

Lévi—Straussovo tumačenje umetnosti, koje razvija u knjizi *La Pensé Sauvage*, koristimo ovde kao pristup specifičnoj problematici koju implicira naslov i koju pred nas postavlja zahtev za naučnim razmatranjem produkcije uobičajenom terminologijom (upravo zbog svoje uobičajenosti ona zahteva proveravanje) nazvane: produkcija likovne umetnosti ili, prosto, likovna umetnost.

Kako Cl. Lévi—Straussovo tumačenje nije objašnjenje istoričara ili teoretičara (estetičara) umetnosti, ono je za nas utoliko zanimljivije, naročito zato što se u odnosu prema lepoj umetnosti, što je najprikladnije ime za ovu grupu produkata, dakle prema umetnosti kao ideološkom postulat i produktu, ponaša sa osobitim postovanjem, iako ga logika njegove nauke navodi na bitno arukcije koncipiranje i lociranje umetnosti. Ovaj pritisak Lévi—Straussove etnologije, prilikom definisanja umetnosti, nije ostao bez tragova, no oni su brižno utkani u okvir estetske koncepcije umetnosti. To svakako ne znači da Lévi—Straussovo tumačenje umetnosti smatramo neospornim; ono se verovatno ne može poricati sa stanovišta estetike ili istorije umetnosti koje, kao što ćemo videti u nastavku ovog teksta, i ne znajući u bitnim tačkama narušava. Prigovore koje ćemo uputiti Cl. Lévi—Straussu ne treba, dakle, posmatrati u kontekstu estetike ili nauke o umetnosti; bolje je ako pokušamo da ih zamislamo u nekom drugom horizontu (koji bi omogućio njihovu verifikaciju), koji je neestetski i umetničko-neistorijski, a to je, po našem mišljenju, horizont problematizovanja u kome su moguće izvesna istorija produkcije, nazovimo je umetničkom, i teorija te produkcije kao naučna istorija i teorija, dakle više ne kao humanistička disciplina (pri tom, bez sumnje, treba ostaviti na stranu pitanje hoće li to biti istorija umetnosti ili nečega drugog—ukoliko je u pitanju sama reč—ali se ne može izostaviti razmatranje tog pitanja ukoliko je reč o bitnim konceptualnim razlikama između istorije ili teorije umetnosti i između istorije i teorije umetničke—tačnije, likovno formulativne produkcije.

Kad govorimo o umetnosti, moramo biti svesni činjenice da istovremeno govorimo o građanskom humanizmu i jeziku tog humanizma, čije ideološke implikacije determinišu umetnost kao ambivalentni fenomen, kao konstituciju likovne (figuralne) mašinerije pojedinog umetničkog dela, čiji je produkt, tačnije, efekat—transcendentalni objekat. Ova vrsta objektivnosti zatvorena je u krug lažnog empiričkog ispitivanja sa unapred datim odgovorom, odnosno sa datim idealnim modelom spoznavanja (razlikovanja) koji preudicira odgovore na prikladno (pogrešno) postavljena pitanja. Bitno je u umetnosti, dakle, ono što određuje estetika preko empiričkog tipa ispitivanja, koje se u tom pogledu javlja kao sredstvo njene produkcije, odnosno projekcije njenog modela u realni predmet—umetničko delo (konkretnu, čulnu strukturu likovne formulacije) koje postaje (ne čitavo, nego njegov uređeni deo) predmet spoznaje, tj. predmet potvrđujuće poredbe između modela i investirane modelove slike na vizuelnom nivou.

Ako, dakle, Cl. Lévi—Strauss kaže da »umetnost na pola puta između naučne spoznaje i mitske, magične misli zanatskim sredstvima proizvodi materijalni predmet koji je istovremeno predmet spoznavanja...«, to je konstatacija o ambivalentnosti umetničke produkcije, ali ona, kao što ćemo videti, nije dovoljna za naučnu konceptualizaciju, pre svega zato što determinante umetnosti sagledava na pola puta između naučne spoznaje i mitske, magične misli, i zato što u nastavku teksta nedovoljno insistira na drugoj konstataciji koja je značajnija za naučno koncipiranje problematike, naime na tome da zanatskim sredstvima proizvodi realni predmet, koje je istovremeno predmet spoznaje. Tajna paralogizma je u tome što su obe konstatacije u suštini tautologija: umetnost je na po-

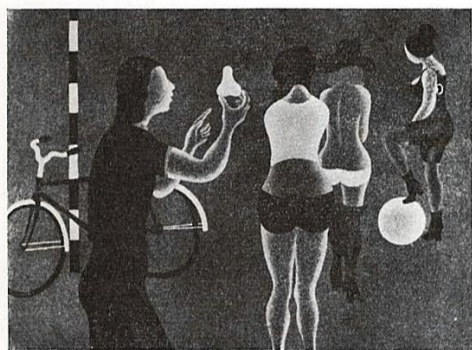
la puta između naučne spoznaje i mitske... misli, znači isto što i zanatskim sredstvima proizvodi materijalni predmet, koji je istovremeno predmet spoznaje. Istovetnost ovih dveju izjava postaje očigledna tek kad ispitamo dimenzije upotrebljenih pojmova. Naučna spoznaja je očigledno empiričko spoznavanje objekta (koji je ovde objekat umetnosti, umetnost, dakle, ima određen vidik empirizma), a objekat je prirodni objekat, koji preko spoznavanja (klasifikacije) postaje transcendentni objekat, umetnost je, dakle, znak za svoj objekat) a to je sadržaj naučne spoznaje). Kod mitske misli treba donekle biti oprezniji, jer lokacija tog termina postaje očigledna tek iz konteksta Lévi—Straussovog raspravljanja o divljoj misli. Magična misao je shvaćena kao strukturalna supstanca magičnih struktura, dakle kao model (ideologija) magičnih društava. Suštinske razlike između naučne spoznaje i magične klasifikacije nema (što najposle eksplicitno u ovoj knjizi kaže C. Lévi—Strauss sâm). U prvoj i drugoj misli on locira umetnost (tačnije bismo rekli umetnička dela) kao veštački (zanatski) proizveden predmet spoznavanja. Sa tako izloženim implikacijama obeju tvrdnji mi se inače slažemo, pukotina nastaje upravo u prikrivenosti tautologije, koju smo razotkrili.

»...znamo da je (Clouet) slikao u smanjenom razmeru: njegove slike su, dakle, kao japanski vrtovi, umanjena vozila i lađe u bocama, ono što se naziva umanjanim modelom... Izgleda da svaki umanjani model ima estetsku vokaciju—otkuda bi crpeo tu svojstvo ako ne iz samih tih dimenzija?—a, nasuprot, velika većina umetničkih dela takođe su umanjani modeli... slike iz Sikstinske kapele su umanjani model i pored impozantnih dimenzija, dok je njihova tema Poslednji sud... Najzad i »prirodna veličina« proizilazi iz umanjenog modela, jer se umetnik prilikom grafičkog ili plastičnog transponovanja modela mora odreći određenih dimenzija objekta: volumena u slikarstvu, boja, mirisa, pa i taktilnih utisaka u kiparstvu; obe umetnosti se odriču dimenzija vremena, jer celinu oblikovanog dela opažamo u trenutku...«

»...Smanjivanjem razmera dolazi do obrnute situacije: kad je predmet umanjen, on izgleda mnogo manje neshvatljiv; kad je kvantitativno smanjen izgleda nam kvalitativno pojednostavljen. Tačnije, zbog kvantitativnog transponovanja povećava se i obogaćuje naša moć nad predmetom koji je homologan realnoj stvari... kod umanjenog modela spoznavanje celine je iznad spoznavanja delova...«

Umanjeni model je selektor, po njemu se događa eliminisanje suvišnog, nesuštinskog, to je razdaljina koja odvaja umetničko delo i svaku imitaciju od predmeta imitiranja, koja konstituše umetničko delo kao znak za njegov predmet, koji u vizuelnu strukturu investira smisaono formalni model. Umanjeni model je smisaono formalni model, apliciran kao kriterijum formulativne produkcije. Zato je svakako jasno da je njegov efekat estetski efekat, jer je najzad plod kontrainvestigacije estetike u strukturu formulacije. Konstatacija o umanjenom modelu locira umetnost kao efekat (prezencu), a o homologiji se može govoriti samo ako pristanemo na nivo iluzionizma, odnosno verovanja. Konstatacija je izvedena na empiričkom nivou i na osnovu poredjenja efekata pojedinih tipova umetničkih dela, no uprkos tome ona locira umetnost kao određen tip produkcije. Na taj način postavljena konstatacija može da dovede do koncipiranja problemskog polja nauke koja se bavi umetnošću, potrebno je samo postaviti pitanje implikacija termina: umetnost.

Ako je umetničko delo relejni objekat, tj. transcendentni objekat, odnosno predmet-znak, onda možemo govoriti o iluziji homologije, jer je umetničko delo znak za nešto što ona nije. Umetničko delo je kao predmet—znak dvosmislene prirode. Za estetiku postoje samo predmeti-znaci, tj. predmeti koji se u svetlosti estetike ponašaju kao sopstveni efekat (prezencu), a taj



za teoriju produkcije likovnih formulacija

NEKA PITANJA NAUKE O LIKOVNIM UMETNOSTIMA

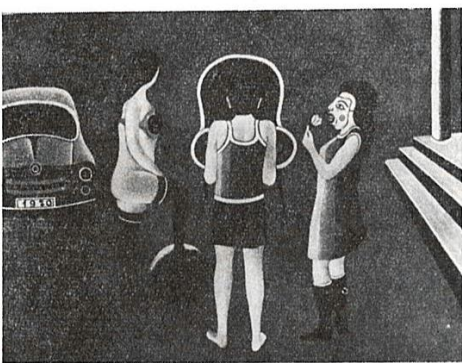
efekat je reprodukcija nečega čega u strukturi formulacije nema po nužnosti produkcija nego po investiciji estetike (odnosno ideologije), tako da su umetnička dela znaci-simboli. Predmet umetnosti, dakle, nije predmet spoznavanja, nego predmet prepoznavanja, u tome je suštinska razlika. Stvar je donekle komplikovanija no što to izgleda iz do sada rečenog: i samo umetničko delo je autonoman predmet spoznavanja i prepoznavanja, dakle ambivalentan predmet, koji je, s jedne strane, poredben sa svojim predmetom, a, s druge, sa investiranim estetskim (ideološkim) modelom, povrh toga nije identičan ni sa jednom od ovih teza, jer je i realan predmet.

»...Ali umanjeni model ima još jedno svojstvo: napravljen je man made, i čak ručno. Dakle, nije obična projekcija, nije pasivni homolog objekta: on je pravi eksperiment na predmetu. Ako je model veštački proizvod, onda možemo razumeti i kako je napravljen, i to razumevanje načina njegove izrade daje njegovom bitku još jednu dimenziju; pored toga... taj problem se uvek može rešiti na više načina... opšti pregled tih permutacija dat je istovremeno sa posebnim rešenjem koje se nudi gledaočevom pogledu... Drugim rečima, bitno svojstvo umanjenog modela je u tome što odsustvo čulnih dimenzija nadoknauje razumljivim dimenzijama.«

»Slikareva genijalnost koja uvek ostaje na pola puta između sheme i anegdote u tome je što spaja unutrašnje i spoljašnje spoznavanje, bitak i nastojanje; što svojom kičicom izražuje predmet koji ne postoji kao predmet, a koji ipak ume da ostvari na svom platnu: to je potpuno uravnotežena sinteza jedne ili više veštačkih ili prirodnih struktura, jednog ili više prirodnih ili društvenih događaja. Estetska uzemirenost proističe iz te jedinstvenosti... između strukture i događaja...«

»...stvaralački čin koji zasniva mit obrnuto je simetričan činu koji je izvor umetničkog dela... Umetnost, dakle, proizilazi iz određene celine (predmet—događaj) i teži ka raskrivanju njene strukture; mit proizilazi iz strukture da bi pomoću nje konstituisao određenu celinu: (događaj + predmet)...«

...Mističke vrednosti individualnog, a osobito ručnog rada, i pored svoje nesumnjive tačnosti, spadaju u taj zatvoreni horizont, jer nije postavljena problematika njihovog



efekta u umetničkom delu, nego su date kao sopstveni efekat (kao prezenca, kao one same), koji je vrednost građanskog individualizma. One su, dakle, koncipirane kao imanentni, a ne kao eksterni kriterijum efekta koji je efekat produkcije po datom modelu. Te vrednosti su u istorijskoj perspektivi kontrainvesticija konkretne ideologije konkretne socijalne situacije u formativnu produkciju, situacije kada se dogodilo rascep između »baze« i »nagrada« i instaurirao ideologiju s delimičnim kriterijumom religije umesto religije (koju ideologija od tada uključuje na poseban način i u posebnom obliku), reč je o ideološkoj socijalnoj situaciji u doba građanske revolucije. Doba industrijske revolucije

i kartelske ekonomije snižava »vrednost« individualne aktivnosti kod autonomne ideologije (razume se, relativno autonomne, jer se kao ideologija konstituise u odnosu prema produkciji na osnovu investicija i kontrainvesticija). Građanska humanistička ideologija postulira individualni i ručni rad kao vrednost (što, takođe, utemeljuje romantizam i istorijske stilove). Na taj način brojne parole građanske revolucije (iz doba liberalne ekonomije) postaju dogme, isto tako uzvišene i »beživotne« kao dogme seklarizirane religije.

Tako Cl. Lévi—Strauss na dva nivoa definiše umetničku produkciju:

1. Na nivou produkcionog procesa (kroz prizmu njegovog efekta) koji stvarno (kao ideološka kontrainvesticija i na taj način norma određene ideologije) individualan i ručan;

2. Na nivou ideologije koja taj proces (koji je anahronizam s obzirom na produkcijske procese u »bazi«) postulira kao imanentnu vrednost umetničke produkcije preko njenog efekta.

Pristajanje na apsolutnu punovažnost te vrednosti je siptom: Cl. Lévi—Strauss, i pored nesumnjive lucidnosti svoje analize, ne prekoračuje nivo ideološkog (humanističkog) tretmana umetnosti i njene produkcije. Pitanje tipova umetnosti ne mogu se razrešiti totalizacijom jednog formulacijskog modela) u tom slučaju tipovi umetnosti su neistorijska izmišljotina, nego ga treba rešavati na dva međusobna poveznana nivoa; 1. na nivou ideološke produkcije modela i 2. na nivou produkcije po modelima (koji impliciraju i svrsishodnost pojedinih tipova likovnih formulacija), pri čemu intervencija onoga što Cl. Lévi—Strauss naziva slučajem nikako nije slučajna, a nije reč ni o permutaciji, nego o različitim tipovima formativne produkcije, opredeljene po ideološkim (funktionalnim) normama.

Dakle, više je nego na mestu »Nismo li na taj način definisali samo jednu istorijsku i lokalnu formu estetskog stvaranja...?« Nije na mestu forma toga pitanja koje postulira estetiku kao jedini model formulisanja i koje tako unapred implicira negativan odgovor, odvodi analizu u zatvoreni horizont projiciranja i kontraprojeciranja (razlikovanja) estetskog modela. Ako bismo hteli da to pitanje razvijemo i pružimo mu mogućnost da napusti hermetizam koji uspostavlja sama pojava umetnosti, ono bi moralo da glasi: nismo li analizirali umetničku produkciju samo u kontekstu (po modelu) jedne ideologije (ona je naša sopstvena) koja tu produkciju locira kao umetničku u smislu koji instituiru buržoaski humanizam od 16. do 20. veka? A to svakako znači dovesti u pitanje apsolutnu validnost pojma umetnosti koji u drukčijim ideologijama možda uopšte nije validan (ne poznaju umetnost kao posebnu formativnu produkciju) ili je, pak, validan na drukčiji način (umetnost znači nešto drugo) i—da je unifikacija analize, utemeljenja i položaja te kategorije, onakva kakva je u građanskoj ideologiji, imputacija tuđih kriterijuma u određenu formativnu produkciju. Osnovni problem je, dakle, problem koncipiranja likovne formativne produkcije.

Iz svega ovoga je dovoljno očigledno da se Lévi—Strausovo tumačenje kreće unutar tradicionalne estetike, tj. građansko ideološke koncepcije umetnosti koja preko modela (norme, odnosno normativnog sistema) delu likovno formativne produkcije određuje hijerarhijsku (vrednosnu) poziciju umetnosti, koja inače oscilira s obzirom na pojedine produkcijske tipove, ali samo toliko koliko može da ih sažme u jedinstveni model umetnosti. Tu poziciju umetnosti i ima s obzirom na svoj efekat (skladnost modela i projekcije modela u produkt), a to znači da je aktuelni pojam umetnosti validan samo sa stanovišta građanskog idealizma čija je investicija u formativnu produkciju; a građanski idealizam (time i građanska estetika) u stvari je ono što u marksističkoj terminologiji naziva-

mo nadgradnjom. Takva Lévi—Strausova koncepcija umetnosti je u suprotnosti sa naučnom koncepcijom kulture koju predlaže i razvija u svojim tekstovima³ kao globalnu strukturu (kao strukturu produkcijonih odnosa na svim nivoima, socijalnih formulacija). Istovremeno, Lévi—Strausova koncepcija umetnosti—inače nesvesno, ali nesvesno na poseban način—zadire u granice tradicionalne koncepcije umetnosti unutar kojih se kreće, što se događa po logici njegove naučne (etnološki?) koncipirane kulture. Tako se njemu nužno nameće pitanje umetnosti u aktuelnom smislu reči kao pojave ograničene u vremenu i prostoru, ali to pitanje je formulirano kao pitanje iz ideologije na koje se može odgovoriti (jer je samo pitanje u toj formi već odgovor) samo totalizacijom ideološke koncepcije umetnosti, dakle podređivanjem heteronomne produkcije jedinstvenom modelu, a to naravno ne može biti naučno koncipiranje, koje se može konstituisati ili se konstituise samo s obzirom na formativnu produkciju (sa svim njenim uslovima i efektima). Totalizacija ideološkog postulata umetnosti nosi sa sobom sve implikacije idealističke zapadne misli i pri (neprikladnoj) analizi formulacija, produkovanih izvan tog postulata i imperativa zapadne idealističke misli, u drugim ideološkim kontekstima, po drukčijim formulacijskim modelima, projicira u nju građanski estetski model, odnosno formulacijsku shemu kao apsolutnu produkcijsku i funkcionalnu shemu.

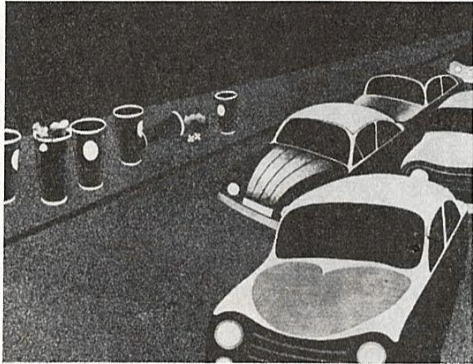
Hermeneutika građanske ideologije (a time i idealističke estetike), koju tradicionalna istorija umetnosti i etnologija projiciraju kao ključ za dešifrovanje neke imaginarne sveobuhvatne prakse u tuđu formativnu produkciju (recimo u produkciju negrađanskih socijalnih formacija), čim se prihvati produkcija izaziva nesporazume i određuje proizvoljan broj varijanti, ali samo u svom okviru (koji je okvir zapadne metafizike), tj. u okviru preko misaono percepcijskog modela datog sistema paralogizama, a to nisu paralogizmi za ovu hermeneutiku).

Delimično smo već pomenuli kompleks problematike koju moramo imati u vidu ukoliko želimo da neideološkim načinom govorimo o ideološkim postulatima: pre svega, ovde nas ne može voditi potvrđivanje apriorne vrednosti pozicije umetnosti, ako ne dodamo da ta vrednosna pozicija važi u posebno socijalno ideološkoj situaciji koju nazivamo građanskim društvom, odnosno društvom od 15. do 20. veka. Tako ograničeni apriorizam može da bude tema naučne rasprave. Estetske postulate, odnosno formulacijske metode, možemo koncipirati samo kao produkcijske sheme s obzirom na zahtevani efekat (po estetici). Ne bi trebalo zaboraviti da je svaka aktuelna selekcija, i neevropskih i istorijskih likovnih formulacija, napravljena po ideološkom modelu estetike ili estetika novog veka, a ne prema imanentnim kriterijumima formativne produkcije. Svakako je istina da se estetski postulat umetnosti i kriterijumi produkcije u umetnosti novog veka na određen način prekrivaju, ali to prekrivanje je rezultat estetskog postulata, odnosno ideološke kontrainvesticije u formativnu produkciju, tako da je za iole ozbiljnu analizu te problematike bitna odgovarajuća koncepcija formativne produkcije po kojoj aktivnost efekta, odnosno ideološkog (estetskog) modela postaje očigledna i predmet rasprave (recimo analize).

Umetnost je, u aktuelnom smislu tog termina, izrazito dvosmislena kategorija:

1. Kao estetski postulat ona se odnosi na određeni deo formativne produkcije kao njena (vrednosna) klasifikacija, tj. kao spoznajna projekcija ideološkog postulata umetnosti koji umetničkom delu daje karakter objekta spoznaje, odnosno transcendentnog objekta, nužno je ispostavljena empiričkoj analizi, pa zato i Lévi—Strauss govori o razumljivosti kao efektu umanjenog modela, pri čemu je iz toga, kao što smo rekli, očigledno da je umanjivanje up-

ravo sama ta razumljivost: o tome svedoči i izjava o poznavanju celine pre prepoznavanja delova, o kvalitativnom pojednostavljenju koje je kvantitativna redukcija (v. cit.) Umanjeni model je, kako to dokazuje sam Lévi—Strauss, temeljni formulativni princip likovne umetnosti. To znači još nešto: ideološki (estetski) postulat umetnosti kao klasifikacija opredeljuje formulativnu produkciju kao refej između prirode (dogadaja, slučajeva, namera) i kulture (humanizma, razionalizma, reda, etike,



estetike), i na taj način inače locira umetničku produkciju kao produkciju specifičnih znakovnih struktura, ali istovremeno prikriva ambivalentnost tih struktura: te strukture su takođe i refej između kulture i prirode, a proces smisaonog projiciranja (koji je model, razumljivost, dakle sam postulat umetnosti sa svim opisanim implikacijama) odvija se u suprotnom pravcu dotičući se ove problematike, prisiljeni smo da se pozovemo na svoju, na žalost još neobjavljenu, knjigu *Likovni jezik*, mada su neki odlomci iz nje bili objavljeni u slovenačkoj revijalnoj štampi.⁴

2. Odnosi se na prezencu produkcionog procesa, na njegov efekat. Efekat je dakle nivo prezenca, nivo sa investiranim značenjem i intencioniranošću, a ovo dvoje omogućuje percepciju. Na taj način je idealističkoj istoriji umetnosti bilo omogućeno da analizira (što je u ovom slučaju isto kao da dodatno investira) i klasifikuje ili nivo prezenca, efekte pojedinih formulacija, te da ih tako podređuje estetskim principima, odnosno modelima produkcije (Wölfflinova morfolologija⁵), ili investirano značenje i intenciju (Dvorakova Kunstgeschichte als Geistesgeschichte⁶), ili oboje kao zatvoren krug prezenca sa stratologijom smisaonih nivoa (Panofskyjeva ikonologija⁷).

Istorija umetnosti, u smislu koji danas taj pojam ima (kad je umetnost kategorija građanske ideologije), jeste raspravljanje o dvosmislenom predmetu, i to na dva koloseka, jer je *aktuelna* interpretacija efekta formulacijskih procesa i, kao takva, aktuelna interpretacija spoznajnih modela (što je najzad i istorija takve istorije). Na taj način možemo reći da je istorija umetnosti efekat efekata i kao takva bitno neistorijska (istorijska jedino kao predmet rasprave). Takav pogled na istoriju umetnosti omogućava nam dve stvari:

1. lociranje problematike umetnosti, naročito problematike njenih kriterijuma;
2. lociranje problematike istorije umetnosti.

U dnu se nalazi nekakav kriterijum koji se iskazuje za (a i jeste) kriterijum umetnosti, doslovno: ono što nazivamo normativnom estetikom⁸. Svejedno je hoćemo li taj kriterijum nazvati lepotom ili izražajnošću⁹.

Estetski (normativni) kriterijumi determinišu i ograničavaju status umetnosti. To su metafizički kriterijumi (estetika je sistem sadržajnih normi koje su istovremeno i etičke norme), a za nas je i te kako zanimljivo da su to kriterijumi tradicionalne (građanske) humanističke ideologije koji

inače doživljavaju modifikacije kad prilagođavaju efekte (kad se prilagođavaju efektima), ali ne doživljavaju promene (uvek ostaju estetski — normativni kriterijumi): uvek su aplikacija kriterijuma ekspresivnosti. Tako je status umetnosti u odnosu na humanističku ideologiju status efekta koji njoj odgovara, dakle prezenca, a ne status formulativne produkcije (nego slika — efekat statusa dela te produkcije). Time dolazimo do problema vizuelnosti (čulni nivo — nivo vizuelne percepcije),¹¹ koji, s jedne strane, u sebi skriva dve komplementarne funkcije likovnih formulacija, dva super-efekta:

1. evoluciranje značenja i
2. dekorativnu funkciju, što se prekriva problematikom dihotomije estetike u 19. veku (forma i sadržina, dezinteresovana aktivnost, gradacije: lepo, ugodno i sl.)

S druge strane, nivo vizuelnosti je identičan sa znakovnom strukturom, što ga locira u problematiku procesa spoznaje i produkcije. Nivo vizuelnosti kao fiktivni, indiferentni, dezinteresovani, nivo čulne percepcije (efekta), koji je prirodni »psihofiziološki proces«, prikriva divergenciju koja se delimično dogodila kad je sektor likovne formulativne produkcije pripadao drukčijim (recimo estetskim kriterijumima, ali koji zato nisu ništa manje ideološki i nisu bez ovakvih ili onakvih veza sa humanističkom ideologijom. To se odnosi na industrijsko oblikovanje kao najsvežiji tip formulacijske prakse (što je verovatno već treći ili četvrti prelom u istoriji likovne formulacijske produkcije: prvi se valjda dogodio podelom zanatstva na umetnički zanat i simbolične formulacije, drugi osamostaljanjem stila, treći nastankom arhitekture; redosled koji je ovde primenjen ne treba uzimati u obzir) i potencijalni razlaz koji se izgleda upravo sada događa u najnovijoj umetničkoj produkciji. To znači da je nivo vizuelnosti samo prividni zajednički imenilac likovne formulacijske produkcije i kao takav prikladno sredstvo za ideološke kontrainvesticije u produkciju. Nivo prezenca, odnosno nivo efekta prouzrokuje u umetničkoj produkciji permanentnu krizu naročito vrste: to je kriza namera među kojima je produkcija raspeta:

1. ispunjavanje transcendentne funkcije »uzornog« objekta percepcije;
2. ispunjavanje estetske (čulne, i dekorativne) funkcije, koja je samo drugi sloj transcendentnog objekta percepcije. Tu krizu možemo opisati kao podređivanje svih formi istog principa jedne drugoj, što danas konstituiše fiktivnu estetsku problematiku (jedan od prominentnih nosilaca takvog raspravljanja je G. Dorfler). Na nivou socijalno-ekonomskih odnosa, koji nimalo nisu naivan faktor kako bi to htela humanistička ideologija, nivo vizuelnosti (efekat) kao produkt bez muke se prevodi u promenljivu vrednost (u onom smislu koji ovaj termin ima u marksističkoj ekonomskoj terminologiji) što je slika njegovog statusa u pojedinim socijalnim formacijama.

Nauke o likovnoj umetnosti kao praksa estetike ili praktična estetika (verifikovanje, odnosno potvrđivanje modela) nužno se kreću u horizontu empirizma, te traže i produkuju po estetici datu bit svoga predmeta i na taj način potvrđuju estetiku (sa već opisanim ideološkim implikacijama), pa se tako nauke trude da uspostave jednoznačni smisaoni tok po postupku koji eliminiše sve što je nesuštinjsko, kao da je (a za njih je, pored sveg poštovanja za tako koncipiranu produkciju vizuelnih efekata, ta produkcija ipak nečista, jer je tek treba uskladiti sa modelom) formulativna produkcija, i pored svoje podređenosti modelu, ostvarila nečiste objekte (to je, naravno, sa određenog aspekta istina, jer je formulativna produkcija, iako po modelu, načinila i nešto više negoli isključivo model), a to je zaista idealistička (nenaučna) koncepcija predmeta rasprave, odnosno investicije smisaone superstrukture u realni objekat; i tako one vaspostavljaju iz ne-

problematizovane vizuelne strukture transcendentni objekat koji objašnjavaju prethodnim tumačenjem. Vizuelnost sa svojom dvosmislenošću nije koncipirana kao predmet analize ili naučne obrade, nego kao (prikriveni) predmet smisaone ili formalne (što je isto) investicije određene ideologije (estetike), vizuelnost nije koncipirana kao efekat sa implikacijama tog termina mada i jer se upravo na efektu naslanja čitava građevina estetike, nego kao otelovljenje modela, što uspostavlja zatvoreni krug između modela i njegove slike. U tome je čitav hermetizam nauka o likovnoj umetnosti: moguće su kao doktrina, uputstvo za dešifrovanje vizuelnih struktura, ali nisu kao teorija ili istorija formulativne produkcije. Metodološke oscilacije ovih nauka: istorija stilova — morfolologija — teorija formi simbola — ikonologija — delimično semiotika, i pored vanredno širokih uključivanja elemenata u estetske modele (to naročito važi za novije metode), još su uvek oscilacije u horizontu idealističke estetike, iako su operativne vrednosti nekih (recimo, semiotike) neosporne.

Za teoriju formulativne produkcije i za istoriju — formulativne produkcije su humanističke nauke o umetnosti (a sve humanističke nauke su na svoj način nauke o umetnosti, jer su one nauke o svemu), a idealistička estetika je na određen način predistorija koja tu teoriju i istoriju (čutke i prikriveno) sadrži; to sadržavanje se odnosi na samu problematiku, a ne na problemsko polje koje obe nauke tek treba da koncipiraju, kao što tek moraju da koncipiraju svoj predmet — formulativnu produkciju i njen odnos prema za nju validnim kriterijumima (savremene estetike), validnim, naravno, za konkretnu produkciju i njenu situaciju. Potrebno je, dakle, izvesti epistemološki rez, povući demarkacionu liniju između formulativne produkcije i njene ideologije, a to ne znači isključivanje ideologije, nego osvetljavanje odnosa između ideologije i produkcije i koncipiranje predmeta prikladnog za neideološko (otvoreno) ispitivanje. To što predlažemo ne isključuje modele, nego uključuje produkciju kao produkciju po modelu.

U toj svetlosti osnovna Francastelova¹² doktrina »voir-déchiffrer« biva vidljiva u svojoj ambivalentnosti: dešifrovanje (raspoznavanje značenja i formi) pretpostavlja ključ šifrovanja, po kojem je takođe moguće raspoznavanje, dakle nešto što je pred produkcijom i van nje kao njen model. Voir je put spoznavanja, u vizuelnu percepciju je već ugrađen model (ključ) raspoznavanja značenja, dakle s pogledom (perspektivom, itd.) dat je model (ključ) formulativne produkcije kao njen efekat i ideal. U Francastelovoj analizi predmet nije formulacijska produkcija, nego reprodukcija ključa (modela), što zatvara već opisani percepcijski krug.

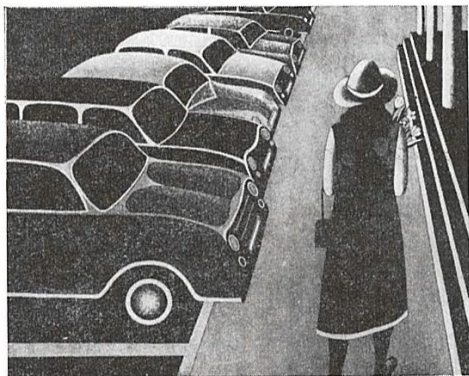
Šta je, dakle, produkovanje ako je na nivou efekta očigledno reč o reprodukovanju modela (ključa) koji se javlja kao najviši princip organizacije znakova (vizuelne) strukture likovne formulacije, a njen smisao je istovremeno i cilj? Umetničko stvaranje je, prema tome, za nauku potpuno prazan pojam, koji u ideološkom konceptu ima svoju emocionalno-vrednosnu sadržinu.

Produkovanje i reprodukovanje efekta (modela) samo su dve strane istog procesa: reč je o produkciji likovne formulacije, a istovremeno i o reprodukciji validnog modela (ključa) koji je estetska (ideološka) investicija u formulacijsku produkciju, pri čemu se produkt, i pored podređenosti modelu, stvarno razlikuje od modela, što se sa gledišta modela (sa ideološkog gledišta) ne može videti, jer se model i produkt preko smisaonih (formalnih) relacija prekrivaju. Ta skladnost je očigledno izvor nesporazuma koji konstituišu nauku o likovnoj umetnosti.

Kad »voir-déchiffrer« reč je o empiričkom problemu spoznavanja, koji je zaista problem prepoznavanja (usklađivanja) es-

tetskog modela u vizuelnoj strukturi formulacije, dakle o problemu ideološke kontraintestivacije u bilo koju formulaciju, o Hegelovom »sinnliches Scheinen der Idee«.

Akutna je potreba za povlačenjem demarkacione linije između horizonta ideologije i horizonta naučne konceptualizacije, jer se rasprava u umetnosti u gorim slučajevima pretvara u mistifikatorsko blebetanje koje umetnost kao njegov predmet posvećuje (većina kritike), u boljim slučajevima u suptilnu zabavu prefinjenih humanističkih



intelektualaca koji obavljaju mentalno samozadovoljavanje. Možemo tvrditi da veći deo savremenih nauka o likovnoj umetnosti baš zbog ovog poslednjeg, zbog neprestanog reprodukovanja i potvrđivanja svoje modele, okleva da učini odlučujući korak koji bi, razume se, i model i vrednost doveo u sasvim drukčiju poziciju. Taj korak bi značio dovođenje u pitanje građanske humanističke tradicije i njene vrednosne strukture, jer bi se umetnička produkcija pokazala jednakovredna drugoj i drukčijoj formativnoj produkciji, a njen efekat jednim od mogućih i postojećih efekata formativne produkcije.

Za nas je ključni problem pravilno koncipiranje predmeta rasprave. Pitanja koja nas uvode direktno u problematiku tog predmeta koji je na svoj (recimo, »pogrešan«) način i predmet tradicionalnih nauka o umetnosti već imaju odgovore na područjima drugih nauka (npr. u psihoanalizi): Šta je vizuelnost? Šta je percepcijski model? Šta je svest? Šta je proces spoznaje? Šta je socijalna funkcija umetničke produkcije? Kakva je investicija formativne produkcije u estetiku? Itd...

Stanje u aktuelnoj umetničkoj produkciji (arte povera, popart, primary structure, konceptualizam) možemo smatrati *simptomom* da se i u takozvanoj visokoj umetnosti (specifična formativna produkcija sa gotovo isključivo simboličnom funkcijom koja je u idealističkoj estetici najviše cenjena) događa nešto što »razdvaja duhove«. Izgleda da ta umetnička produkcija (to smo pokušali da dokažemo u nekim člancima o grupi OHO) nije više ili nije potpuno adekvatna ideologiji koja uspostavlja njen posebni status: građanskoj idealističkoj estetici. Izgleda da ta produkcija pokušava (pa je tako samo prividno visoka umetnička produkcija) da napusti svoju relejnu ulogu između estetike i prirode (bez obzira na »kvalitet« koji nije naučni nego tehnički problem adekvatnosti modela), dakle (za tu estetiku) funkciju transcendentalnog objekta. To se događa na više načina: kao insistiranje na spektaklu (igri, prizoru, efektu, prezenciji), produkovanju (za ideologiju) apsurde strukture značenja, koja se ne poklapa sa predloženim modelom, što po tradiciji funkcije umetnosti neposredno ugrožava model.

Tvrđnja da se savremena umetnost hvata za rep nije, dakle, sasvim isisana iz malog prsta. Zadiru u odnos između umetnosti i ideologije, koja umetnost konstituise kao umetnost, a pogađa i nauke o umet-

nosti koje, razapete između modela i neprikladnih efekata, čekaju da se odnosi srede, normalizuju, tj. da se pomenuta produkcija nekako uključi u modifikovani model produkovanja, što se toliko puta već dogodilo.

Trenutno su ta nova umetnost i humanistička ideologija spremne da jedna drugoj potpuno poreknu (razumljivo, za njihov tradicionalni odnos) legitimne pozicije: prva u ime položaja koji joj je kao visokoj umetnosti dodelila druga i koji prisvaja kao produkcija efekata (kao stvaralačka aktivnost), a druga u ime modela, dodeljitelja položaja po sopstvenoj imanentnoj vrednosnoj lestevici (koja sintetizuje: etika + estetika = kvalitet). Ovaj paradoks, i pored sve intenzivnosti, ostaje u zatvorenom metafizičkom horizontu na relaciji umetnost — smisao (objekat — pojam — ideja — forma). Taj horizont je moguće otvoriti pravilnim koncipiranjem formativne produkcije kao objekta naučne analize, što bez prejudiciranja rešenja omogućava situiranje umetničke problematike u problemskom polju likovne formativne produkcije; dakle umetnost samo tako može postati predmet nauke, a ne transcendentalni objekat idealističke gnoseologije.

N A P O M E N E

¹ Claude Lévy-Strauss: *La pensée sauvage*, Paris, »Pion«, 1955, srpskohrvatski prevod »Nolit«, Beograd, 1966.

² Louis Althusser: *Pour Mary*, Paris, »François Maspero«, 1965.

Louis Althusser — Etienne Balibar: *Lire le Capital*, Paris, »François Maspero« (Pte. Coll.), 1969.

³ Claude Lévy-Strauss: *Anthropologie structurale*, »Pion«, Paris 1968.

Claude Lévy-Strauss: *Mithologiques I—III*, Paris, »Pion«, 1964—1968.

⁴ Braco Rotar: *Likovni jezik*, »Problemi«, 67—68, Ljubljana 1968.

⁵ Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915.

⁶ Max Dvořak: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Beč, 1924.

⁷ Erwin Panofsky eksplicira u uvodnom poglavlju *Humanistic Themes in Renaissance Art* u knjizi *Studies in Iconology*, Oxford U. P., New York 1939, teoriju o tri nivoa značenja ili o tri sloja: primarna sadržina — sekundarna ili konvencionalna sadržina — unutrašnji smisao umetničkog dela.

⁸ Naravno, ti tretmani nisu opovrgnuti onim što je rečeno, naprotiv, ono što je rečeno treba shvatiti kao preporuku za intenzivno čitanje, a istovremeno i kao upozorenje za kritičko čitanje. Ako tekstove ovih autora pripisujemo krugu empiričko metafizičke analize, to znači da samo kao predmet kritičkog čitanja razotkrivaju sopstvene dimenzije, a time položaj umetnosti i kriterijume umetnosti. Oni mogu, više nego čista estetika, da nam otkriju ideološku penetraciju preko efekta u produkcijski proces. Ukoliko, dakle, raspravljaju isključivo o nivou prezence to čine tako temeljito da njihova analiza postaje korisna i za drukčiju koncepciju.

⁹ Ovaj naglasak na normativnosti trebalo bi da znači postojanje neke nenormativne, prave, neidealističke estetike, što je iluzorno, jer je funkcija estetike u tome da odvaja zrna od pleve, a to se može jedino putem normativnosti.

¹⁰ Auguste Rodin: *Umetnost (Razgovori Paula Gsella sa Rodinom)*, »Slovenski knjižni zavod v Ljubljani«, 1947.

¹¹ Ovog dvojnog efekta, naravno, morali bismo se prihvatiti dvojnim putem. *Efekat*: morali bismo pokazati da je *ideologem znaka* ono po čemu se Lévy-Strauss vraća u građansku epohu zapadne misli i da stoga njen horizont, i pored toga što ga sve vreme načine, ne može da probije. *Prezenca*: sledeći feno. menološku redukciju, morali bismo pokazati kako je ono što ovdje nazivamo čulno-vizuelna prezencija pri-sebnost transcendentalnog objekta u logosu, a onda po derridajevskom rezu, preko te prisebnosti kao auto-afekcije, doći do onoga što ovdje nazivamo »produkcija« i što je njen (ne) izvor u označenom.

¹² Pierre Francastel: *Peinture et société*, Audin, 1951.

¹³ Pierre Francastel: *La réalité figurative*, Paris, Gonthier 1965. Pierre Francastel: *La figure et le lieu*, Gallimard (Scien. Hum.) 1967.

DRAGOLJUB PAVLOV

PRETORIJANCI

pretorijanci snažni i zdravi
vitki takoreći
kroz varoš teče reka stara hiljade
godina
jednom probuđen prvo pomislih na
loptu
a posle mnogo dana
opet jedno veče
kada pozdravljam rodake stižući u
goste
vreli dan se gasi u galami
sa maslačka dok duvam padobrance
pretorijanci siti i spretni
blagi takoreći
retko je pomisao na njenu kosu hladila
moju
cvetni pehari prelivaju penom parkom
zdravo zdravo doviđenja doviđenja
s vremena na nevreme ratovi spominju
se
smenjuju se
vojne intervencije kroz čije li vene
zuji u ušima zvonice za časove
na koje neko nikad nije išao ili ih je
zaboravio
naročito opise bitaka
pretorijanci brzi i spremni
pobeduju takoreći
u gužvi u slatkoj krvi
lubenice razlivenoj drvenim stolom
ogrezle su muve izmešane sa tamnim
semenjem
teško se razlikuju pobednici od
pobedenih
na velikim poprištima
pretorijanci čuvaju i brane
brinu takoreći
oni sve štite
po tuđim venama intervenišu
nevine vene spominju se
dečije staračke
kad vena procveta
kada vena svene
pretorijanci ponekad i retko
prinudeni takoreći
porumenela reka teče hiljade godina
i ostaju dani nečiji na polju
kao rasuto seno

Preveo sa slovenačkog
GOJKO JANJUŠEVIĆ