoj i beskonačnoj projektualnosti. Kao što je više puta izneseno, posebno kod Mukarovskog, ne postoji estetsko polje različito od ostalih susjednih polja; ne postoji niz estetskih predmeta različitih od ne-estetskih predmeta. Ono što nazivamo estetskim, uvijek je nešto ne-estetsko što postaje estetsko: upravo kao što namjerava činiti industrijski dizajn kad po sebi ne-estetske stvari pretvara u estetske, npr. stolicu, svjetiljku, pisači ili šivači stroj. U krajnjoj liniji smjera se općoj estetičnosti, od najvećeg mjerila urbanizma do najmanjeg mjerila uporabnog predmeta ili tipografske stranice: tako više ne bi bilo odvojenih kategorija estetskog i ne-estetskog, jer bi sve bilo estetsko, ili, točnije estetski bi bio umjetni ambijent društvenog života, a to bi riješilo i estetičnost prirodnog ambijenta, koji se više ne bi izravno upotrebljavao. Ali ni ta opća estetičnost ne bi bila apsolutna i nepromjenljiva vrijednost, jer se veže s funkcijom i može se upotrebljavati samo pomoću funkcije, kao što je u prošlosti bila vezana uz

predmet i njegovo posjedovanje. Ono što u industrijskom dizajnu određuje oblikovnu mijenu proizvoda, zapravo je mijena vremena i načina funkcije kojoj je predmet namijenjen: a jasno je da se funkcija može shvatiti u mehaničkom i u psihološkom smislu. Sam se predmet, uostalom, ne postavlja kao predmet po sebi, nego kao virtualnost funkcije: on je slika projekta funkcije. U vlastitu obliku predmet dakle otkriva projektualnu metodologiju po kojoj je on ujedno kritika prethodnog tipa i pretpostavka ili prijedlog budućeg tipa. Projektualnost ne zadire u specifično tehnički problem: tehnika što proizvodi predmet uvijek je industrijska tehnologija koju projektant ne može mijenjati. Treba dakle vidjeti izjednačuje li se projektualnost koja ima estetske namjere ili ne s uključenom projektualnošću industrijske proizvodnje. Razlika koja se činila premostivom u trenutku kad je formulirana teorija industrijskog dizajna, to jest poslije drugoga svjetskog rata, čini se objektivno neprevladivom danas, u tom hiperkapitalističkom, potrošačkom društvu. Ono što velika industrijska tijela planiraju, nije toliko proizvodnja koliko potrošnja: ali svakako ne racionalna potrošnja, što s logičnim odnosnom uzroka i posljedica odgovara objektivnim potrebama. Nasuprot tome, teži se postizanju neograničene i iracionalne potrošnje, koja je određena nesvjesnim nagonima: njezinu poticanju smjera, kao što svi znaju, aparat koji se bavi puštanjem u promet i širenjem proizvoda. Dakako da ne namjeravam kritički analizirati beskrajno raznolike pojavne oblike tog poticanja na iracionalnu i totalnu potrošnju, jer mi je, kao opasnost i manu sistema dovoljno otkriti da je reklama industrijskih proizvoda osvojila sve kanale masovnog informiranja, do tog stupnja da izobličuje i kviri i najizravnije sredstvo komuniciranja, jezik; i da se uspostavlja značajna srodnost između metoda industrijske reklame i političke propagande. Ako se nekad govorilo o uvjeravanju, a već je to bila sumnjiva riječ, danas se mirno govori o uvjetovanosti, i riječ nije više sumnjiva nego bestidno perverzna, jer ni ne aludira na prisilu, nego na uništenje vrijednosnog suda. Prisila nad podsvesnim motivacijama može roditi samo prisilne odluke. Ne djeluje se, uostalom, na posebne izbore, nego na globalno ponašanje; i lako je shvatiti da prisilno ponašanje stavlja pojedinca u uvjete nemoći i pasivnosti, ne samo prema proizvodima koje treba trošiti, nego i prema ekonomskom i političkom sistemu u koji je industrijska proizvodnja uklopljena. Termin "projektiranje", što ga je stari industrijalizam prihvaćao kao onaj koji označuje prvi stupanj proizvodnog ciklusa, za neokapitalističku industriju izgubio je bilo kakvo značenje: zamijenjen je terminom "programiranje". Projektira se neki predmet: proučava se njegova funkcija, struktura, oblik, u njegovim granicama nastoji se zgusnuti maksimum vrijednosti. Nasuprot tome, programiranje se bavi masom proizvoda koja mora biti potrošena. Vrijednost ulazi u proračun programiranja samo kao odnos troška i cijene: estetska kvaliteta predmeta prihvaća se samo kao uklopljeni reklamni činilac, to jest kao *styling* (koji je zatim novi kič), to jest kao poticaj na potrošnju koja se završava činom kupnje i ne dopušta uživanje što bi moglo navesti na čuvanje i usporiti zamjenu novim.

Strukturalno istraživanje, u kojemu se sažima vizualno i kinetičko, oblikuje se kao posve metodologijsko i nezainteresirano istraživanje, ili bar ne izravno zainteresirano za industrijsku proizvodnju: to jest, nastoji se postaviti na razinu čistoga znanstvenog istraživanja, nepovezanog s tehnologi-

jom. A projektiranje ne prelazi u označivanje predmeta, nego očito igra ulogu slike projektualnosti. Kao takvo nedvojbeno se obraća polju upotrebe, oblikuje se kao upotrebljiv model, točnije, kao model ponašanja korisnika. Ne, naravno, korisnika pojedinačnih predmeta, nego njihova konteksta, ambijenta. Uči razlikovanju strukturalnih motiva pomoću kritičkog procesa što te motive odjeljuje od ne-strukturalnih ili iracionalnih, i uči nas da ih prihvaćamo kao činioce strukturiranja, kao djelatne principe u određivanju "boljeg" ambijenta. To je poticanje na projektiranje ambijenta, na odbijanje pasivnog prihvaćanja programiranog ambijenta. Oni koji su se nekada nazivali "publikom", postaju tako, u perspektivi, nosioci estetske djelatnosti, shvaćene u širem smislu kao konstruktivna djelatnost što se suprotstavlja i neutralizira potrošnju kojoj je krajnja granica posvemašnja destrukcija.

Sve do jučer pitanje se postavljalo u sociološkim i psihološkim terminima uklapanja i otuđenja, privlačnosti i odbacivanja. Danas se postavlja u biološkim terminima: zdrav ambijent koji dopušta život, zagađen ambijent koji ga razara. Svi već znaju da je za zagađenost, što će napokon našu planetu učiniti nemogućom za ljudski boravak, kriva industrijska tehnologija. Ne po sebi, kao sustav mehaničkih operacija izvedenih iz znanstvenog istraživanja i njime vođenih: industrijska tehnologija sama po sebi nije ništa demonsko. Postaje razorna jer je nadzire i upotrebljava ekonomsko-politički aparat koji se njome služi kao sredstvom za postizanje maksimuma, štoviše, posvemašnjosti moći. Budući da volji za moći nema granica, industrijska tehnologija potiče se na neograničen, kvantitativni rast: doista, ako je kvaliteta granica sama sebi, kvantiteta nema međa. Ekološki problem nije samo estetski: on je biološki, demografski, politički. Treba čak, kao dokaz zlonamjernosti, razobličiti nastojanje da se on prikaže isključivo kao estetski problem. Ipak ima svoj estetski aspekt i u tome smislu postavlja se kao urbanistički problem, a urbanističkim ne smatramo samo pitanje grada, nego urbanizacije teritorija, njegove opskrbe, njegove strukturacije. Razvoj komunikacijskih sustava uvodi u našu svijest, kao objektivnu dimenziju života, cijelu površinu globusa: i možda ne samo površinu, i ne samo globus. Nas se živi u totalnoj dimenziji svijeta, ili svemira, kao što se nekad živjelo unutar gradskih zidina: dimenzija svijesti, ona po kojoj neodređena protežnost dobiva lik i ime prostora, ne može se više odrediti euklidskom geometrijskom perspektivom, ali se ipak još uvijek može odrediti, može posjedovati svoju geometriju i svoju perspektivu, jednom riječju, svoj oblik.

Dilema je, dakle, između upotrebe i iskorištavanja, racionalne konstrukcije i iracionalnog trošenja ambijenta. Upotreba i konstrukcija mogu se projektirati, to jest pretpostavljaju dijalektičku analizu suprotnosti, koja doduše jest granica, ali povijesna granica razvoju situacije: a dok se djeluje unutar povijesnih granica, možemo biti sigurni da se djeluje u opsegu onoga što iz povijesti poznamo kao ljudski pothvat svijeta. Iskorištavanje i trošenje, smjerajući uvjetima bez-graničnog, mogu se programirati (a ne treba zaboraviti da je programiranje, sa svom pripadnom odgovornošću, prepušteno elektronskim strojevima, te se tako može reći da industrija programira sama sebe, vlastiti, neograničeni rast); ali se iskorištavanje i trošenje ne mogu projektirati; oni nastoje prijeći granicu povijesti, granicu ljudskog pothvata.

U ovo posljednje vrijeme pojačan je, ali uvijek sa sumnjive strane, pritisak na one koji djeluju na polju estetskih istraživanja - da se ne bave politikom, da otklone svaki politički angažman, čak svako zanimanje za društvena pitanja. Već smo rekli da pozivi na odustajanje od politike uvijek imaju jedan jedini cilj: prištedjeti svaku nepriliku onima koji se politikom žele baviti sami: poziv na odustajanje od politike poziv je na prihvaćanje tuđe politike bez diskusije. Mislim da u tom smislu treba tumačiti bar jedan dio pop-arta i cijeli američki

hiperrealizam. Krajnje točno, čak nametanjem obeshrabrujuće i uzaludne manuelne tehnike, želi se omediti područje *umjetničkog*, da se ni po koju cijenu ne prekoračuje. Želi se da umjetnici sačinjavaju "odvojeno" tijelo u društvenom tkivu. Ali, pitamo se, u kojem bi se smjeru i mogla presutupati granica te sužene umjetničkosti? Sigurno ne u smislu posebne političke prakse: od novog realizma ne zahtijeva se ni propagandna usluga kakva se u Sovjetskom Savezu traži od socijalističkog realizma.

Ono što zadaje strah, i što se želi na svaki način spriječiti, jest ponovno uspostavljanje namjerno presječene veze između *umjetničkog* i *estetskog*. Umjetniku se može dopustiti bilo kakva sloboda - čak žestoko napadanje politike, čak opscenost - samo ako se i dalje kreće u zatvorenom krugu tehnike koja se uvijek vraća sebi samoj; ali ne tehnicima projektiranja, jer projekt ne polazi od slaganja ili osporavanja, nego od kritičke analize stanja; i ne pretpostavlja mnijenje nego ideologiju; i ne ograničuje se na bilježenje činjeničnog stanja nego intervenira strogom metodologijom koja je, ako ništa drugo, bar oprečna proizvoljnosti vlasti. A projektiranje, želeći objasniti strukture i oblike, uvijek je estetski čin, nacrt.

Onome tko bi slučajno naše izlaganje smatrao odviše apstraktnim, napominjemo da je, u Italiji i izvan nje, bitku između urbanista i zemljišne špekulacije dobila zemljišna špekulacija; da su u kampanji protiv obezvrjeđenja i zagađenja ambijenta kao pobjednici izišli zagađivači; da su škole projektiranja i industrijskog dizajna, počevši od Visoke škole za oblikovanje u Ulmu, morale zatvoriti vrata ili su, kao kod nas, ukinute ministarskim dekretom; da su zaštita kulturne baštine i znanstvena i odgojna uloga muzeja ako ne spriječene, a ono zanemarene.

I iz velikih međunarodnih izložaba, bilo da je riječ o Biennalu ili o Documenti, projektualno estetsko istraživanje praktički je isključeno. Pa razumije se: ono što zadaje strah, nije političko mnijenje, čak ni suprotno, nego ideologija, mentalna predodžba drugačije i bolje stvarnosti. Jer ideologija nije samo predodžba, nego i projekt, izbor i određenje metoda ili postupaka za ostvarivanje te predodžbe.

Bez projekta ideologija se svodi na utopiju, a utopija nije opasna. Možda to može biti kad, kao u stoljećima prosvjetiteljstva, znači zoru ideologije koja još nema, ali će imati, svoj projekt; svakako to nije u našem stoljećima, kad znači zaostalu, natražnu i porečenu ideologiju. ×

PRIJEVOD:
Željka Čorak

Život umjetnosti, 21, 1974.