

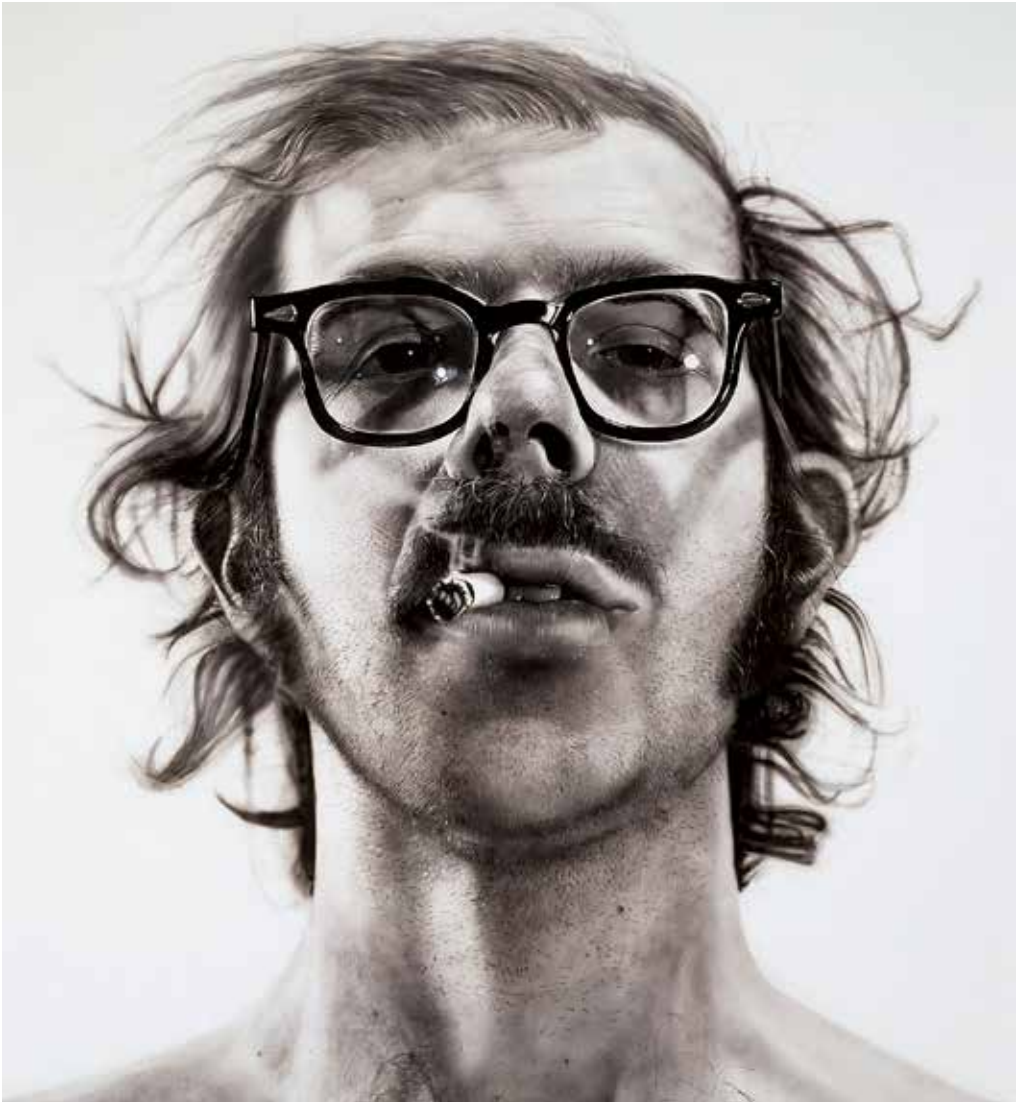
NEW THEORIES

NEUE THEORIEN

NOVE TEORIJE

1/2019

CHUCK CLOSE, BIG SELF-PORTRAIT, 1967/68, acrylic on gessoed canvas, 273 x 212 cm. Walker Art Center, Minneapolis, USA



NEW THEORIES
NEUE THEORIEN
NOVE TEORIJE

1/2019

Publisher:

Academy of Arts and Culture, J. J. Strossmayer University, Osijek
Kralja Petra Svačića 1/f, 31000 Osijek, Croatia

For the publisher:

Helena Sablić Tomić

Editor in Chief:

Krešimir Purgar, Academy of Arts and Culture, Osijek

Deputy Editor:

Leo Rafolt, Academy of Arts and Culture, Osijek

Editors:

Katarina Žeravica, Krešimir Nemeč, Zdravko Drenjančević,
Lucija Ljubić, Igor Gajin, Nebojša Lujanović (Academy of Arts
and Culture, Osijek); Dario Vuger, University of Ljubljana (reviews
editor)

Scientific Board:

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

Layout Design:

Ana Zubić, Zagreb

Printed by:

Demago, Maribor

The journal *New Theories* is published two times a year (in June and
December). ISSN: 2718-3297

EDITORIAL

- 4 Krešimir Purgar
THE BEGINNING OF AN EXCITING ADVENTURE
-

GUEST AUTHOR

- 8 W. J. T. Mitchell
ICONOLOGY 3.0 – Image Theory in Our Time
-

RESEARCH PAPERS

- Blaženka Perica
28 **THE VISIBILITY OF HISTORICAL TIME**
“Historic Painting” in Richter, Tuymans and Sasnal
- 30 VIDLJIVOST POVIJESNOG VREMENA
“Historijsko slikarstvo” kod Richtera, Tuymansa i Sasnala
- Nataša Lah
62 **REDUNDANCY AND UNSIGNIFIED IN HYPERREALISM**
64 ZALIHOST I NEOZNAČENO U HIPERREALIZMU
- Mirela Ramljak Purgar
82 **STRATEGIES OF ORNAMENTATION**
Empathy and Abstraction in *The Cabinet of Dr. Caligari*
and the Print by Ernst Ludwig Kirchner
- 84 STRATEGIEN DER ORNAMENTIERUNG
Einfühlungsdrang und Abstraktionsdrang in *Das Cabinet*
des Dr. Caligari und in der Grafik von Ernst Ludwig Kirchner
- Goran Sunajko
120 **IMAGE AS A PHENOMENON IN HUSSERL’S**
AND HEIDEGGER’S PHENOMENOLOGY
- 122 SLIKA KAO FENOMEN U HUSSERLOVOJ
I HEIDEGGEROVOJ FENOMENOLOGIJI
-
- ESSAY
- Sonja Briski Uzelac
142 **SQUARE AS A MEDIUM OF WORK AND REFLECTION**
142 KVADRAT KAO MEDIJ DJELA I REFLEKSIJE
-

- 156 REVIEWS

THE BEGINNING
OF AN EXCITING
ADVENTURE

Krešimir Purgar

Editorial.

One of the characteristics of the Internet age is the creation and sharing of an incredible amount of information of every kind. The proliferation of content has not, of course, bypassed the academic community, especially the humanities, which, due to their close connection with various kinds of arts and popular culture, are strongly influenced by the society of spectacle, creative industries and the quantification of science in general. At the Academy of Arts and Culture at the Josip Juraj Strossmayer University in Osijek, we know very well what we are getting into and we do not want to promise a version of humanities and scholarly research that is created and developed under a glass bell, insensitive to the unrestrainable rhythm of the modern digital world. On the contrary, we want to show that only those arts and only those humanities that understand the time in which they are being created have the opportunity today to become relevant media of theoretical reflection.

In the last decade, we have witnessed a significant decline in interest in the humanities around the world, and that is especially true of American and Asian universities. On the other hand, there is a growing interest in art in all its forms, from fine art exhibitions to theatrical shows, from grand musical performances to independent initiatives. How can we explain such a discrepancy between interest in artistic practice and those sometimes critical forms of theoretical reasoning that help us understand the meaning of often very complex modes of expression in contemporary art? One reason for this is the fact that contemporary art has become part of the society of spectacle, and thus of the capitalist system of production; daily newspapers and specialized internet portals write about the most famous musicians, actors and visual artists; we find out about the lives of media stars by the information they share on Twitter and Instagram; and their concerts, films and exhibitions are visited and watched with admiration and a conviction that one is attending something important. However, contemporary theories of art, music, theater and film are still unable to establish a direct link between popularity and value, status and relevance, current infatuation and enduring significance.

Nowadays, the art world is overwhelmed with extremes, which make the works of art even more difficult to understand: extremely complex installations are found together with utterly banal artifacts, and it seems that the audience is equally indifferent to both, except for their spectacular value that is expressed in terms like notoriety, shock or personal glamour. But art has always been much more than that; more

than the amount that one has to pay for the artwork of a big-name artist and more than a name that can be exchanged for solid currency. The academic journal *New Theories* wishes to delve deeper into arts, deeper than the discipline of art history has done during its glorious history, that somehow coincided with the advent and rise of the capitalist economy that helped the creation of the aura of both old and new masters. *New Theories* will treat arts and its multifarious phenomena predominantly as objects of reflection and intellectual curiosity. We will not deal with old masters as a heritage of past times whose value is defined once and for all, and we will not deal with contemporary artists as if we were blinded by a society of spectacle and its legitimate offspring—the star system. The aim of *New Theories* is to publish original scholarly insights into various fields, spanning from art to popular culture, comprising the areas of theater and drama, fine arts theory, film studies, music studies, image studies and visual culture. Although it will primarily pay attention to topics which in the German-speaking area belong to the research domains of *Kunstwissenschaft* (art studies) and *Bildwissenschaft* (image studies), the journal will pay attention to original insights from the interdisciplinary fields of art, biopolitics, and cognitive science, as well as all other contributions, regardless of their field *stricto sensu*, that contribute in a theoretically relevant way to the understanding of visual and performing arts, music, theater, film and visual communication in general.

The editorial board will pay particular attention to articles that bring original insights into the scholarly study of artistic, visual and media phenomena, thus disrupting the status quo in a particular field or topic. We will also favor approaches that present classical art in a new light or from the perspective of the radically altered realities of new media, digital visualization technologies and techno-imagination. The journal will seek to examine the issues of image, sound, movement, body, art and artifactuality from interdisciplinary, multidisciplinary and metadisciplinary perspectives. The traditional and/or innovative scientific methods applied will be viewed in the context of the results and originality of the research.

We are especially pleased that Professor W. J. T. Mitchell of the University of Chicago has responded to the editorial board's invitation to be the first guest author in *New Theories*, and we thank him most sincerely. His text on "Iconology 3.0" captures in the best possible way the position and

breadth this journal seeks to have in the years to come. From its very beginning, *New Theories* will try to occupy a critical stance in thinking about the various fields of art and visual culture based on clearly defined but unorthodox scholarly methodologies. First of all, this unorthodoxy refers to the use of interdisciplinary and nondisciplinary tools that allow known or seemingly well-studied artistic phenomena or discursive practices to be processed in new ways. We will always be interested in contributions showing audacious interventions in the established structures of the history and theory of art and representation, new performing practices, encounters of movement, sound and image, art research in the period of virtuality and biocybernetic reproduction, as well as the theories and practices of a body. We will always encourage new understandings of classical art in the era of simulated reality, fostering the recognition and recodification of artistic and theoretical paradigms, the role that art plays in the era of post-truth, and the moral, social and communication implications of creative thinking.

New Theories will alternate publications of thematic issues with those with open topics, and articles proposed outside the specific thematic scope of each issue will always be considered for publication. The “official” language of the journal is English, but we will also publish articles in other widely and less widely spoken European languages (German, French, Spanish, Italian, Polish, Czech and, of course, Croatian) with substantial summaries in English (approximately 500 words in length). This rather unusual policy of multilingualism is not just meant to encourage the intellectual exchange of brilliant scholars who would not normally be prompted to share their knowledge internationally, but also to try to create a kind of new norm where languages other than English may find a place in a radically international arena of the contemporary humanities. The editors will ensure that experts from all the above-mentioned linguistic and cultural backgrounds are always represented on the scientific board so that we can always make an initial assessment of the suitability of the received manuscript and eventually forward it to the relevant expert in that particular field and language.

The editors and the scientific board invite you to join this exciting adventure in the arts and humanities by submitting your original scholarly paper or a book or exhibition review. Information on how to do that can be found on the last page of this volume.

GUEST AUTHOR

ICONO-
LOGY 3.0
Image
Theory
in Our Time

W.J.T. Mitchell

UDK 7.01:304

Philosophy does not free itself from the element of representation when it embarks upon the conquest of the infinite. Its intoxication is a false appearance. It always pursues the same task, Iconology.

Gilles Deleuze¹

All I want to do here is tell a story. I'm afraid that some of it will be autobiographical, or what Jacques Derrida called "autobiobibliography".² So perhaps a more precise title would be, "Image Theory in My Time", surveying 50 years of work with a variety of images, objects, and texts; spaces and places, figures and faces, all of them centered on the problem, the question, the riddle of the image. It has been a journey driven by questions: what is an image? What is the relation of images to language? How do images circulate across media? How do they affect us? How do they acquire meaning and power? Why do they seem to "come alive", and what do they want from us? How do they change with transformations in social and technical forms of life? What role do they play in historical events? And what is the history of our understanding of images, of our aspirations to create a science of images, a critical and historical iconology?

At every stage, the story of the image has been a story of some collectivity, some assemblage that gathers around an image, whether projected on a screen, carved in stone, or conjured up in language. One thinks of the prisoners of Plato's Cave, unable to look away from the shadowy figures that pass before them on the cave wall, or of a tribe huddling around a campfire listening to stories conjuring phantoms, hallucinations, and insights, and (for over a century) cinema. If this text were a slide lecture or a silent film, it would be the moment when the narrator's voice, what the Japanese call the *benshi*, describes the world of the passing images, speaks for, about, and through them, animating them for the gathered audience sitting in the dark.

¹ "The Simulacrum and Ancient Philosophy", in G. Deleuze, *The Logic of Sense*; translated by M. Lester and Ch. Stivale. New York: Columbia University Press, 1990, p. 260.

² For an authoritative bibliography, see Krešimir Purgar, *W. J. T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*, New York: Routledge, 2017.

But it is not only that the audience is an assembly of spectators. The images are also gathered in a crowd, an assemblage that looks back at the audience, holds up a mirror to it, transports it into other worlds. What kinds of images might be assembled? The range and diversity is without limit, like the spectators themselves. They could be confronted with an array of world pictures, one of Hans Blumenberg's "absolute metaphors" (the world as a globe, or as sea voyage, a hospital, *theatrum mundi*) that represent our species being; or with plate X of Aby Warburg's *Bilderatlas*, a compendium of cosmic diagrams; or most radically, by Heidegger's claim that the modern world has itself *become* a picture. They could encounter the central object of a cult, an idol, fetish, or totem that gathers a people or movement around its sacred presence.³ It could be a cultural icon that arouses passion and political violence, love and hatred, an image of the unhuman otherness that confronts us most terribly when it wears a smiling human face.

On the side of the assembled audience, it could be a professional gathering, most obviously, the tribe of art historians who, from Johann Winckelmann to Erwin Panofsky, ponder works of visual art to understand their meanings and cultural context; or a body of scientists engaged in discipline of measurement, modelling, mapping, depicting, and describing. The image is clearly foundational to science, even if it is an open question what it would mean to have a science of images.⁴ And of course images arouse desire and devotion, whether as a substitute for lost love or the cravings of consumerism. The refined delights of pure aesthetic pleasure jostle up against the even more seductive promises of kitsch. The

3 See Blumenberg, *Paradigms for a Metaphorology*; trans. by Robert Savage, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2010 and *Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence*; trans. by Steven Rendall, Cambridge, MA: MIT Press, 1997. Warburg's cosmic diagrams are assembled in Panel B of his *Mnemosyne Bilderatlas*. For commentary, see Spyros Papapetros in Cornell University's online version: <https://warburg.library.cornell.edu/>. Cp. Heidegger, "The Age of the World Picture", in *The Question of Technology*, New York: Harper, 1977. For discussion of cult images, see my essay "Totemism, Fetishism, Idolatry", in *What Do Pictures Want?*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005, chapter 9.

4 See my *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics* (Chicago, 2015); 23-38. For a powerful discussion of the role of images in natural history, see Norman Macleod, "Images, Totems, Types and Memes: Perspectives on an Iconological Mimetis", in *The Pictorial Turn*, New York: Routledge, 2010, pp. 88-111.

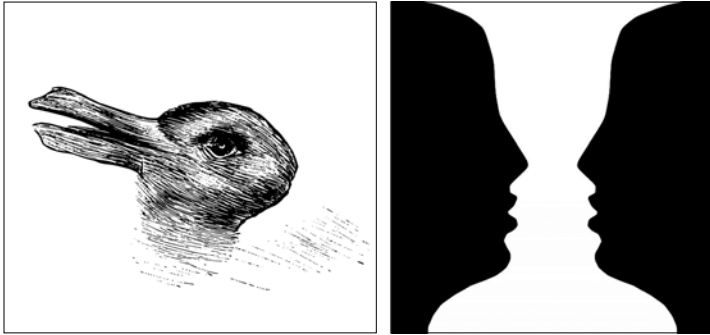


Fig. 1: (left) Joseph Jastrow, “The mind’s eye”, *Popular Science Monthly*, no. 54, 1899; (right) Edgar Rubin, Optical illusion: Face or Vase?, 1915

image is everywhere, appearing and disappearing, a fluttering of presence and absence, now you see it and now you don’t (Fig. 1). It is the butterfly of human consciousness, flying from one medium to another, appearing one moment in language, the next in painting and photography, the next in a figure carved in steel or stone or reinforced concrete. It slows down to a stillness and permanence that outlasts any human life, and speeds up to a blinding blur of motion that carries us away. It is the foundation of mental life, the material of dreams and fantasy, memory and foresight. It embraces the entire span of human presence on this planet, ranging from the Caves of Lascaux to the animated dinosaurs of *Jurassic Park*, and goes beyond human history in the fossilized remains of animals that existed long before us, and speculates on futures in which human civilization may be long gone. Artist Hito Steyerl has explored the technologies of “bubble vision” where images appear without any human beholder to experience them.⁵ Future worlds without human beings will obviously not be seen by us, but they can be imagined and depicted in all the media at our command. A few years ago, artist Freida Tesfagiorgis decided to paint my portrait surrounded by the images that have been central to my research, showing them flying around me like a swarm of butterflies (Fig. 2). Perhaps this is the “theory bubble” I have inhabited for the last 40 years. Most of them are easy to name: first, the animals:

⁵ For Steyerl’s “Bubble Vision”, see <https://www.youtube.com/watch?v=boMbdtu2rLE>.



Fig. 2: Freida High W. Tesfagiorgis, *Iconologist at work*, a W.J.T. Mitchell's portrait surrounded by the images that have been central to his research

the Duck-Rabbit, the Golden Calf, the Dinosaur, Dolly the Sheep; then the devices and scenes of visual culture: the Camera Obscura, Descartes' Blind Man with his walking sticks, Locke's tabula rasa, Panofsky tipping his hat to an acquaintance, the Platonic Cave. And one epochal image of catastrophic iconoclasm, the destruction of the World Trade Center on 9/11/2001. One thing all these images have in common: they are not merely pictures of something, but pictures that reflect on the nature of imaging itself, or what I call "metapictures".⁶ The whole point of metapictures is to resist the common notion that images are simply the passive objects of verbal explanation and interpretation. If my first foray into image theory was entitled *Iconology*, a title that suggests the dominance of the logos over the icon, my second try reversed the field with the title of *Picture Theory*, insisting on the agency and ambition of images as entities that are capable of theorizing themselves, reflecting on

⁶ "Metapictures" appears as chapter two of *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*; Chicago: The University of Chicago Press, 1994.



Fig. 3: René Magritte, *The Treachery of Images* (*This is not a Pipe*), oil on canvas, 1929, 60 x 81 cm

their own nature, framing our understanding in master metaphors and topics of discourse itself. In the *paragone* – or contest – of words and images that has enlivened culture since the first cave paintings enchanted their beholders, images play an equally important role, as Magritte shows, and Foucault re-emphasizes in his famous meditation on Magritte's *Treachery of Images* or *This Is not a Pipe* (Fig. 3). Against the tyranny of the verbal “no”, Magritte asserts the pictorial “yes” that insists on the presence that the inscription tries to deny, in exactly the same way that a no smoking sign invariably reminds me of my unquenchable craving for a cigarette. There is, as Foucault insists, never a final victory in the struggle between the seeable and the sayable, the image and the word, representation and discourse, only a set of inconclusive skirmishes across ever-shifting borders. “Between the figure and the text”, where “a whole series of intersections – or rather attacks launched by one against the other” exist.⁷ As de Saussure demonstrated (Fig. 4), the image lies at the heart of language in the mental regions of the signified, even as the word seems to dominate from the upper level of the signifier, as if what

⁷ Foucault, *This Is Not a Pipe*; Berkeley: University of California Press, 1982, p. 28.

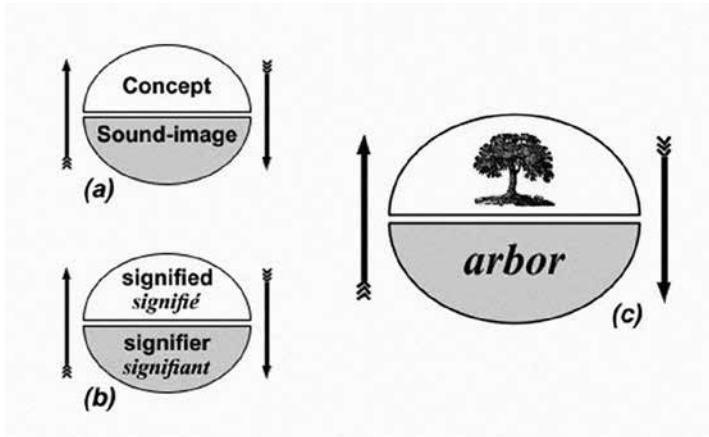


Fig. 4: Ferdinand de Saussure, Diagram of the Linguistic sign, showing the relation of the verbal signifier and the iconic signified, *Cours de linguistique générale*, 1916

comes out of the mouth of a speaker is always going to betray to some extent what resides in the mind, or in plain sight. Between the word and the image, as Foucault teaches us, there is a gray, indeterminate zone, a frontier across which arrows are launched in both directions:

We seldom pay attention to the small space running above the words and below the drawings [...] serving them as a common frontier [...] the slender, colorless, neutral strip [...] which separates the text and the figure, must be seen as a crevasse, an uncertain foggy region now dividing the pipe floating in its imagistic heaven from the mundane tramp of words.⁸

C. S. Peirce already understood this zone as the territory of the index, the shifter or pointer that stitches together the triad of semiotics, the icon/index/symbol complex that makes meaning possible across all the senses and signs we are capable of producing. Peirce's indices, his pointers, shifting borders and con-

⁸ Ibid., p. 29.

necters are de Saussure's bar, his barrier between signifier and signified, and the arrows are his arrows of desire that seek to connect sounds to signs to the thoughts of others, forming the electric circuitry of meaning.⁹

But I have not yet begun my story. This is merely a summary, a snapshot of the transcendental conditions of image-making as a human and non-human practice. It claims that images are as foundational as language in the construction of culture, and that the world of sound (noise, speech, music, the voice) provides the ground where they meet: image/sound/text, the great orders of aesthetics are, in this sense, the irreducible elements of our symbolic universe. There are no other media.

In this connection, I have been exploring for some time an aesthetic-semiotic-media triad, which permeates theories of representation from Aristotle's *opsis/melos/lexis* to Roland Barthes' Image/Music/Text, and finds it parallels in the Peirce's divisions of the sign and Lacan's "registers" of the Symbolic/Imaginary/Real.¹⁰ This is not a historical discovery; it is just something anyone could look up, or grasp immediately if one looked up from the pages of Western philosophy to see the conceptual pattern that permeates theories of mediation and meaning from ancient to modern. Like the genealogical inverted tree diagram of the image that opens *Iconology*, tracing the offspring of the image's parent concept (likeness, similitude) in dreams, memory, perception, metaphor, and writing, the pattern has always displayed itself in plain sight. The genealogy of the image-concept, like the question, "what do pictures want?" is not a matter of saying something new, but of making explicit a question we did not quite notice that we had been asking since we first started making images, gathering and gathering around them. Since, for instance, the sacred texts of all three religions of the book—Judaism, Christianity, and Islam—suggested that we were ourselves images, imperfect copies

⁹ See Peirce, "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", in: *Philosophical Writings of Peirce*, ed. Justus Buchler, New York: Dover, 1955. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*; trans. by Wade Baskin, New York: McGraw-Hill, 1959.

¹⁰ See my *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*; Chicago: The University of Chicago Press, 2015, p. 122 for a table of correspondences among the triads of media, signs, psychic "registers", "laws of association", and notational systems.

in flesh of other beings, whether the little others (our parents) or the Big Other, the *imago dei*. We are *original* copies, to be sure, but mimetic, simulating, and dissimulating beings all the same. So all of this is to be taken as metaphysical, as an ontology of the image as a transhistorical entity, as foundational to the human condition as language. But for that very reason, the image is a highly sensitive weather-vane of history, a barometer of culture and politics, with icons and metaphors emerging as symbols of the moment, most of them transitory and trivial, a special few momentous, even monumental, signifying the ephocal moment, the swerve or break in time. Some are staged, contrived, and turned into monuments (Fig. 5) or into ephemeral objects of embarrassment (Fig. 6), or into deep and lasting shame at atrocities that seem to compulsively repeat themselves (Fig. 7). Historic icons are what Claude Lévi-Strauss called “totemic operators”, that can galvanize or outrage mass societies with the aid of media.



Fig. 5: Joe Rosenthal, *Raising of Flag on Mt. Suribachi*, a photograph taken on February 23, 1945



Fig. 6: *Mission Accomplished*, George W. Bush on a photograph taken aboard the aircraft carrier *USS Abraham Lincoln*, May 1, 2003, Associated Press



Fig. 7: Nick Ut, *Napalm Girl*, Trang Bang, Vietnam, 1972

These punctual icons of history, part of the everyday consciousness of many Americans with “no caption needed”,¹¹ explain nothing in themselves. But they do provide a focus of attention, an opening for research. Why do these icons emerge at specific historical moments? What forces converge to make them powerful? The destruction of the World Trade Center produced the shock of what is arguably the greatest iconoclastic spectacle in history, administered to a global audience in real time, and repeated compulsively thereafter. As Michael Taussig notes, there is nothing like the destruction or



Fig. 8: *The Hooded Man* (Abdou Hussain Saad Faleh), 2004, a photograph taken by sergeant Ivan Frederick. Abu Ghraib prison, Iraq

11 Robert Hariman and John Lucaites, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*; Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

defacement of an image to bring it to life.¹² Why did the faceless image become so potent in the first decade of the 21st century? The image scandal of the Abu Ghraib photographs went viral in 2004 (Fig. 8) exposing the dark underside of America's endless War on Terror, itself a metaphorical concept that had become literalized as a form of national self-torture and blinding, The Hooded Man combined "Ecce Homo" overtones of holy war, and was accompanied by the proliferation of anonymous cloned armies, so central to the popular culture of the 1990s (Fig. 9). Meanwhile, Bush was making cloning



Fig. 9: Forkscrew Graphics, *iRaq*, 2004, silkscreen on paper

12 Michael Taussig, *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*; Stanford: Stanford University Press, 1999.

his principal wedge issue up until the day before 9/11. Baudrillard had already described the Twin Towers as architectural clones.¹³ In the era of the clone, one began to feel a kind of “historical uncanny”, the sense that certain planets are aligning, forces beyond control are unleashed, and movements have been launched that are connected to this strange new “living image”, a biopicture realized by the convergence of genetic engineering and information science. The oldest myth of human origins, God creating a living, fleshly image of himself out of clay and breath, suddenly became a technical possibility. The clone became a cultural icon in itself over the 28 year period from 1980-2008, a metapicture in the purest sense, in its emphasis on nesting and repetition of the image, the series and the *mise en abime*, not to mention its identification with reproductive technologies. The image of image-making as similitude, and identity led to the unleashing of the analog newly energized by the digital. In short, sometime around the onset of the twenty-first century we found ourselves capable of making living images of living things, fulfilling the ancient dream of playing god with a lump of clay (Fig. 10) reviving the nightmare of re-animating dead or extinct flesh: Frankenstein’s monster and Spielberg’s dinosaurs. And if scientific magic was not enough, we could count



Fig. 10: Richard Locher, *Thanks, but we've got it covered*, 2010, Chicago Tribune

13 Jean Baudrillard, *The Spirit of Terrorism*; trans. by Chris Turner, New York: Verso, 2002, p. 38, 40

on the never-satisfied cravings of consumerism to make fossilized creatures come to life and obey our bidding.

The Clone was the metapicture, the master image of the period of “biocybernetic reproduction”, replacing Walter Benjamin’s model of mechanical reproduction with a convergence of genetics and high speed computing. It gave rise to dramatic forms of epistemological and moral panic. No longer could the image be regarded as a faithful copy of an original event or object. Baudrillard was the most eloquent spokesman for this panic, denouncing the clone as an obscurity that produces “monothought” and forces “singular beings “ to “become identical copies of one another”.¹⁴ Like his earlier polemics against the rule of simulation and simulacra, “copies without an original”, the clone undermined truth, rendered beauty as a repetitious formula, and brought to a climax the reign of what he called “the evil demon of images”.

But inside the womb of the clone, a new metapicture was gestating, one that would reverse some of its implications, and introduce others. A dramatic signal of this was Errol Morris’s documentary film, *Standard Operating Procedure* (2008), a study of the Abu Ghraib photographs that exposed the scandal of the American torture regime in the War on Terror. Morris’s film calmed some of the panic around the digital image by unveiling its affordances to forensic procedures. In a remarkable sequence, Morris shows how the metadata embedded in the digital image does not necessarily untether the image from its origin, but links it to a determinate historical place, time, device, and operator. In contrast to the old “gold standard” of photographic reproduction epitomized by chemical, analog photography, the digital photograph turns out to be a *supercopy* that encodes the traces of time and location, signatures of authorship, along with the visible image, providing new possibilities for precision and authentication right alongside new potentials for manipulation and fraud.¹⁵

14 Jean Baudrillard, *The Vital Illusion*, New York: Columbia University Press, 2001, p. 18. For further discussion, see “Clonophobia”, chapter 3 of my *Cloning Terror: The War of Images, 9-11 to the Present* (The University of Chicago Press, 2011), pp. 30-31.

15 See my essay, “Realism and the Digital Image”, in *Image Science*, op. cit., chapter 5, and “The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction”, in *What Do Pictures Want?*, chapter 15.

But exactly what kind of precision? Morris shows us the power of a counter-forensics, that managed to undo the power of the state to mystify the Abu Ghraib images, to declare them “exceptional”. But the state has its own obsession with precision, accuracy, and timing that expresses itself most vividly in the emergent phenomenon of the *drone*, a device which weaponizes the camera itself, and turns it into flying machine that emulates not just birds, airplanes, and helicopters, but swarms of insects guided by algorithms. The drone has supplanted the clone as a cultural icon, and as a metapicture of image-making itself, from its ability to conduct fly-on-the-wall surveillance to its promise as a delivery vehicle for unbridled consumer desire – Philip K. Dick’s fantastic story begins to come true – of a world where out of control production and delivery of commodities by robots and drones is killing the human race. And once again, a counter-forensics has emerged to resist and expose the destructive capacity of drone warfare. Eyal Weizman’s Forensic Architecture program at Goldsmith’s College, University of London, deploys aerial photography, especially a low-tech mimesis of drone surveillance known as “kite photography”, which has the advantage of passing itself off as harmless children’s play while documenting the traces of Bedouin villages and their destruction by the Israeli military. The coordination of ground-level photography and aerial imaging overcomes the tactics of erasure by aligning what Weizman calls the “limits of detectability” in the photograph with the material traces left on the desert sands. Pixels and material particles match the photographic images of the desert with the images imprinted on the desert by goats and bulldozers.¹⁶

The utility of these images in exposing state violence is dramatically generalized in Weizman’s alignment of desert borders with the statistical frequency of drone strikes along what he calls “the conflict shoreline” in North Africa and the Middle East (Fig. 11). If one plots the frequency of Western drone strikes on meteorological maps, one finds an uncanny alignment, a red line of political and climatological violence. “Since empires”, Weizman notes, “historically have ruled to the edge of the desert, resistance to them has come

16 Eyal Weizman, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*; Cambridge, MA: Zone Books, 2017.

from beyond desert lines”.¹⁷ This arid shoreline becomes especially intense at the ever-shifting border of the Negev desert in Israel/Palestine, where the Bedouins are subjected to frequent removals of their bodies and all traces of their villages. One wonders if a similar forensic photo-mapping could be done in the urban geography of American cities like Chicago, where the old spaces of the congested, overcrowded ghetto housing have been replaced by vacant lots and “food deserts”, and depopulated neighborhoods settle into climates of unrelenting violence. The resistance to desertification and its climatological twin, rising sea level, is an ecopolitical and scientific struggle in which the forensic image will play a crucial role. Its task will be precisely to work against the regime of the simulacrum and to transform image-worlds into sites of truth-telling and factual documentation.



Fig. 11: Eyal Weizman and Fazal Sheikh, *The Conflict Shoreline*, a series of photographs, (Ma'ale Adumim and the Bedouin settlement of the Jahalin Tribe, July 16, 2011)

The forensic image is the concern of numerous other contemporary artists. One thinks immediately of Trevor Paglen's photo documentation of “black sites” and the hidden world of national security surveillance (Fig. 12); Harun Farocki's *Eye/Machine* explorations of

¹⁷ Ibid.

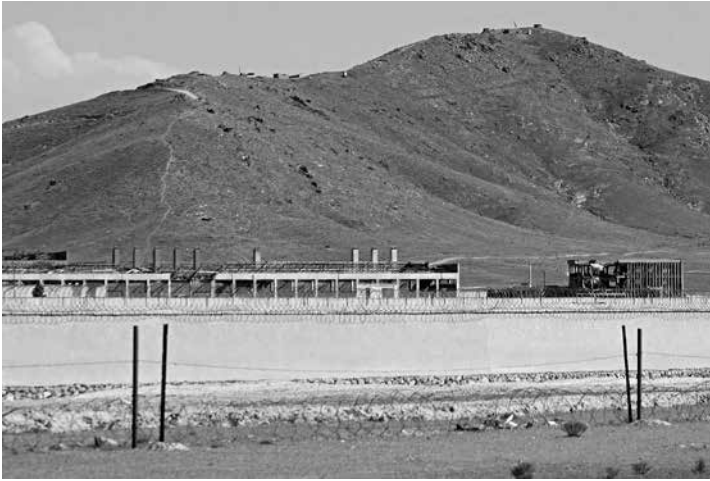


Fig. 12: Trevor Paglen, *The Salt Pit*, previously secret CIA prison, Northeast of Kabul, Afghanistan, 2006, C-print, 61 x 91 cm

military image technologies, and Lawrence Abu Hamdan's visualizations of acoustical forensics. Rather than relying on the classic cinematic technique of montage, forensic imaging tends to rely on the layering of different kinds of images – photographic, cinematic, cartographic, topographic, and topological – to produce multi-dimensional and multi-medial assemblages of specific events and processes. The result is a new kind of time-space architecture that transforms the meaning of both forensics and architecture. Shifting cloud shapes, ocean currents, wind velocity, navigational charts, chemical traces, machine imaging, sound recording, modelling, archival photographs, kite-flying, and eye-witness testimony converge in images assembled for analytic and visual attention. A new aesthetics of detective work and display enlivens the traditional evidence wall and *Bilderatlas* pioneered by art history and criminology. The other major new development in imaging technology is what has been called the “data double”, a product not primarily of state surveillance, but of self-surveillance and its coordination with the consumption of technical, medical, and financial goods and services. The visual image of one's face is only a tiny component of this iconic compilation of information. To my knowledge, no artist has attempted to render this phenomenon for aesthetic contem-

plation, but it has become such a ubiquitous part of everyday life, that it certainly is destined for this kind of attention. The fact is that we are engaged in the accumulation and dissemination of so much personal data that we are in effect creating “second selves” that reveal much more about us than any face to face encounter could provide. As with any image-making technology, the data double is susceptible to simulation, fraud, and identity theft, at the same time it has become indispensable to the most ordinary activities in contemporary societies. The figure of the clone, which threatened us with the lurid spectacle of a fleshly double, today gives way to digital phantoms that haunt our cell phones and laptops, and inhabit data bases on remote servers.

Iconology is nothing but the study of our species’ incorrigible tendency to make copies of ourselves and our worlds, images that are capable of producing both knowledge and ignorance, credible representations and credulous illusions. Religions of the book tend to converge on a deep suspicion of image-making, and thus the second commandment forbids image-making of all kinds on the grounds that we will fall down before our own creations and worship them as gods. Critical theory follows religion in this sense, pursuing an iconoclastic method that is deeply skeptical of the collective fantasies projected in what Marx called “the camera obscura of ideology”. Science and technology dream of controlling our images, using them in the service of truth, power, and human flourishing. The arts play across all these borders, exploring the affective, sensuous, and cognitive affordances of images, assembling them for contemplation and analysis. They put into practice Nietzsche’s wise advice to strike the idols with a hammer, not in order to shatter them, but to make them resonate and divulge their hollowness – and their musical potentials. Iconology assists the arts by following Nietzsche’s next move, replacing the hammer with a tuning fork, compelling our own critical and historical languages to resonate along with the images it engages.

So what is “iconology 3.0”? My answer has to be tentative, speculative, and to some extent personal. For me, the first stage – *Iconology 1.0* – was first made possible by the invention of photography and the assembling of a global cross-cultural atlas of images. Aby Warburg’s *Bilderatlas* was the most prominent symptom of this attempt to

totalize the world of images. It acquired a revived form of the ancient discipline of iconology in Erwin Panofsky's effort to envision an interpretive discipline of images that would track their meanings across the media. Art history itself, insofar as it breached the limits of fine art in search of vernacular images and everyday practices of seeing, laid the groundwork for a general science of images and the contemporary research project known as "visual culture". Cinema and cinema studies put the images into motion, revealing them as having been moving in time or space all along, while moving and mobilizing their beholders. Philosophy and critical theory similarly moved beyond the "linguistic turn" that Richard Rorty had described, to investigate a "pictorial turn" in which images would play central role in epistemological, ethical, and ontological questions, well beyond its traditional centrality to aesthetics. In my early experience as an iconologist, it was the relation between image and code that played the central role, with code playing a double role as a key to interpretation, and as an antithesis in the form of what Roland Barthes called the "message without a code" provided by photography. Semiotics, deconstruction, phenomenology and critical theory all seemed to turn simultaneously in the 1980s toward the image as a central object of investigation, and the onset of the digital image seemed to confirm the new possibilities of an archive that was moving well beyond the realm of analog, chemical based photography. For some it seemed as if the analog was in danger of disappearing, while to others it was only being enhanced and proliferated by its new technical affordances.

Iconology 2.0 is, in my view, when information science and the digital-analog dialectic converged with the life sciences, and the first "living images" began to appear as a conspicuous feature of popular culture and the scientific laboratory. Benjamin's mechanical reproduction was supplanted, not by the digital, but by the biocycbernetic synthesis that made cloning possible, the reproduction of living images of living things, what we might call "biopictures". *Iconology 3.0* is where we are now, and like everyone else who tries to inhabit their historical moment with a sense of critical clarity, I find myself caught up in a maelstrom of contradictions. This is partly because 3.0 does not leave the past behind with some kind of clean break, but gathers up all the fossils of previous times and

re-animates them in relation to our circumstances. I cannot say with any certainty what the paradigmatic metapicture, the “image of images” of our time is, and there is no rule that says there can be only one. I have offered a few candidates here, principally the sense of a renewed linkage of images and material conditions in the forensic sciences, and the emergence of the “data double” as a successor to the clone as a principal object of image anxiety. I would add to those concerns a new attention to a very old theme, the “world picture” deployed in a new register that does not regard the world as “all that is the case” (to echo Wittgenstein), nor as a pathological symptom of technical arrogance, as Heidegger imagines it. The new world picture does not image our world as a totalizable entity, but instead focusses on the planetary habitat as the limits of our livable world. Bruno Latour calls this the “Gaia” principle.¹⁸ I would connect it to the ancient metaphor of the Ship of Fools,¹⁹ reinterpreted within the conceit of “Spaceship Earth”, reminding us that our planet is a wandering island in an inhospitable void, what Blake called the “Sea of Time and Space”. On our small and fragile island, our ship of fools, the seas are rising and the deserts are expanding. If we do not find our way beyond our folly as a species, we will wind up like the dinosaurs, just another fossilized relic of a life-form that could not adapt. The metapictures of our time, then, may have to be formulated within a deeper time than human history, a paleontology of the present.

18 See Latour, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*; New York: Polity Press, 2017.

19 See my essay, “Planetary Madness: Globalizing the Ship of Fools”; in Alexander Streitberger and Hilde van Gelder (eds.), *Disassembled’ Images: Allan Sekula and Contemporary Art*; Leuven: Leuven University Press, 2019.

RESEARCH PAPERS

**BLAŽENKA
PERICA**

Arts Academy, Split / blazenkaperica@yahoo.de

Pg. 30 – 61 (in Croatian)

Abstract:

THE VISIBILITY OF HISTORICAL TIME

“Historic Painting” in Richter, Tuymans and Sasnal

Original paper / UDK 75:94

In contemporary painterly practice there has been an evidence of widespread strategy of paintings based on photographs—or other reproductive media—*i.e.* technically generated images. With regards to this, there are paintings that represent events belonging to the recent or distant past, on the basis of which recent art theory and criticism have attempted to interpret the relationship between contemporary painting and reality in a two-fold way: first, this genre confronts us with our comprehension of the notion of history and the reception of reality in terms of current socio-political events; on the other hand, it simultaneously implies the problematic status of the very medium and the question of (in)capability of the discipline of painting to problematize (or, visually re-create) events happening in our everyday life dominated by a contingent cornucopia of techno-media images. This article builds its argument upon the work of three painters in order to investigate references and differences that imbue their art permeated with the specific sensibility for historical time in contemporary conditions. In this study we analyze the examples of contemporary historical painting in the works of Wilhelm Sasnal, Luc Tuymans and Gerhard Richter, who support such reflections and provide insights into the problem of realism, which marked the end of the historical painting genre as a stylistic epoch, but also traced a new beginning of modern understanding of both history and art. We will try to answer the question whether modernism itself is, despite being forward-looking, at least in part responsible for a “new appropriation of tradition”, as suggested by Jacques Rancière.

Keywords: historical painting, modernism, Wilhelm Sasnal, Luc Tuymans, Gerhard Richter, photo-painting

VIDLJIVOST POVIJESNOG VREMENA

“Historijsko slikarstvo” kod Richtera, Tuymansa
i Sasnala

Blaženka Perica

Uvod

Dok je za neke teoretičare obilježje našeg vremena upadljiva opsjednutost sadašnjošću, za druge je, naprotiv, danas uočljiva pojava porasta interesa za povijest u suvremenoj umjetnosti – interesa koji je izrazito nasklon teorijama posthistorije te stavovima kao što su oni npr. Arthura C. Dantoa, zagovornika “kraja umjetnosti” odnosno njezina posthistorijskog “života nakon povijesti”. Među zagovornicima prve struje valja spomenuti Petera Bürgera, čiji se teorijski rad temelji na zauzimanju za povijesne avangarde i poricanju njihova kontinuiteta u suvremenim neo-avangardama, a koji negoduje protiv recentne “fiksacije na sadašnjost” i “prezentizma”.¹ Na prvi pogled njegovo suprotstavljanje *svesadašnjosti* ne razlikuje se od suprotstavljanja teoriji posthistorije i njezinoj nepovijesnosti jer izgleda da obje jednako upućuju na ispražnjenost značenja u suvremenoj umjetnosti. Tome, međutim, proturječi ne samo umjetnička praksa već dijelom i njezina teorija – pojedine novije estetičke orijentacije, primjerice ona Juliane Rebentisch, nastoje argumentirati pozicije

¹ Peter Bürger, “Poslije avangarde”, u: *Tvrda*, 1/2 2019.; str. 6-10 i 11. Prijevod s njemačkog: Boris Perić.

suvremene umjetnosti inovativnim čitanjem njezina odnosa prema vlastitoj medijski obilježenoj sadašnjosti, ali i prošlosti, poput problematičnih relacija između modernističkog zahtjeva za autonomijom i avangardne težnje za "stapanjem umjetnosti sa životom".² Takva promišljanja motiviraju pokušaje drugačijih čitanja aktualnih fenomena, pa tako i onih što razmatraju mogućnosti "historijskog slikarstva" u suvremenosti.

U recepciji umjetnosti zadnjih desetljeća slikanje prema foto-predlozima i tehnički proizvedenim slikama steklo je veliku pozornost kritičara i dobilo je mnoge nazive među kojima prevladava pridjev *realističko* i oznaka *realizam*. U hrvatskoj umjetničkoj kritici slikarstvo takvog predznaka, koje je uvelike zastupljeno kod mlađe generacije umjetnika, elaborira se kao *novi realizam*³ pri čemu se nerijetko pojam reprezentacije poistovjećuje s pojmom mimeze (oponašanja, imitacije stvarnosti) i to uglavnom u polju figuracije. Postupak je jednostavan: već postojećem prikazu, odnosno stvarnosti prikazane fotografijom ili filmom, umjetnici pridaju vlastiti subjektivni doživljaj pomoću "žive", manualne aktivnosti slikanja.

Do koje mjere takav naoko jednostavan pristup slikarstvu postaje matrica odnosa prema stvarnosti? Historijsko slikarstvo u suvremenosti pogodan je diskurs već i radi dvostruke pozadine: odnos slikarstva i fotografije (koja je u takvom slikarstvu u prvom planu) u pravilu je praćen pogledom unatrag; implicira ne samo interese za aktualne dnevno-političke teme, već slikarskim sredstvima u suvremenu umjetnost uvodi i pogled na njezinu povijest. U okviru posthistorijskih teorija to nužno vodi prema citatnosti, fragmentiranosti i aproprijaciji. Sukladno posthistorijskom diskursu, moderna je svoj zalet prema budućnosti okončala u neuspjehu projekta povijesnih avangardi. Danas svako stvaranje u najboljem slučaju polazi od svijesti o tom procesu i podliježe dekonstrukciji, kao što i Stefan Geimer kaže o slikarstvu Gerharda Richtera:

Ako se ništa ne može promijeniti, jer sva reprezentacija nužno okončava tvrdnjom o neadekvatnosti medija, što onda jest fokus ovih slika? U Richterovom djelu historijsko slikarstvo mora biti

2 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 2017., str. 193.

3 Usp. Fedra Gavrilović, "Realizam/Mimeza", u: Krešimir Purgar (ur.) *Kritika/Teorija/Pojmovi u novoj hrvatskoj umjetnosti*, Art magazin Kontura, Zagreb, 2017., str. 34-45.

viđeno kao monument žalovanju: kao lament za izgubljenim, za onim što slikarstvo ne može ublažiti ili primiriti, nego samo priznati u svojoj brutalnosti.⁴

Što, međutim, ako kulturnopesimistički okvir posthistorije nije dostatan da u svojoj dijagnozi obuhvati čitavu istinu o suvremenoj umjetnosti? Što ako su i primjeri suvremenog foto-slikarstva u svom interesu za historijsko, u prisvajanju "zastarjelog" žanra, zapravo pokazatelji jednoga novog razumijevanja tradicije moderne i mogućeg kontinuiteta koji nije slijepo vjerovanje u napredak i u pravolinijsko shvaćanje kronološkog vremena? Nije li i sama Moderna, iako upućena na budućnost, bila barem jednim svojim dijelom "novo prisvajanje tradicije", kako upozorava Jacques Rancière, po kojemu bi i "tradicija moderne bila nedovoljno shvaćena, bude li se ignorirala novost tradicije, koja dolazi s njome".⁵ Kako bi bilo, pita stoga Juliane Rebentisch, kada bismo otklon suvremene umjetnosti od moderne čitali manje kao izlazak iz povijesti, a više kao kritički utemeljen obrat od određenih aspekata moderne?⁶ Primjeri historijskog slikarstva u suvremenosti ovdje zastupljeni nekim djelima Wilhelma Sasnala, Luca Tuymansa i Gerharda Richtera zasigurno idu u prilog ovakvim promišljanjima i pružaju smjernice za uvid u problem realizma koji je kao stilska epoha označio kraj žanra historijskog slikarstva, ali i novi početak modernog shvaćanja povijesti i umjetnosti.

Historijsko slikarstvo i njegova povijest

Nije potrebno posebno naglašavati da je historijsko slikarstvo otišlo u zaborav, pa čak i uglavnom okarakterizirano kao kič – pojavom upravo realizma u povijesti umjetnosti. Iako su prikazi povijesnih događaja od uvijek postojali – od Egipta, Pompeja i Trajanovog stupa – kao žanr historijsko je slikarstvo valorizirano uglavnom u periodu velikih povijesnih previranja u 18. stoljeću, u vrijeme prosvjetiteljstva, uspostave nacionalnih identiteta i rađanja povijesne svijesti. Vrhunac dosiže polovicom

⁴ Stefan Germer, "Ungebetene Erinnerung", u: *Gerhard Richter, 18. Oktober 1977*, kat. izložbe, König Verlag, Köln, 1989., str. 39-55.

⁵ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und die Paradoxien*, B-Books, Berlin, 2006., str. 42.

⁶ Rebentisch, op. cit., str. 12.

19. stoljeća, točnije, s manifestom *Le Réalisme* kojeg je 1855. Gustave Courbet formulirao zahtjevima za slikarstvom koje je po svojoj naravi “konkretna umjetnost koja jedino može opstojati u prikazima stvarnih i aktualnih zbivanja”.⁷ Iste godine, a ponesen uspjehom ranije načinjenog



1. Gustave Courbet, *Umjetnikov atelje*, ulje na platnu, 1855., 360 x 598 cm

Pogreba u Ornansu (1849-50), Courbet protestira protiv odbijanja izlaganja njegove slike “Umjetnikov atelje” (1855)⁸ (sl. 1) na službenom Salonu i organizira vlastitu izložbu, *Paviljon realizma – Salon des Refusés*, koji je prethodnik mnogih kasnijih Salona odbijenih, a uz Manifest realizma predstavlja putokaz narednim generacijama slikara čija djela obilježavaju početke moderne. To je ujedno i put u doba kada historijsko slikarstvo postaje tek dijelom arhivske građe u povijesti umjetnosti, a čemu je pripomogla svakako i pojava fotografije. Ipak, suprotno široko prihvaćenom mišljenju da je označila kraj slikarstva uopće, fotografija je još tijekom realizma, a potom i u impresionizmu, živjela u koegzistenciji sa

⁷ <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/kunst/artikel/realismus> (pristup: 12. 2. 2020).

⁸ Delacroix je bio jedan od rijetkih zagovornika ove slike i Courbetove samo-promocije. Slika umjetnikova ateljea, čiji je podnaslov “Alegorija sedam godina mog umjetničkog i moralnog života” ispunjena je reprezentativnim portretima kako običnih građana na lijevoj, tako i prominentnih suvremenika, za Courbetovu karijeru važnih pripadnika pariške elite, na desnoj strani. Središnja scena slike je Courbetov autoportret pri slikanju pejzaža (stvarnog krajolika oko Courbetovog rodnog Ornansa) u društvu gole žene – alegorije realizma.

slikarstvom. Tome svjedoči činjenica da su neki likovi na Courbetovom *Pogrebu u Ornanu* ili portreti sa slike *Umjetnikov atelje* nastali na temelju fotografija stvarnih osoba (Proudhon, Baudelaire...), a čak je i središnji lik gole žene alegorije realizma, akt s fotografije snimljene 1854. u studiju fotografa, izvjesnog J. V. de Villeneuvea.

U smjeru sekulariziranja historijskih slikarskih tema i u smjeru novih kompozicijskih i slikarskih rješenja – a u odmaku od reprezentativnog slikarstva akademizma, neoklasicističkog ili romantičarskog predznaka – nakon Gericaultovog *Splava Meduze* u žanru historijskog slikarstva najveći doprinos daje Édouard Manet slikom *Strijeljanje cara Maksimilijana* iz 1867. godine (sl. 2). Manet u tri verzije iskušava kompozicijsku formulu koju je već Goya uveo slavnom komemorativnom slikom *3. svibanj 1808.* (1814) na kojoj uprizoruje trenutak kada je streljački vod francuskih vojnika svoje puške usmjerio u središnji, frontalno oslikan i auratično osvjetljen lik pobunjenika. Ekspresivni patos predočava strah i dirljivu bespomoćnost a ne herojsku smrt, zbog čega se



2. Édouard Manet, *Strijeljanje cara Maksimilijana*, ulje na platnu, 1868-69., 252 x 305 cm

Goyina slika smatra transformacijom kršćanske ikonografije raspeća, a time i radikalnom promjenom kanona dotadašnjeg reprezentativnog historijskog slikarstva kod kojega emocionalni naboj nije bio prioritet. Inspiriran Goyinom slikom, Manet će pola stoljeća kasnije odustati od snažne emocionalne potke i u svom *Strijeljanju cara Maksimilijana* rearanžirati kompoziciju kako bi stvorio *cool*-efekt inverzijom naglasaka, primjerice, hijerarhijom likova: Manet više prostora daje postrojbi meksičkog streljačkog voda negoli žrtvama, dvojici generala i austrijskom nadvojvodi Maksimilijanu, kojega je Napoleon III. postavio za namjesničkog cara u Meksiku i onda ostavio bez potpore u trenutku kada su revolucionari preuzeli vlast u Ciudad de México. Jedan osamljeni časnik, nezainteresiran za strijeljanje, koji čisti svoju pušku iza streljačke postrojbe, dobio je na slici više digniteta negoli nesuđeni car Maksimilijan koji zajedno s generalima nestaje u dimu pucnjeva koji obilježavaju sam događaj. Manet se odsustvom empatije želi distancirati i od francuske vlade i stoga diže "optužnicu" protiv postupaka Napoleona III., što je bio razlog da ta slika nije pokazana u Francuskoj za Manetova života. Na trećoj verziji tog prizora Manet će dodati krajolik koji se nazire iza zida i zbor promatrača koji se nadviruje prema stratištu što naglašava promatrački karakter, distanciranost objektivno evidentirane situacije, stvarajući naturalistički učinak kojom se još više naglašava udaljavanje od romantičarske dramatizacije. U insceniranju ne-uživljenosti, objektivizacije i distanciranosti Manetu su pomogle prije svega fotografije s poprišta događaja, pored skica iz novina napravljenih prema pričama svjedoka. Slikar izmjenjuje veličine figura i formata, mijenja očišta i rasporede u polju vidljivosti, a na drugoj verziji slike javlja se i *re-cropping* te fragmentiranje, odnosno rezanje kadrova (presijecanje polja slike i rubnih motiva), što su samo neke od bitnih karakteristika promjene paradigme slikarstva u smjeru moderne, a koja se promjena može iščitati iz Manetove slike kao "mosta" između Goye i Picassove *Guernice* (1937), anti-ratne slike nastale u komemorativne svrhe za baskijski gradić nastradao u španjolskom građanskom ratu.

Kratak pregled historijskog slikarstva mogao je početi već s neoklasicističkim slikama nastalima prema antičkim uzorima, kao što je reprezentativna slika Jacques-Louisa Davida *Zakletva Horacija* (1786) ili s onima nakon slikarova obrata kada David radi *Maratovu smrt* (1793), slično Eugèneu Delacroixu koji romantičarske principe zamjenjuje

pobunjeničkim idejama potaknutima revolucijom 1830. godine i stvara platno *Sloboda predvodi narod* (1830-1831). *Splav Meduze* (1818-1819) Théodorea Géricaulta svjedoči tome da se ovaj slikar u svome interesu za historijsko okrenuo od vojnih ka socijalno osjetljivim temama (neznane žrtve umjesto slavni pobjednika), pri čemu je staturama pojedinih brodolomaca evocirao neke figure Michelangelova *Posljednjeg suda* na svodu Sikstinske kapele, što u interakciji klasicizma i romantizma u *Splavu Meduze* pridonosi originalnoj slikarskoj invenciji (sl. 3).

Mogli bismo izvesti premisu da nas već i samo neka od ključnih zbivanja u povijesti historijskog slikarstva od 18. do kraja 19. stoljeća uče da su



3. Théodore Géricault, *Splav Meduze*, ulje na platnu, 1819., 490 x 716 cm

se skopički registri mijenjali, ali uvijek uz reference prema povijesnim uzorima. Robert Storr povezat će u ovaj povijesni niz o historijskom slikarstvu i ciklus *18. listopada* 1977. Gerharda Richtera u uvjerenju da su Benjamin Buchloh i Stefan Geimer pogrešno procijenili da taj ciklus demonstrira kako se žanr historijskog slikarstva više ne može prakticirati te da je pozicija ove dvojice teoretičara o "smrti slikarstva" i sama normativna. Nasuprot tome, Storr tvrdi da ne postoji smrt slikarstva uopće, nego samo historijskog slikarstva kakvo je bilo u prošlosti. Prema Storrovom mišljenju, Richter aktivira memoriju, održava sjećanje imanentno

nestanjanju i tako estetički transferira događaje od vizualne na intelektualnu i emocionalnu razinu.⁹ U tom svjetlu Storr povezuje Richterov *18. listopada 1977.* upravo sa slikarstvom Maneta koji redefinira uzore iz prošlosti vođen interesima i sredstvima njegova vremena, pri čemu su postupci bitni za medij fotografije našli mjesto i u slikarstvu na način koji prije nije bio poznat.

Ne može biti slučajno da neki od prizora na slikama Richterova ciklusa kompozicijski mogu podsjećati na, primjerice, motiv *Pietà*, koliko i na Manetovog *Mrtvog toreadora* (Baader na podu čelije, *Erschossener 1 i 2*) – i to usprkos suprotnom usmjerenju torza. Treba li nas iznenaditi da je Manetov uzor za ovu sliku bio Velázquez, koji je i Richteru bio jedan od najvažnijih uzora? Koliko god mu polazište bilo realistička fotografija, Richterovo se slikarstvo od realizma tehničke slike sustavno i promišljeno slikarski udaljava: npr. od arhivski detaljnog prizora s izvornika (tj. "duplerici" časopisa *Stern*, objavljenoj 30.10. 1980., naknadno, radi ponovljene istrage, gdje se policijska fotografija pojavljuje uz tekst "Der Fall Stammheim"), do njegove dvije slike istog prizora vrlo malo je ostalo od "realnosti" očevida. Tome ne pripomažu samo gradacije magličastih efekata, već i odmjerene promjene kadra, kontrolirani dotok vidljivoga. Tonski način slikanja, s druge strane, odjekuje onom sivom mekoćom kojom je slikao Giacometti, ili pak načinom kako je William Kentridge "šarao" svoje animacije.

Ne čudi stoga da će i *Gaddafi slike* Wilhelma Sasnala, koje ovaj autor preuzima s interneta evocirati kako sam događaj, tako i povijesnoumjetničke motive poput Mantegninog *Krista* s kraja 15. stoljeća, ali će olovno-sive prijeteće figure oko mrtvog diktatora daleko više odgovarati motivima neke (možda već i zastarjele) video-igre, ili vizualnostima stripa, karikature i filma kojima se Sasnal također aktivno bavi. Pored toga, u dijelu opusa koji nije napravljen prema medijskim predlošcima, Sasnal slika prema poznatim djelima povijesti moderne umjetnosti, primjerice prema slici *Kupači u Asnièresu* Georgesa Seurata.

⁹ Vidi o tome u: Robert Storr, *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, Museum of Modern Art, New York, 2003.

Slike koje proizvode događaje ili povijesni događaj slika

Na središnjoj od triju uljanih slika na platnu Wilhelma Sasnala naslovljenih *Gaddafi* pažnju zaokupljaju prijeteci anonimizirane, olovno-sive figure prikazane iz donjeg rakursa dok spuštaju poglede, u istom smjeru kao i kamera u ruci jednog od likova pozicioniranog krajnje desno, "pre-sječenoj" rubom slike. Što svi oni gledaju, ili što jedan snima, mi na toj slici ne saznajemo, kao ni na slici *Gaddafi 1*, gdje je fokus stavljen na amorfnu masu jarkih boja koja je položena na prostirku na podu upadljivo plošno slikane prazne prostorije. Da se radi o tijelu mrtvog libijskog diktatora, na što upućuje naslov, nije eksplicitno vidljivo ni iz najmanje od ovih slika, *Gaddafi 3* (sl. 4), na kojoj u središnjem prostoru na podnoj prostirci sada prepoznamo sivo nijansirano tijelo pokojnika čija glava nestaje (po službenim izvješćima Gaddafi je doista bio dekapitiran) u ekstremnom skraćanju, od nogu prema pozadini slike, a što bez sumnje podsjeća na kompozicijsko rješenje, a i kolorizam, poznat s Mantegnine slike *Mrtvi Krist* (sl. 5). Aluziju na stariju umjetnost priziva ovdje



4. Wilhelm Sasnal, *Gaddafi 3*, ulje na platnu, 2011., 160 x 200 cm



5. Andrea Mantegna, *Mrtvi Krist*, tempera na platnu, 1480., 68 x 81 cm

i smještaj tamnih likova koji stoje na distanci uokolo pokojnika i podsjećaju na tradicionalnu ikonografiju scene oplakivanja (sl. 6). Te figure koje na ovoj slici čine skup promatrača oko nečega nama nevidljivog, na slici *Gaddafi 1* identificiramo kao grupu očevidaca oko mrtvog tijela te najkasnije tu uočavamo – poznavanjem snimaka iz novina, s televizije i interneta – da se radi o situaciji neposredno nakon ubojstva Muammara al-Gaddafija 20. listopada 2011. godine, kada su mobitelom snimljene digitalne fotografije i amaterski video koji su ubrzo potom preplavili medije i šokirali svijet (sl. 7). Njih je Sasnal kao i svaki drugi korisnik interneta mogao vidjeti neposredno po emitiranju. Nedugo nakon toga umjetnik ih je upotrijebio za predložke spomenutim radovima koje od 2014. godine možemo gledati u kolekciji Tate Modern Gallery u Londonu. Sasnalov način slikanja, “prijevod” fotografija u medij slikarstva, jedan je od najrasprostranjenijih postupaka u suvremenom slikarstvu uopće, a danas se toliko uvriježio da bi u ovom trenutku bilo teško načiniti klasifikaciju posebno preferiranih motiva, odnosno izvora ili slikarskih tipologija svih onih preinaka foto-predložaka koji su poslužili kao pola-



6. Wilhelm Sasnal, *Gaddafi 2*, ulje na platnu, 2011., 80 x 100 cm



7. Fotografija mrtvog Muammara al-Gaddafija, 2011., izvor: DPA

zišna osnova. Međutim, izbor motiva ipak svjedoči o interesu za bilježenje društveno-političkih događaja, sadašnjih ili onih iz bliže ili dalje povijesti, što u recentnom slikarstvu možemo prisposodobiti jednakim interesima za društveno-političke teme u tradicionalnom žanru historijskog slikarstva. U svom tekstu kojega, ne bez ironije naslovljava "Slikarstvo i dubina smisla" (*Malerei und Tiefsinn*), jedan drugi njemački kritičar, Peter Geimer, okarakterizirao je Sasnalove slike kao "ikonografski i medijalni/medijski anakronizam".¹⁰ U svojoj argumentaciji on inzistira na tvrdnji o nedostatku ikakva opravdanog objašnjenja ili razloga za to da već postojeće snimke stvarnosti, u ovom slučaju sadržaji s interneta, budu pretvorene u slikarstvo – u ponovljenu sliku prethodno ostvarenu nekim drugim postupkom vizualizacije. Prema njegovu sudu, jedini bi razlog za to mogla biti želja da se na neprimjeren način dokazuje da slikarstvo i umjetnik koji slika uljem na platnu još uvijek postoje, bez obzira koliko to danas bilo zastarjelo. Proizlazi da Geimer svojim prigovorom da su Sasnalove slike anakronizam zapravo otkriva vlastiti kritičko-teorijski stav o suvišnosti slikarstva u svijetu naprednih tehnologija promatranja i proizvodnje slika. Taj stav korespondira sa stavovima velikog dijela radikalne teorije i kritike nakon 1960ih, izraslih uglavnom na postavkama poststrukturalizma i postmodernih teorija u rasponu od de Saussureovske semiotike do Derridine dekonstrukcije; orijentacijama u teorijama koje su pretežno djelovale protiv nekoć vladajućeg formalizma modernističkih paradigmi, a u smjeru ponovne socijalizacije umjetnosti. Ne bi li danas, kada je ta socijalizacija po mišljenju mnogih dosegla razinu nerazlikovanja projekta umjetnosti od sveopće estetizacije stvarnosti, trebalo biti postavljeno pitanje kako to da umjetnost još uvijek razlikujemo od života oko nas, odnosno postoje li limiti tog iskoraka umjetnosti u život, što implicira i pitanje o naravi i granicama njezine autonomije? Prema generalnom stavu dviju teorijskih struja stvar je naizgled jasna: nakon što je praksa osporavanja slikarstva u 20. stoljeću postala garancijom njegove naprednosti i suštinski element, pa i pokretač njegova opstanka u iskustvu apstrakcije, procesi medijskog pročišćavanja dovršeni su u autoreferencijalnosti slikarskog medija, a slikarska produkcija je, kao i sva umjetnost, okončala u jezičkom sustavu definiranja vlastitih propozicija, u konceptualnoj umjetnosti i/ili konceptima i konceptua-

¹⁰ Peter Geimer, "Malerei und Tiefsinn. Die Tuymans Methode", u: Isabelle Graw i Peter Geimer, *Über Malerei*, August Verlag, Berlin, 2012., str. 47-77.

lizmima kakvima smo do danas svjedoci. Jedini napredak bio bi u tome što u suvremenom, konceptualnom kontekstu umjetnosti prevladavaju tehničke slike i mediji, te je najpopularnije obilježje umjetnosti danas njezina “inter-” ili “multimedijalnost”. Geimerov prigovor Sasnalovim *Gaddafi slikama* ne odnosi se u tolikoj mjeri na ikonografiju, na izbor jedne spektakularne suvremene teme koja konotira povijesni značaj, a sve kako bi se takvom recidivu historijskog slikarstva onda mogla pripisati zastarjelost i žanra i medija. Produbljujući izlaganje o problemu medija vizualizacije stvarnosti Geimer se dotiče dviju razina: jedna je ona koja raspravlja o razlozima postojanja medija slikarstva danas (nakon što je ono proglašeno mrtvim, i to ne isključivo zato što su ga potisnuli fotografija, film i slične tehnologije), a druga se nadovezuje na pitanje o recepciji, o vrednovanju i naravi aktualnog historijskog slikarstva u teoriji i kritici. Uz njegovu tvrdnju da slikarstvo još uvijek (ili ponovo) postoji usprkos, ili pak zahvaljujući, fotografiji (ili bilo kojoj tehničkoj slici kao predlošku), uvijek se kritici nameće dodatna ambicija: da se želi za slikanjem pridruži posebna “intelektualna težina”, jedan paralelni teorijski diskurs koji podrazumijeva dvostruku nestabilnost. Jednom to uključuje medij slikarstva, koji se nakon proglašenja njegove smrti, u produženom trajanju (s fotografijom kao predloškom) i nadalje želi prikazati kao autorefleksivna i angažirana praksa, a time i pravi razlog postojanja slikane slike – čime se fotografija difamira kao sporedan medij. U drugom slučaju upravo posezanjem za predloškom u fotografiji – kako bi se realizirala autorefleksija i angažiranost – razlozi za postojanje historijskog slikarstva danas čine se još više nelogičnima i izlišnima, pogotovo ima li se u vidu njegova nedavna povijest.

Zašto naime, pitao se Geimer, i nadalje slikati kao što čini Sasnal, ako je postupak preobražaja medijske slike u slikarstvo već dosegao iznimnu elaboraciju u Richterovom “foto-slikarstvu”? Njegov poznati ciklus od petnaest slika *18. listopad 1977.* nastao je jedanaest godina nakon događaja kojemu je bio posvećen, tj. nerazjašnjenim okolnostima smrti pripadnika ultraljevičarske grupe Baader-Meinhof. Ovo djelo povijesne tematike iz 20. stoljeća slovi za paradigmu historijskog slikarstva u suvremenosti. Ne samo zbog svog narativa od povijesne važnosti, već prije svega zato što Richter svojim foto-slikarstvom izrazito efikasno ukazuje na nemogućnost slikarstva danas, na njegovu suvišnost i neadekvatnost u epohi dominacije tehničke produkcije i re-produkcije slika stvarnosti. Stoga će i ciklus *18. listopad 1977.* u pojedinim najprominentnijim tekstovima

njegovih poklonika naizgled paradoksalno dobiti značaj najodličnijeg slikarstva danas, ali zato što je u funkciji žalovanja za nepovratno izgubljenim, u nekoj vrsti "rekvijema za svoj vlastiti predmet interesa"¹¹ – u konkretnom slučaju, rekvijema podjednako za kategoriju historijskog i slikarstva uopće. Prema Geimerovim kritikama, Richterov ciklus trebao je označiti barem okončanje foto-slikarstva. Kako ono ipak i dalje postoji, a on ne vidi mogućnost kontinuiteta razvoja onih potencijala koje je Gerhard Richter uspostavio svojom metodom, Geimer smatra da "sljedbenike" Richtera najčešće oblikuje ne toliko njihovo vlastito djelo, nego tek recepcija kritičara u prilično iscrpljenoj apologetskoj retorici, u dramaturgiji ponavljanja stereotipa.¹²

Gerhard Richter i povijesna svijest

DOGAĐAJ I SLIKE

Od njegova prvog pokazivanja u Haus Esters u Krefeldu – zgradi koju je projektirao i privatno koristio Mies van der Rohe, u veljači 1989. godine, dakle niti godinu dana nakon njegova nastanka – ciklus *18. listopad 1977.* privlačio je pozornost i postao neizostavno spominjanim djelom u opsežnoj literaturi koja nas upoznaje s radovima Gerharda Richtera od početka autorove karijere 1962. godine, što je i vrijeme kada započinje sa stilom foto-slikarstva. Tema je u ono doba u Saveznoj Republici Njemačkoj bila vrlo kontroverzna: u vrijeme porasta opasnosti od terorizma Richter se posvetio slikanju nekih uznemirujućih, medijima i javnosti zanimljivih okolnosti oko djelovanja ultraljevičarske grupe Baader-Meinhof znane i kao *Rote Armee Fraktion* (RAF). Naslov označava datum kada su članovi grupe, Gudrun Ensslin, Andreas Baader i Jan-Carl Raspe, pronađeni mrtvi u svojim samicama zatvora Stammheim u Berlinu, dok je članica grupe Ulrike Meinhof pronađena obješena u svojoj ćeliji već godinu dana ranije. Službena izvješća tvrdila su da se radilo o samoubojstvima, premda su sumnje u nepristranost istrage ostale do danas. Ovaj je događaj kao

¹¹ Robert Storr, *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, op. cit., str. 258. Storr se pojmom "rekvijem" ovdje služi u opisu svojih neistomišljenika, kritičara koji su, kako kaže, gluhi za umjetnikove intencije i žele ciklus tumačiti u cilju vlastitih dekonstruktivističkih pozicija.

¹² Geimer, Graw, op. cit., str. 58.

rijetko koji do tada obilježio noviju njemačku povijest, a svjedoci tog vremena govore o masovnoj histeriji i krajnje tjeskobnoj atmosferi onoga doba potenciranoj učestalim terorističkim akcijama. Tog istog listopada 1977. godine odigrala se i dramatična otmica Lufthansinog aviona od strane palestinskih terorista, koja je završila oslobađanjem talaca na aerodromu u Mogadishuu 17. 10. 1977., dakle samo dan prije no što su pripadnici skupine RAF pronađeni mrtvi u svojim ćelijama, a isti taj dan bio je ubijen i Hans Martin Schleyer, predsjedavajući Gospodarske komore Savezne Republike Njemačke, također kao žrtva članova RAF-a. Ove su okolnosti bitne jer dodatno pojašnjavaju do koje su mjere slike ciklusa *18. listopad 1977.* (premda relativno malog formata i anti-retoričke u modusu pikturalnosti) imale javni karakter, koliko su suoblikovale javno mnijenje njemačkih građana koji su godinama živjeli između straha i fascinacije idealizmom, a potom s ambivalentnim odnosom prema porazu mladalačkog revolta generacije koja je stasala u poratnoj Njemačkoj okružena tabuima i šutnjom o recentnijoj nacionalnoj povijesti, a sve to u tjeskobnoj atmosferi kulminacije hladnog rata. Stoga je razumljivo da se tom ciklusu dodjeljuje posebna pozicija ne samo u Richterovom opusu, nego i poseban status u poslijeratnoj njemačkoj umjetnosti uopće. Jedan od najboljih poznavatelja Richterovog stvaralaštva, Benjamin Buchloh, kao iznimnu vrijednost ovog ciklusa spomenut će otpor spram kolektivne svijesti u poratnoj Njemačkoj, kada su se nastojale potisnuti spoznaje o nacističkoj prošlosti. Ovaj teoretičar tvrdi da je Richterov ciklus bio suprotnost onome što su tada radili neki njegovi kolege umjetnici, tj. onome što je nazvao "polit-kitsch", vrsti umjetnosti koja se reakcionarno bavila prošlošću, a kakvu Buchloh pripisuje npr. Anselmu Kieferu ili Georgu Baselitzu.¹³ Richter je striktno odredio mjesto i način kako se reprodukcije ovih slika trebaju pojavljivati uz tekstove o njima. Dio od petnaest slika ciklusa bio je sadržajno povezan, a pet platna stoji pojedinačno. Kronološki je prvo platno bilo portret mlade Ulrike Meinhof (*Jugendbildnis*), a zadnje panorama javnog pogreba (*Beerdigung*) kada su Baader, Ensslin i Raspe pokopani u zajednički grob. Tri druge samostalne slike prikazuju: 1. kaput i hrbate knjiga na policima u praznoj Baaderovoj ćeliji (*Zelle*); 2. spektralnu figuru Ensslin obješenu u ćeliji (*Erhängte*) i

13 Benjamin Buchloh, "A Note on Richter's *October 18, 1977*", u: *October* br. 48 (proljeće 1989), str. 93.

3. Long play ploču na gramofonu (*Plattenspieler*) u kojemu je skriven pištolj kojim se, kako se tvrdilo, Baader ustrijelio. Uhićenje Holgera Meinsa prikazano je podijeljeno na dvije slike (*Festnahme 1* i *Festnahme 2*), dok se polegnuto tijelo mrtvog Baadera pokazuje dvaput (*Erschossener 1* i *Erschossener 2*), u velikoj sličnosti, ali i sa suptilnim razlikama prema načinu na koji je izvorna fotografija iz magazina *Stern* bila prenesena u slikarski medij. Tri naredne slike su pogledi na prolazak Ulrike Meinhof pred kamerom dok ide na saslušanja nakon uhićenja (*Gegenüberstellung*) (sl. 8). Sljedeće tri slike progresivno su sve manje veličinom i portretiraju Meinhof kako leži na podu nakon što je otkrivena obješena u ćeliji, još uvijek s užetom oko vrata (*Tote*). Poseban efekt difuznosti, nestajanja oštih obrisa realnih predmeta i formi, u kojem se forme jednako pojavljuju koliko i povlače pred pogledom, proizvodi Richter svojom posebnom tehnikom slikanja: raspršujući i omekšavajući konture formi ili povlačenjem kista preko mokre, sivim pigmentom zasićene površine platna, tako da se oblici i prostor slike stapaju. Pritom se stvara mukla disonanca između onoga što promatrač može "iščitati" iz konkretne slike nasuprot onome što mu je bilo dostupno na fotografiji ili što zamišlja kao stvarno.



8. Gerhard Richter, iz serije *18. listopad 1977. (Gegenüberstellung 1, 2, 3)*, ulje na platnu, 1988., MoMA, New York

Richter koristi različite tipove i izvore fotografija kao polazišta za različite prizore, što govori o preciznim namjerama umjetnika. Npr. portret mlade Meinhof (*Jugendbildnis*), kojim ciklus počinje, temelji se na pozici filmske zvijezde, slici koja podsjeća na stare majstore u maniri koja je



9. Gerhard Richter, iz serije *18. listopad 1977*. (*Jugendbildnis*), ulje na platnu, 1988., MoMA, New York

“sentimentalna na građanski način”, kako je sam Richter izjavio (sl. 9). Dvije slike “Uhićenika” (*Festnahme 1* i *Festnahme 2*) temelje se na slici iz magazina *Stern* – fotografije Meineovog uhićenja i njegova ispraćaja pod oružanom pratnjom u oklopnom vozilu, što je najprije bilo emitirano kao vijest dana na njemačkom TV kanalu ARD 1. U *Sternu* se pojavila i fotografija s prikazom ustrijeljenog Andreasa Baadera na podu ćelije (*Erschossener 1* i *Erschossener 2*), međutim to je bila fotografija iz arhiva koju je snimio policijski službenik, a ne novinar-fotograf.

Robert Storr u svom detaljnom izlaganju kaže da poredak i ponavljanje nekih slika u ciklusu evociraju filmsku tehniku, *action* i *stop-action*.¹⁴ Vidljivo je, naime, da Richter pomno diferencira žanrove – studijske sekvence (*Gefangener 1* i *Gefangener 2*; *Gegenüberstellung 1, 2* i *3*, te *close up* i *fade-out* u slikama ležećega mrtvog Baadera (*Erschossener 1* (sl. 10) i *Erschossener 2*), kao i tri verzije mrtve Ulrike Meinhof na podu u ćeliji (*Tote 1*, *Tote 2* i *Tote 3*). Umjetnikove suptilne manipulacije izostavljaju sve one očekivane senzacionalističke aspekte medija, preoblikuju promatračevu

¹⁴ Storr, op. cit., str. 242-243.



10. Gerhard Richter, iz serije *18. listopad 1977. (Erschossener 1)*, ulje na platnu, 1988., 100 x 140 cm, MoMA, New York

refleksnu reakciju, navode ga na ponovno i produljeno gledanje. Ovdje “nije riječ o dokumentarnoj fotografiji kao ni o dokumentarnom slikarstvu. Ovdje smo suočeni s kontinuumom reprezentacija na razmeđu apstraktnog koncepta fotografije i slikarstva, od kojih svako uspostavlja vlastitu konvencionalnu realnost uključujući pitanja o konvencijama i istini onoga drugog”.¹⁵

INTERPRETACIJE

Rijetko su komentari kritičara bili toliko suprotstavljeni kao kod Richtero-rovog ciklusa. Ono oko čega će se svi slagati polazišne su točke, naime relacije između medija slikarstva i fotografije: antinomije između destabiliziranja slikovnog sadržaja i očuvanja slikarske forme. Međutim, interpretacija cjeline rada, ciljeva i intencija umjetnika išle su različitim smjerovima, pri čemu se mogu generalno izdvojiti dvije skupine teoretičara: prva, koja Richtera vidi u svjetlu (neo)avangardnih stremljenja, koji stoga naglašavaju kritičke aspekte Richterova ciklusa, i druga skupa, koja ističe kasnomodernističke elemente uz koje se obnavlja estetički diskurs. I jedni i drugi nastoje dovesti u odnos antagonizme između formalne (estetičke) autonomije i kritičko-angažirane etičnosti, aporije koje su možda baš u historijskom ciklusu slika *18. Listopad 1977.* došle najviše do izražaja, iako nisu obilježje samo Richterovog foto-slikarstva, već ih nalazimo u suvremenom slikarstvu uopće. Benjamin Buchloh slike iz ovog ciklusa smatra dijelom retorike i neumorno će inzistirati na zaključku da je najvažnija uloga tih slika to da predstavljaju posljednji doprinos demonstraciji moći umjetničke forme koja je izgubila svoju kulturalnu funkciju.¹⁶

Esej Stefana Germera iz 1989. godine ide i korak dalje od Buchlohove polemike. Germer ističe tenziju između distance i empatije kao temelj dinamičnosti ovih slika:

To je stvar prepoznavanja sebe u drugima, ali ne tako da odašljemo prethodno sročene interpretacije niti naivnu želju za identifikacijom u skladu s tim prepoznavanjem. Zato Richter definira svoj umjetnički postupak kao dijalektičku medijaciju blizine i distance, koja slijedi logiku sjećanja, ponavljanja i razrade. [...] Te slike šokantno otkrivaju da je slikarstvo mrtvo, nesposobno da transfigurira događaje, da im dade smisao. Slikarstvo je u

¹⁶ Jedna rana formulacija takvih zaključaka Buchloha – ali u relaciji sa starijim Richtero-vim slikarstvom no što je dotični ciklus – može se naći npr. u intervjuu kojeg je Buchloh vodio s Richterom 1986. godine, a koji je ponovo objavljen u: Benjamin Buchloh (ur.), *Gerhard Richter, October files*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2009., str. 1-34; 31-32. Ovdje Buchloh Richterove apstraktne slike tog vremena smatra "vrstom refleksije o historiji slikarstva" (str. 31). Usp. i Buchlohov tekst "A Note on Richter's *October 18, 1977*" (u *October 48* (spring 1989), str. 93), otkuda je i ovdje citirani iskaz, a ponavlja ga i Storr (2003.), str. 201.

sadašnjosti postalo žrtvom historijskog realiteta kojeg je željelo istražiti. One potvrđuju da bi svaki doprinos konstituciji značenja putem estetičkog mišljenja bilo ne samo anakronistično, nego i cinično...¹⁷

Na promatračima je da odluče hoće li slijediti takve interpretacije, temeljene na argumentima o smrti slikarstva kao reprezentacijskog i komunikacijskog medija, kako su to činili Germer i Buchloh, i prikloniti se mišljenju da ono svojim historijskim narativom upravo dokazuje suvišnost i nemogućnost samog žanra: "Povijest historijskog slikarstva i sama je povijest odustajanja subjekta od vjere u sposobnost slike da reprezentira, odustajanja koje je u konačnici stvorilo modernistički pojam estetske autonomije".¹⁸ Druga je mogućnost složiti se s onima koji čine iskorak iz takve, već uglavnom provjerene strategije postmodernističkih tumačenja prema tipu kritike kakvu je ponudio Robert Storr. Priređujući Richterovu izložbu u njojrškoj MoMA-i 2005. godine, Storr je uputio kritiku Buchlohu i njegovim sljedbenicima te naglasio važnom jednu drugu nemogućnost, a to je da interpretacija (ne samo dotična) Richterovog djela nikada ne može biti do kraja izvedena, zaključena i dovršena, pa umjesto da pristane na stav da je ovaj Richterov ciklus "the last gasp of history painting" tvrdi suprotno: "it is its first deep breath in over half a century".¹⁹

Kritički potencijal umjetnosti – slučaj Luca Tuymansa

Iz pregleda nekih važnijih osvrtâ na Richerov ciklus *18. listopad 1977.* postaje razumljivija i primjedba jednoga drugog njemačkog povjesničara umjetnosti, Petera Geimera, o kritičkom potencijalu umjetnosti u suvremenom historijskom slikarstvu, tj. ponavljanju klišeja i stereotipne retorike koja je izgrađena na temelju recepcije Richterova rada. Uz minhensku izložbu na kojoj su pokazane Sasnalove *Gaddafi slike* u tekstu kataloga stoji:

17 Stefan Germer, "Ungebetene Erinnerung", u: *Gerhard Richter, 18. Oktober 1977*, kat. izložbe, König Verlag, Köln, 1989., str. 39-55.

18 Benjamin Buchloh, "A Note on Richter's *October 18, 1977*", *ibid.*

19 Robert Storr, *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, Museum of Modern Art, New York, 2003., str. 257. Storr se ovdje referira na velik broj citata iz Buchlohovih ranijih tekstova.

“umjetnik ističe problematičan višak izopačene medijalizacije stvarnosti koja sve više manipulira percepcijom”.²⁰ U podnaslovu komentara u jednom časopisu povodom iste izložbe tvrdi se da “poljski umjetnik Wilhelm Sasnal reflektira u svojoj umjetnosti mogućnosti slikanja u doba fotografije”²¹ pri čemu se ističe kako “Sasnal svojim djelima briše vidljivost kako bi ih same razotkrio kao reprezentacije, kao medijalne efekte”, te kako je umjetnik “na jednoj od slika (*Gaddafi 1*) leš diktatora prekrrio debelim namazom boje kako bi tim prekrivanjem obilježio pretrpanost realnosti reprodukcijama” čime “medij postaje svoj predmet”.²² Već poznati i priznati pojmovni aparat iz recepcije Richterovog ciklusa doista se može ovdje detektirati na način gotovih formula, kako je to ranije ponudio Stefan Germer. Pohvala refleksivnosti tih slika iz aktualne povijesti ide u pravilu uz angažiranost u dnevno-političkim temama, ali istovremeno i uz pitanje kritičkog samopropitivanja medija i kompetencije foto-slikarstva u kontekstu dekonstrukcije konvencija i povijesti slikarstva koje trebaju samokritički ukazati na zastarjelost tog medija.

Usprkos tome što bilježenje aktualnih društveno-političkih tema na taj način da se medijske slike preobražavaju u tradicionalno slikarstvo nije samo po sebi garancija da se radi o politički i etički angažiranoj ili refleksivno obojenoj umjetnosti, takvi su argumenti u interpretacijama historijskih slika danas nezaobilazna pojava, gotovo zakonitost, bilježi Stefan Germer, pogotovo kada je riječ o Lucu Tuymansu. Premda sam Tuymans tvrdi da je politika stvar ideologije s kojom slikarstvo nema veze, kritičari će njegove slike posvećene povijesno relevantnim temama nacizma, fašizma, koncentracijskih logora, politici kolonizacije u belgijskom Kongu ili terorističkom napadu na *Twinse* u New Yorku u prvom redu vidjeti u kontekstu politički angažiranog slikarstva. Budući da kod suvremenih kritičara historijske teme nisu na osobitoj cijeni, kako bi Tuymans ipak bio priznat kao vrhunski slikar u komentarima uz njegove izložbe uvijek se podsjeća na njegov velik interes za povijest medija slikarstva i ističe se umjetnikova osviještenost o historijskoj poziciji tog medija danas. Pored naglaska na činjenici da Tuymans slika “u doba kada se slikarstvo smatra mrtvim...” i to “svaki dan [...] na prethodno postojećim predlošcima” tako da “intenzivno istražuje [...] dosežući i ono

²⁰ Peter Geimer, *Wilhelm Sasnal*, kat. izložbe; 3. 2. - 13. 5. 2012., Haus der Kunst, München.

²¹ Tekst je objavljen u njemačkom tjedniku *der Freitag*, u lipnju 2012.

²² *Ibid.*

što nije pokazano, često preuzimajući historijske činjenice kao teme”,²³ nezaobilazno je spomenuti i da “njegovo slikarstvo razotkriva svijest o završnom stadiju slikarstva [...]”.²⁴

Ulrich Loock čak će zaključiti da je Tuymans nadišao modernistički koncept novoga u slikarstvu svjesnom odlukom da slika na tradicionalan, zastarjeli način, neopterećen problemima medija.²⁵ Čest je slučaj da se konkretan medij gubi iz vida: premda se u komentarima izvorni predlošci uvijek spominju u smislu specifičnosti Tuymansova slikarstva, svaka poveznica odnosno razlika među korištenim medijima naposljetku biva proglašena irelevantnom te postaje sasvim svejedno radi li se o fotografiji, filmu ili samom slikarstvu kao izvornom polazištu. I doista, usprkos specifičnosti njegova slikarstva – naime, da nastaje prema medijskim predlošcima – vrlo je čest slučaj niveliranja registra medija. Na Tuymansovoj izložbi u Muzeju suvremene umjetnosti u San Franciscu 2009. godine nisu samo radovi ukazivali na “banalnost zla”, odnosno na posebno zazornu temu nacizma, nego je ovaj pojam Hanne Arendt našao mjesto i u naslovu jednog teksta u katalogu.²⁶ U tom tekstu se navodi da je svako diferenciranje medija u Tuymansovu slikarstvu postalo suvišno, budući da foto-predloške autor ne projicira na platno (kao Warhol ili Richter) već radi izravno, protiv oba sustava reprezentacije, kako iznosi Helen Molesworth, te predlaže da se Tuymansa ne naziva slikarom nego umjetnikom. Prisjetimo li se s kojom akribijom se analizira i prati suptilna diferencijacija među medijima i njihovim gradacijama na Richterovom ciklusu *18. listopada 1977.*, valja upozoriti kako Tuymansovi komentatori ni izbliza ne slijede ovakve pozitivne primjere starije kritike.

Termini poput neodređenosti, nemogućnosti definiranja, opacitet/transparentnost ili subverzivnost su k tome samo neki od najčešće korištenih pojmova pri nastojanjima kritičara da dokažu političku relevantnost i angažiranost Tuymansova historijskog slikarstva. Oni

23 Ibid., str. 52-53. Geimer ovdje citira izvode iz teksta Rose van Doninck “Biography”, objavljen u katalogu izložbe *Luc Tuymans. I Don't Get It*, Galerija Gerrit Vermeiren, Ghent, 2007., str. 197.

24 Emma Dexter, “The Interconnectedness of All Things”, u: *Luc Tuymans*, (kat. izložbe) Tate Publishing, London, 2004., str. 16.

25 Ulrich Loock, “A Historical Challenge to Painting”, u: *Luc Tuymans. Contemporary Artists Series*, London/New York, 2003., str. 34 i 38.

26 Helen Molesworth, “Painting the Banality of Evil”, u: *Luc Tuymans*, kat. izložbe, San Francisco, Museum of Modern Art, 2009. Ovdje citirano prema Geimer, op. cit., str. 53.

su dio retorike koja i inače u slučaju recepcije suvremenog historijskog slikarstva pokazuje opće uočljive tendencije, kako Geimer kaže, k “ekscesivnom pripisivanju značenja”:²⁷ uvijek su značenja Tuymansovih slika “izvan dometa vidljivog”,²⁸ nedohvatnih namjera, s onu stranu izrecivog. Iako se upravo karakteristika nemogućnosti definiranja njegova slikarstva vrlo često ističe kao krucijalan dokaz, nju se istodobno koristi kao svojevrsnu garanciju značenjske punoće.²⁹ Ta “punoća”, a i većina znakovitih obilježja pridanih Tuymansovu slikarstvu ne odnosi se na samo slikarstvo, njegovu estetičku, intelektualnu



11. Luc Tuymans, *Plinska komora*, ulje na platnu, 1986., 50 x 70 cm

ili provokativnu dimenziju, nego se sve pripisane subverzivne karakteristike iščitava i gradi na sadržajima historijskih događaja s posebnom političko-povijesnom osjetljivošću. Pritom biva zanemarenom činjenica da je antagonizam između tvrdnje o slikarstvu kojeg nije moguće

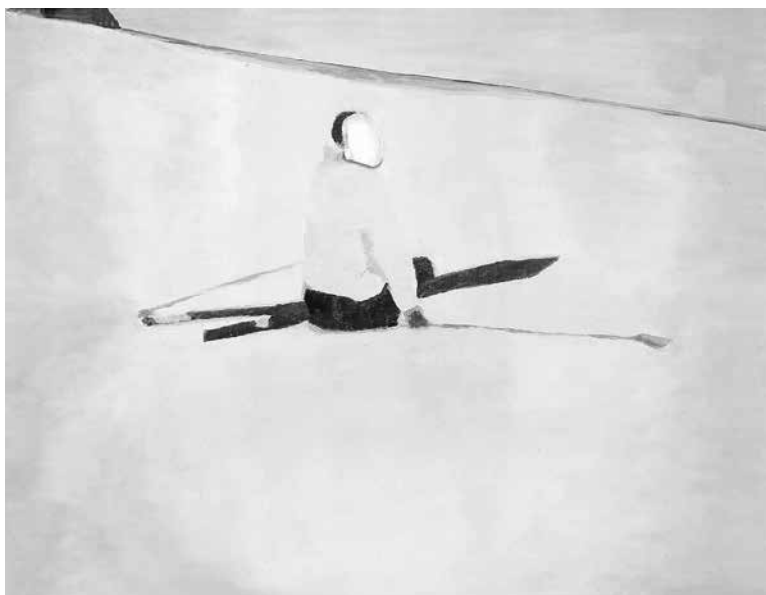
²⁷ Geimer, op. cit., str. 74.

²⁸ Ibid., str. 68.

²⁹ Ibid., str. 59.

definirati s jedne strane i količine proizvedene hermeneutičke građe s druge – krajnje upadljiv.

Kao da se previđa da su te slike – ukoliko ih lišimo naslova i priče koju ovaj podrazumijeva – doista "samo slike". Sam Tuymans kaže: "Da nema naslova to bi zaista mogao biti bilo koji prostor", misleći pritom na svoju vrlo ranu sliku *Gaskammer* iz 1986. (sl. 11), nastalu prema vlastitom crtežu pri posjetu koncentracijskom logoru Dachau. Prizor praznog interijera u smećkastim toplim tonovima doista se dešifrira tek po čitanju naslova kada nam se i nekoliko tamnih mjesta na stropu i podu prostorije otva-



12. Luc Tuymans, *Arhitekt*, ulje na platnu, 1998., 113 x 144 cm

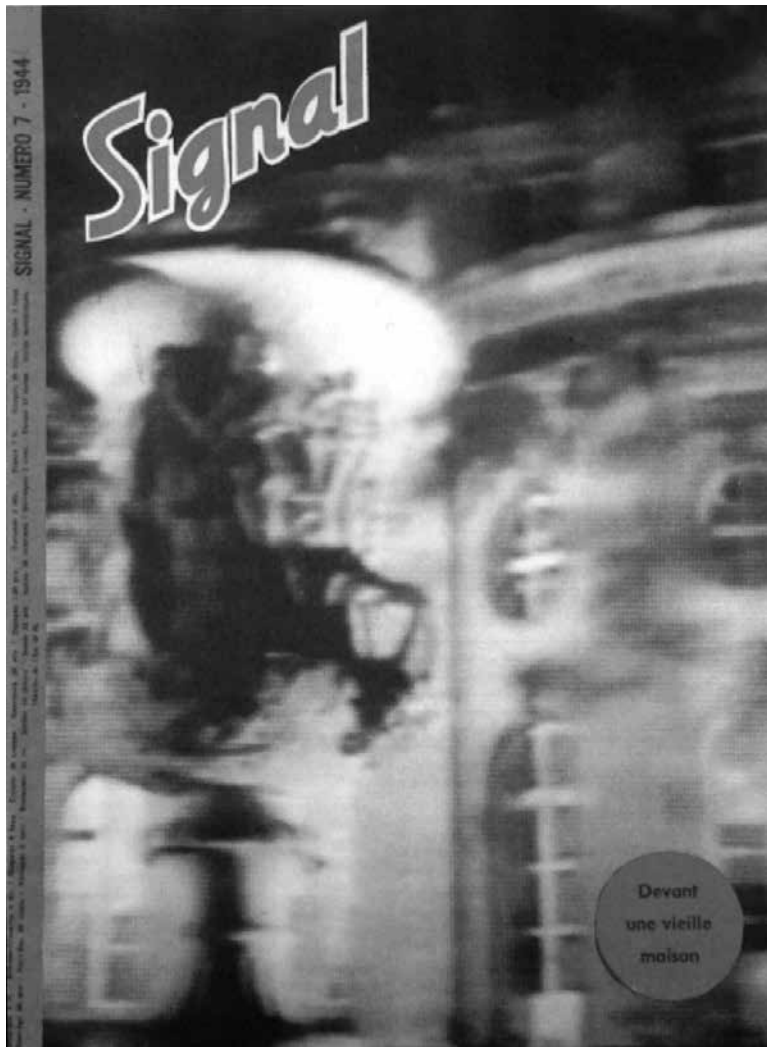
raju u dimenzijama horora, kao dijelovi ventilacijskog sustava u pogonu za spaljivanje. Ova oslikana praznina prostora, zbog koje je Tuymansov kolega Alex Katz ustvrdio da "Tuymans ima sposobnost da na malom formatu prikaže veliko, tek koristeći osobit potez", doista bi mogla opravdati još jedan izraz koji se često veže uz Tuymansa: *neprkazivo*. Taj pojam, u kombinaciji s *prazninom*, aktualizira neprkazivost Holokausta, te utječe na opći diskurs zabrane prikazivanja unutar suvremenog ikonoklazma. Slika "Arhitekt" (1997) podupire takav stav (sl. 12). Na slici u središtu

vidimo figuru koja sjedi na strmini. Isječak linije visoko podignutog horizonta ističe prazan, blijedo plavičasti prostor oko figure lagano zakrenute prema promatraču. Njeno lice prekrila je bijela mrlja, poput korektora kojim se pokrivaaju greške pri pisanju. Zaključujemo da se radi o Hitlerovom arhitektu Albertu Speeru koji je na jednom skijanju doživio pad, što je bilo zabilježeno 8-mm amaterskim filmom. Sekvencu pada s prizorom kako Speer sjedi sa skijama i štapovima u snijegu Tuymans je uzeo za predložak slike. Kakvo bi značenje ova slika mogla imati oduzme li joj se ova pozadinska priča? Ili je uputnije razmisliti, nije li upravo potreba da slike imaju naslov, priču, onaj stvarni dokaz njihove slikovnosti u relaciji spram dokumentarizma realističkih fotografija koje "ne trebaju riječi"?

Na Tuymansovoj izložbi u berlinskom Hamburger Bahnhofu 2001. godine, kada je pokazan i "Arhitekt", priča dobiva širi kontekst: pored drugih radova s tematikom nacizma naslikanih prema fotografijama umjetnik je i katalog oblikovao po uzoru na izgled nacionalsocijalističkog propagandnog časopisa *Signal* (sl. 13), ilustriranog magazina *Wermachta* koji je ranih 1940ih bio distribuiran po osvojenim područjima na raznim jezicima kako bi se širile vijesti o moći Reicha. Na naslovnici vidimo zamučeni prizor povijesne industrijske vile na Wannseeu – detalj fotografije u boji koju je Tuymans sam snimio na mjestu gdje je održana tzv. Wannsee-konferencija.³⁰ "Arhitekt" je stavljen u katalog zajedno sa šest drugih reprodukcija povijesnih fotografija: "njemački seljak i seljanka", stari reklamni oglasi Deutsche Bank, zatim poduzeća Siemens i Auto Union, portetna fotografija SS oficira Reinharda Heydricha te kopija zapisa o konferenciji pisana pisaćim strojem s brojem dokumenta K210407.

Uza sav trud na povijesnoj autentičnosti uložen pri realizaciji Tuymansova berlinskog projekta, Peter Geimer ponovo se u spomenutom tekstu pita, baš kao i u slučaju Sasnalovih *Gaddafi slika*: zašto neki umjetnik na kraju 20. stoljeća isječak iz filma o Hitlerovom arhitektu Albertu Speeru predočava slikom u ulju na platnu? Po Geimerovu mišljenju to se ne može opravdati eventualnim estetičkim ili refleksivnim potencijalima tako proizvedenih slika. Koliko god kustos izložbe nastojao obja-

30 Na toj su se konferenciji 1942. godine okupili najviši predstavnici vlade njemačkog "Reicha" i zajedno s vodstvom SS-a detaljno razradili organizirano uništenje Židova u koncentracijskim logorima, tzv. "konačno rješenje".



sl. 13. Luc Tuymans, *Signal*, 2001., naslovnica kataloga izložbe, Hamburger Bahnhof, Berlin, 34 x 25 cm

sniti tezu da se na slici "Arhitekt" radi o prizoru slutnje o nadolazećoj historijskoj katastrofi, o globalnoj propasti koju samo medij slikarstva može uprizoriti preko naizgled nevažnog trenutka kao što je pad skijaša u snijegu, Geimer ostaje pri tvrdnji da je slika u usporedbi s učinkom referentnog filmskog materijala jednostavno banalna.

Pozadina Geimerova prilično negativnog stava prema historijskom slikarstvu danas otkriva dublju podjelu među teoretičarima suvremene umjetnosti i znanosti o slici. Najizrazitije se ta podjela uočava pri diskusijama o posebnim kompetencijama pojedinačnih slikovnih i vizualnih medija, odnosno zanemarivanju tih registara u slučajevima kada se slici pridaju antropomorfne osobine. Iako će Geimer tu situaciju uprimjeriti kritikom pojma refleksivnosti, odnosno autorefleksivnosti, koju toliko često koristi suvremena umjetnička kritika, pitanje je ne bi li ipak trebalo načiniti oprezniju diferencijaciju među slučajevima koje Geimer iznosi. Kada ironizira situaciju u kojoj se primjeri (ne samo) historijskog slikarstva nastoje "analizirati" uobičajanom formulom kako neka "slika (samo)reflektira uvjete svojih mogućnosti i/ili nemogućnosti nastanka", Geimer ne iznosi u prvi plan jednu očitu kontradikciju koja prati takve formulacije – da se naime argument autorefleksivnosti, samodostatnosti i autonomije koristi kako bi se potkrijepila subverzivna, provokativna aktivnost takve umjetnosti, a što je osobitost upravo suvremenog historijskog slikarstva čiji se sadržaji gotovo automatski tumače kao etičko-politički angažman.

Za Geimera je daleko upitnija činjenica da se kroz pojam autorefleksivnosti vrlo arbitrarno slikama pridaju svojstva antropomorfizma koja ona kao objekti uopće nemaju i ne mogu imati, ili kojima se jednostavno prekoračuju kompetencije vidljivoga u slici. Zato je Geimer jednako skeptičan prema stavovima jednoga od rodonačelnika vizualnih studija, W.J.T. Mitchella, koji govori o "životu slika" i tumači nam "što slike žele" bez obzira u kojim medijima se slikovnost/vizualnost artikulirala,³¹ kao i prema visokomodernističkom formalizmu jednog Greenberga, kod kojega se, tvrdi Geimer, uočava isti napor oko "sebstva" slike prilikom inzistiranja na sistematskom odstranjivanju svih izvanumjetničkih referenci sve dok se ne dopre do potpune čistoće, do same esencije medija u kojem se djelo ostvaruje. Pri ovom poopćavanju teorijskih polazišta na temelju pojma autorefleksivnosti Geimer ide unatrag sve do "energetskog potencijala" kojeg je u svojoj ikonografiji/ikonologiji slikama pripisivao Aby Warburg.³² Koliko god Geimerovi uvidi bili zanimljivi, oni su ograničeni time što nije samo riječ o općem problemu autorefleksivnosti koliko o njego-

31 Vidi o tome u: W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want*, Chicago, The Chicago University Press, 2005.

32 O ovim promišljanjima vidi u: Geimer, op. cit., str. 77.

voj primjeni na konkretan umjetnički rad, te je uputno slijediti primjer koji u konačnici daje sam Geimer: naravno da iskaze poput "slika samu sebe dovodi u pitanje"³³ ne smijemo nipošto podrazumijevati, već se treba pitati o razlozima njihove upotrebe. Isto vrijedi i za zaključak da se nakon Richtera foto-slikarstvo uopće ne može (i ne treba) prakticirati – pogotovo uzmemo li u obzir da je svoju argumentaciju Geimer iznio na dvije razine: na jednoj govori o komentarima kritičara uz historijske slike Sasnala i Tuymansa koji se, kako tvrdi, pretvaraju u ko-producente slikarstva, dakako u negativnom smislu, kao loši nastavljači Richterova ciklusa. Druga razina tiče se činjenice da je Geimer – ne uzimajući u obzir povijesni razvoj polivalentne moderne umjetnosti, koji je doveo do razmimoilaženja Richterovih recipijenata na liniji autonomija vs. angažiranost – svoje zaključke donio na temelju nepovjerenja u mogućnosti slikarstva danas. Ono je navodno zastarjeli medij, nije više sposobno, a još manje mjerodavno umjetnički predočiti sadržaje novije povijesti, budući da danas raspoložemo tehnički naprednijim sredstvima za taj "zadatak" (npr. film). Zanimljivo je očitom činjenicu da se i sam Geimer ovime deklarira kao pristalica jedne od spomenutih orijentacija u recepciji Richterovog slikarstva, taj zadatak nije, međutim, ništa drugo nego vrlo stari zahtjev za što adekvatnijim, "vjernijim" prikazom stvarnosti, pa je iz Geimerove pozicije vjerojatno došlo do pogrešnog tumačenja odnosa medija i stvarnosti s jedne strane te međusobnog odnosa dvaju medija u konstelaciji foto-slikarstva s druge.

Netočna je pretpostavka da je fotografija adekvatniji prikaz današnje stvarnosti samo zbog svoje tehničke nadmoći, ili da joj slikarstvo neuspješno konkurrira jer ona vjernije prikazuje stvarnost. Na to nas podsjeća Juliane Rebenisch kada se referira na Stanleya Cavella koji smatra da takva pomisao reducira fotografiju na puko sredstvo u produkciji odnosa sličnosti. To što je fotografija uistinu sličnija realnosti nego slikarstvo (jer njezini znakovi na stvarnost upućuju indeksno, a ne samo ikonički), nije slikarstvo oslobodilo suočenja s temeljnim pitanjima, a koja glase: što u tom slučaju doista znači prikaz stvarnosti te zašto je "realizam" do danas ostao problematičnim mjestom u povijesti slikarstva, problem koji se uvijek iznova javlja kada ga povežemo s fotografijom?³⁴ Budući da Sasnal, Tuymans i Richter predstavljaju tri

33 Ibid.

34 Usp. Juliane Rebenisch, *Theorien der Gegenwartskunst*, op. cit., str. 158.

generacije suvremenih umjetnika koji stvaraju historijske slike prema medijskim predlošcima i pritom postižu podudarne, ali ne i istovjetne, tipove figuracije i naracije u realističkom kodu, treba naposljetku propitati i realizam, odnosno narav realističnog u njihovim, ali i u drugim pristupima koji se oslanjaju na predloške u tehničkim slikama, a kakvi su vrlo prisutni u suvremenom slikarstvu uopće.

Novi realizam i medijski "šok stvarnosti"

Kada se nastoji uspostaviti odnos suvremenog slikarstva prema realizmu, a koje postupke najčešće nazivamo skupnim terminom "novi realizam", polazi se od načelnog uvjerenja da fotografija kao predložak "objektivno"³⁵ reproducira stvarnost te da predstavlja određenu garanciju zbiljskoga. Premda dotični slikari/ice nisu morali sami nazočiti prikazanim događajima, oni suvremene medijske reprezentacije prihvaćaju kao odraz realnosti. Teško je doduše povjerovati da je temeljna motivacija za stvaranje takvog slikarstva danas u svojstvu objektivnosti same fotografije (ili tehničke slike uopće), što potvrđuju barem dvije problemske razine na kojima operira fotografija danas: prva se razina tiče rastuće manipulativnosti tehnologijama slike, a druga učinaka koje medijska slika ima na recepciju promatrača.

Je li ovdje doista riječ o pukom prijenosu objektivno-dokumentarne tehničke slike u medij slikarstva, u dokumentarnu tvorevinu jednaku predlošku, samo u drugom mediju? To je, naime, sugerirao prethodno iznesen Geimerov polemički stav o slikarstvu Wilhelma Sasnala i Luca Tuymansa, no odgovori ne moraju biti jednoznačni pa bi i za historijsko foto-slikarstvo ove dvojice slikara moralo biti valjano barem neko od svojstava iznesenih u prilog afirmacije Richterovog rada. Sam izbor predložaka pretpostavlja određenu odluku, odražava posve konkretan, a ne bilo kakav, nebitan interes. Indiferentnost masovnih medija posve sigurno neće usmjeriti umjetnika prema čisto formalističkom aspektu dokumentiranja stvarnosti kao niza neumreženih činjenica. Pozornost pri izboru motiva s iznimno kompleksnim društvenim konotacijama u izravnoj je suprotnosti s jednostavnošću, čak banalnošću, pojedinih motiva i/ili postupaka prisutnih kod sve trojice slikara. Bilo

35 Usp. Feđa Gavrilović, op. cit., str. 34-45.

bi jednako naivno očekivati da se radi o protestu protiv sveprisutnosti slika u medijski saturiranoj stvanosti; razumnije je pretpostaviti da se ovdje nastoji produktivno iskoristiti sraz medijske banalnosti i povijesne relevantnosti. A to pak podrazumijeva primjenu samo slikarstvu svojstvenih postupaka društvene rekonfiguracije.

Opisujući ciklus *18. listopad 1977.* Gerharda Richtera već smo obrazložili kojim je sve slikarskim postupcima umjetnik pribjegavao kako bi stilizirao izvorne fotografske predloške i koliko su ti postupci bili ovisni o njegovom senzibilitetu prema žanrovima i vizualnim dojmovima koje je na taj način postizao. Premda se u ovom ciklusu ne može zanemariti postojanje Richterove povijesne svijesti – očito je da se njome ne ispunjavaju svi potencijalni slojevi ili funkcije foto-slikarstva. U analiziranom ciklusu uočavamo dva smjera procesuiranja stvarnih događaja posredovanih foto-predloškom u sliku: jedan se očituje u odmicanju od predloška tako da novostvoreno vizualno polje više ne ukazuje na trag subjektivnih emocija – eventualnu emotivnu reakciju suzbijaju tonovi i gradacije sivog, crnog i bijelog koji su analogni monotonom foto-dokumentu. S druge strane, Richterova stilska specifičnost, zamućenost i sfumato-efekt koji bi mogli biti protumačeni kao subjektivno-ekspresivni rukopis, zapravo imaju ulogu brisanja jasnih kontura svojstvenih navodnoj objektivnosti fotografije, dok se istodobno potencira utjecaj slučaja metodom mehaničkog postupka – utiranjem kista ili četke u (još) mokru površinu slike, potezanjem "špahtlom" preko prizora, "isušivanjem" kontura prikazanih formi. Gerhard Richter svojim apolitičnim stavom uspijeva u slike ciklusa unijeti antagonizme i kontroverze na slikarskoj razini, tako da kroz slikarski pristup razrješava i oslabljuje polemičke tenzije povijesnog konteksta RAF-a, prenosi ih u čisti reprezentacijski registar i tako udaljava od ideoloških polarizacija u stvarnom okruženju. Ovdje nije riječ o de-politizaciji, već o re-politizaciji.

Druga problemska razina distribucije informacija tehničkom slikom tiče se etičkih učinaka medijske fotografije o čemu su ne tako davno pisale Susan Sontag ("Regarding the Torture of Others", *The New York Times*, 23 svibnja 2004.) i Judith Butler ("Torture and the Ethics of Photography", *Environment and Planning D: Society and Space*, 25.6.2007.). I jedna i druga teoretičarka potaknute su sličnim pitanjem o učincima vizualnih posredovanja scena rata, mučenja, katastrofa i drugih događaja koji obilježavaju našu stvarnost u masovnoj cirkulaciji fotografija.

Pitajući se o razlozima naše indiferentnosti prema masovnim medijima koji nas bombardiraju foto-izvješćima o zločinima, mučenju, ratovima i patnjama, Sontag je ustanovila da razlog tomu nije u činjenici da fotografija uvijek posreduje upitnost, manipulativnost, tj. nije u sumnjivoj istinosnoj vrijednosti tehničke, tj. medijske slike. Ta slika nam samo ne daje naputak o konkretnom djelovanju: iako čine događaje stvarnijima u našoj svijesti, jačanje svijesti i empatije ne može se postići beskrajno puta ponovljenim istim prizorima.³⁶

S druge strane, Judith Butler je, analizirajući vizualne dimenzije rata i žalovanja, ustvrdila da su "žalovanje i etička osjetljivost općenito definirani prešućenim normama" koje određuju tko spada u domenu ljudskog, a tko ne. Ona tvrdi da "svaka reakcija ovisi od specifičnog, unaprijed određenog uspostavljenog polja vidljive realnosti – bilo da je to indiferentnost, zaprepaštenje, empatija, osjećaj moralne odgovornosti ili, u konačnici, potreba za djelovanjem".³⁷ Slijedom takvih opservacija, za ocjenu kreativnog dosega slikarstva Sasnala, Tuymansa i Richtera manje je važno jesu li svoje medijske predloške birali zbog njihove istinitosti ili manipulativnog karaktera – važnije je njihovo nastojanje da uvjerljivo ukažu na nužnost "re-definiranja prešućenih normi".

Zaključak

U svjetlu ovih promišljanja suvremeno historijsko slikarstvo nadaje se kao osobito polje vidljivosti: između *izostalog* naputka za djelovanje (Sontag) i *potrebe* za djelovanjem (Butler) ocrtavaju se limiti žalovanja u samodostatnosti koliko i ograničenja aktivnog sudjelovanja u svijetu svedostupnih i sveprisutnih slika. Zaključak da se historijsko slikarstvo predstavlja kroz "slike koje se referiraju na realnost, ali s njome više nisu u direktnom kontaktu"³⁸ i ne čini se više sasvim neprihvatljiv, kako su nas upućivale opservacije o primjerima suvremenog historijskog slikarstva o kojima smo ovdje govorili. Primjerice, Sasnalovo dramatično skraćenje u prikazu tijela mrtvoga libijskog diktatora ima dvojak uzor: osim onoga navedenog u povijesti umjetnosti (Man-

36 Ovdje citirano prema: Tihana Bertek, "Beskrajn rat, beskrajne fotografije", u: *Zarez*, XVI / 396, 21. studenoga 2014., str. 27.

37 Ibid.

38 Geimer, op. cit., str. 49-50.

tegnin *Krist*), tu je i fenomen poznat iz svakodnevnog ponašanja korisnika medija: nametljiva, svuda uočljiva i gotovo refleksna aktivnost snimanja mobitelom, što je i prikazano kod naoružanih pobunjenika koji se natiskuju oko pokojnika na slici *Gaddafi 3*. Time što su zabilježili događaj od povijesnog značaja jednom automatskom, skoro nasumičnom radnjom pridonijeli su da se događaj pretvori u medijski spektakl. Ta vrsta dokumentiranja koja je primjerena visokorazvijenoj tehnologiji i društvu spektakla 21. stoljeća odgovara pohlepi medija za senzacijom, ali počiva primarno na svakodnevnoj refleksnoj reakciji pojedinca koju je Susan Sontag nazvala "estetičkim konzumerizmom", a čiji učinci su, prema Butler, oni prijeteće beščutnosti kojom se svjedoči smrti. Kada Sasnal bira aktualne događaje, poput ubojstva Gaddafija, onda on nastupa kao kroničar neplaniranih aktualnosti kao što su to i očevici/počinitelji na slikama *Gaddafi 2 i 3*, pa je izbor slike s mobitela kao predložak slikarskoj praksi razumljiv u svojoj nasrtljivoj običnosti, zbog čega će Richter, a potom i Tuymans često govoriti o "hororu običnoga". No, Sasnal je itekako svjestan svog izbora – njegov cilj nipošto nije više nasumična automatizirana radnja, nego svijest da se banalnost jednog svakodnevnog postupka može kreativno transformirati u strategiju slikarskih operacija, a vizualne činjenice svijeta u kojem živimo pretvoriti u intelektualni ili emocionalni impuls.

RESEARCH PAPERS

**NATAŠA
LAH**

Faculty of Humanities and Social Sciences, Rijeka/ segotalah@gmail.com

Pg. 64 – 81 (in Croatian)

Abstract:

REDUNDANCY AND UNSIGNIFIED IN HYPERREALISM

Original paper / UDK: 7.038.51

Realism is a stylistic qualification within the discipline of art history. The philosophy of art in the late 1960s has undermined such an understanding in two ways: first by relativising the notion of realism and then introducing the unstable status of the work of art into the place of previously stable aesthetic qualifications. In the same period, *hyperrealism* emerged as a postmodern version of realism. Using the visual language of his time, hyperrealism goes along with the innovations of philosophy of language and analytical philosophy, exposing semiosis as a production of signs devoid of meaning and ambivalently positioning itself in the aesthetics of hyper-consumerism and hyper-productiveness of postmodern culture. Unlike the realism that has been the answer to the universal, general state of the world, hyperrealism has imposed itself as a peeled off mirror image of the fragment, as a world without context. While in paintings of historical realism the represented scene referred to a context outside of the picture, in hyperrealistic practices the depicted scene was limited to the representation of a frozen event, isolated from context, and therefore from what has been signified by the world. From the theoretical position of philosophy of art, in this article we want to present the thesis of the “redundancy of unsignified content in hyperrealism”: first by presenting the relativisation of realism in Nelson Goodman, and then separating the *general* from *aesthetic* meaning of sign information in Max Bense. For both authors, representation is a matter of choice, and every sign shown is information. However, while for Goodman realism is a matter of the recipient’s habit of understanding the sign, information and semantic structure of the image, for Bense the key is to distinguish life (realism) from aesthetic sign communication. In the second part, we will apply Bense’s distinction further to the differentiation between realism and hyperrealism.

Keywords: realism, hyperrealism, sign, reality, redundancy, Nelson Goodman, Max Bense

ZALIHOST I NEOZNAČENO U HIPERREALIZMU

Nataša Lah

Tradicionalne forme realizama bliske su životnoj znakovnoj komunikaciji i svoj su vrhunac dosegle u dokumentarizmu, dok se hiperrealizam orijentirao na estetsku znakovnu komunikaciju generativne estetike, zbog čega svaka daljnja pretenzija tumačenja hiperrealizma kao oblika realizma postaje neodrživa. Hiperrealizam se generira, kako ćemo ovdje nastojati pokazati, na fragmente relativne stvarnosti, prethodeći simulacionizmu (tj. komunikaciji hiperrealnosti). Parafrazirajući Benseovu pretpostavku da je svako umjetničko djelo kao definirani oblik komuniciranja znaka “potrošena sloboda izbora”, nastojat ćemo pokazati da hiperrealistička slika glorificira upravo taj, neoznačeni (jednostavno: prikazan) prizor/prostor kao svojevrsnu ekstenziju presahle mogućnosti izbora označavanja.

U kratkoj raspravi iz 1968. godine Nelson Goodman postavlja pitanje o uvjetima realističnosti reprezentacije.¹ U duhu svog vremena, kasnih šezdesetih godina prošlog stoljeća, opčinjen je, kao i većina njegovih europskih suvremenika, znakovima i značenjima slikovne reprezentacije. Vjernost prikazanog, smatrao je, predstavlja slab oslonac u određivanju realističnosti, budući da smo vidjeli mnoge vjerno prikazane jednoroge i kentaure, ne problematizirajući pritom činjenicu da ih u stvarnom svijetu nismo sreli, odnosno, da je sud o vjerodostojnosti njihove slikovne reprezentacije donesen u relaciji s našom predodžbom o fantastičnom biću, ali ne i sa živim stvorom koji nam se slikovno uka-

zuje. U slučaju rajske ptice, vrapčarke koja doista obitava u tropskim područjima, realističnima smo prihvatili pripisane joj, no ne i stvarne osobine. Dovoljno nam je bilo, u kontekstu vlastite kulture susresti se sa slikama i tekstovima koji su prikazivali jednoroge, kentaure i rajske ptice, pa da ih putem iskustva umjetnosti posložimo u hijerarhijsku skalu od najmanjeg do najvišeg stupnja njihove vjerodostojnosti, sve u odnosu na predložak našeg arhetipskog zora, što se u prosudbi javlja kao da je iskustvo stvarnosti. No, s obzirom da je faktor stvarnosti u jednadžbi realističnosti aktivističkim, teorijskim i estetskim poduhvatima krajem šezdesetih godina dvadesetog stoljeća definitivno doveden u pitanje, nastavljamo s drugim pitanjem: što nas to onda i dalje potiče utvrđivati realističnost reprezentacije temeljem sličnosti prikazanoga sa svijetom kojeg prikazuje? U procjeni realističnosti slike govorimo o reprezentaciji stvarnog i nestvarnog, poravnavajući tjelesno, duhovno i intelektualno iskustvo kao da je istovrsno, posebno ako se ovjeri širim kulturnim konsenzusom, što je, tvrdi Goodman, temeljni argument za relativizaciju svake realističnosti. Poravnavanje raznovrsnih iskustava, kako znamo, okidač je za razvoj naših realitetnih preferencija, koliko u nestvarnim toliko i u stvarnim svjetovima, među kojima je realističnost sinonim za najstvarnije od stvarnog, upravo onoliko koliko je i *objektivno* sinonim za *intersubjektivno*. Posljedično ćemo zaključiti: (1) da *doživljaj* realističnosti reprezentacije ne možemo uzeti kao dovoljan uvjet u zastupanju njezine *stvarne* realističnosti i (2) da su realizmi samo dominantne preferencije jedne kulture u zadanom prostoru i vremenu.

Fotografija je sredinom 19. stoljeća teme smrti, ludila i tjelesnih bolesti približila fokusu javne recepcije. Posljedično, aktualizirala je i problem osjetilne vjerodostojnosti prizorišne slike svijeta. Činjenična vjerodostojnost dokumentarne slike rasteretila je prizor upisane ikonografske funkcije. Ikonološko razmatranje nekog dokumenta povjereno je time aktivnoj recepciji promatrača. Ta je novost bila sukladna znanstveno-objektivističkim težnjama vremena. Činjenična vjerodostojnost rane fotografije dala je prednost realizmu koji se zbiva mimo nas i una-
toč nama. Dokumentiranje je ovjereno kao postupak stavljanja prizora u fokus promatrača, kao poziv na svjedočenje i svjedočanstvo. Dokumentiranje ratne zbilje, za razliku od umjetničkih interpretacija rata,

10 Realističnosti reprezentacije vidi u: Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis, 1968.

nije više personaliziralo pobjedu ili poraz, nego je integriralo fragmente činjenica u prikaz cjelovite zbiljnosti rata. Ne više zaustavljanjem nedohvatno kratkog trenutka stradanja ili trijumfa, rat je kroz fotografije prikazivan u statičnoj slici dostignutog mira, što zbir događaja zrcali kao cjelovito stanje netom minule “žetve smrti”.²

Činjeničnost prizora poginulih ratnika na bojnopolju nakon bitke zrcali se na površini dokumenta kao stanje izjednačenosti, uključujući sve aktere netom minulog rata, pa i one što su u sukobu bili na suprotnim stranama. Rat, prikazan kao stanje a ne kao slijed događaja, tako postaje razlučiv u svome svršetku kao zbroj izgubljenih života, i to je sve što činjenica dokumentarne fotografije bojnog polja nakon bitke pokazuje. Tehnički nesavršena, rana fotografija nije mogla snimati *in situ* brzo izmjenjive kretnje u gradskoj vrevi ili na bojišnicama. Upravo je tim svojim tehničkim ograničenjem, posve slučajno, pridonijela poetici realizma kao slici stanja. Jer, svako događanje asocira na izmicanje i kratkotrajnost, bljeskovito je, ekspresivno i fragmentira realitet. Stanje se, s druge strane, ovjerava kao autentična posljedica događaja, predstavljajući cjelovit prizor što se neprekinuto nastavlja u neprikazanom (kontekstu slike). U postojanje rajskih ptica možemo vjerovati ili ne, kao što možemo vjerovati ili ne u pripisane im osobine, dok je slika bojišnice univerzalno iskustvo svijeta i svih epoha koja nadilazi vjerovanja partikularnih kultura, o čemu Goodman nije govorio relativizirajući realističnost. To da je Rajska ptica pali anđeo, da opkružuje Sunce za života i na zemlju pada tek kada je uginula, možemo čitati iz knjiga ili čvrsto vjerovati u to, no da se tek nakon bitke broje mrtvi iskustvo je cjelokupne ljudske povijesti i u tom se univerzalističkom pogledu realizam može poistovijetiti s dokumentarizmom. Baviti se i nakon toga suodnosom, suživotom ili interferencijom dokumentarizma i umjetnosti, predstavlja zahtjevan teorijski zalogaj.

U povijesnoj distribuciji susljedno ustrojenih umjetničkih pojava hiperrealizam se javlja krajem 60ih i početkom 70ih godina 20. stoljeća kao postmoderna inačica realizma. Repetitivnom produktivnošću prikazivanja stvarnoga svijeta i fragmentiranjem realiteta istovremeno, dakle sasvim postmodernim mehanizmom komunikacije, hiperrealizam hiper-vje-

2 Citat je naveden po naslovu ciklusa fotografije Timothy O'Sullivanova, gdje se prikazuju prizori s bojišnice Američkog građanskog rata u razdoblju 1861.-1865. (Arhiv: Brady Civil War Collection, Library of Congress, Washington).

što markira svršetak realizma. Vizualnim jezikom svoga vremena privija se inovacijama filozofije jezika i analitičke filozofije ogolijevajući semiozu kao prazno označavanje znaka samim sobom,³ ambivalentno se smještajući u okrilje estetike hiperkonzumerizma i hiperproduktivnosti postmodernog društva. Dokumentarizirane situacije fiksnog vremena u ranom su se realizmu javile kao integrirajuće činjenice zbilje, podastrijete motrenju i osjetilnoj prosudbi recipijenta. Bile su poziv da se motrilačka pažnja preusmjeri od idealiziranog na stvarni svijet. No, hiperrealistička, za razliku od realističke slike nikada nije bila (kao) dokument. Predmet njezina interesa nije bio dokumentiranje činjenice koja uočava univerzalnost nekoga shvaćenog stanja svijeta i vremena, već je bio sasvim subjektivna simulacija realiteta posredstvom slike, uvijek izolirane iz činjeničnog korpusa svakodnevice. Iz činjenica je hiperrealizam generički lučio simulakrume.⁴

Neoznačena činjeničnost hiperrealističke slike utoliko je srodnija metafizičkom slikarstvu i javlja se kao transformacija realnog iskustva svijeta u meta-realno iskustvo vizualnog jezika o njemu (sl. 1). David Hockney, primjerice, događaj vode koji u stvarnosti kratkotrajno vidimo kao zapljuskivanje nakon skoka u bazen, prikazuje kao stanje i ta se nerealna zamrznutost kadra čita kao svojstvo realizma, premda je baš u tom detalju skriven ključni obrat koji s realističnom slikom dijeli samo kompozicijske instrumente, kao što su oštar rez kadra i forenzički precizna mimikrija okolišne zbilje (sl. 2). Hiperrealizam je svojom fascinacijom zamrzavanjem događaja slike (kao da je stanje života) slikarski reprezentirao materijalnu stvarnost kao neoznačeno mjesto, k tome još i beskonačno neoznačivo. Drugovrsni i prethodeći mu realizmi stvarnost su prikazivali kao materijalizirane znakove nadindividualnog, općeg stanja svijeta. U tom smislu, depersonalizirani kadrovi hiperrealističkih slika ne mogu se poistovijetiti s nadindividualnim portretima svijeta realizma. Realizam se iskušava u svjedočenju univerzalnog, općeg stanja svijeta, dok se hiperrealizam nadaje kao značenjski oljuštena zrcalna slika fragmenta, kao stalno svijet – ali bez konteksta. Vanjski svijet je u realizmu prisutan nezavisno od spoznajnog subjekta, dok se u hiperrealizmu po-

3 (grč. *Σημείωσις*, engl. *semiosis*) – označavanje.

4 Simulakrum i simulacija deriviraju iz istog latinskog glagola “simulare” koji znači “kopirati, prikazivati ili predstavljati”, drugim riječima radi se o izvođenju predmeta, a ne njegovoj supstancijalnoj istovjetnosti sa samim sobom.



1. Giorgio de Chirico, *Metafizički interijer s velikom tvornicom*, 1916., ulje na platnu, 96,3 x 73,8 cm, Staatsgalerie Stuttgart

etički distancira izlučivanjem prikazanoga iz svijeta *koji se prikazuje*, a time i od svijeta *kojemu se pokazuje*. Utoliko je čin izbora slike u realizmu samo prizorno ograničena referenca ukupnog stanja svijeta, dokument i čin autorskog izbora slike, dok je u hiperrealističkim praksama to prizorno ograničena referenca zamrznute događajnosti, izolirana od konteksta ukupnog stanja svijeta. Ta referenca dosiže omeđeni prostor intimnosti i ne ovjerava se rezonancom recipijentova iskustva, tek eventualno, njegovom vjerom da je prikazano vjerna preslika tuđega stvar-



2. David Hockney, *A Bigger Splash*, 1967., akril na platnu, 242 x 244 cm, Tate Modern, London

nog. Hiperrealistična slika stalno izmiče i u neprekidnoj je tranziciji, klizeći od modernističke paradigme autora – subjekta – prema postmodernom obuhvatu kulture robnog i informacijskog viška koji se repetitivno obnavlja. Reciklirajući fantazmagorične prizore kao da su realni krajolici, hiperrealizam svjedoči poetiku vedre neoznačenosti pop-artističkog, izmičućeg stanja zapadne kulture.

Povijest umjetnosti realizam definira stilski, a njegovu pojavu smješta u drugu trećinu 19. stoljeća, vezujući ga uz motive doslovnih prizora iz stvarnoga svijeta, uz impersonalno artikulirane scene što se kreću u zoni stvarnog, ili barem vrlo mogućeg stvarnog, promatračeva iskustva. Fragment realnosti u stilskom pravcu realizma funkcionira kao cjelina neke zbiljnosti, gdje se svijet prostodušno nastavlja u svim smjerovima

slike koja je samo fizički isječak mnogo šire, ali istovrsne cjeline, i njezin uvjerljiv zastupnik. Ono što ozbiljno narušava integritet tako definiranog realizma jest njegova bliska srodnost s mnogim i drugačije definiranim tipskim pojavama. Usporedimo li tako Canalettov prizor Rialta (sl. 3) s



3. Canaletto (1697-1768), *Venecija, most Rialto sa sjevera*, 1726/27., ulje na platnu, 47,5 x 80 cm, Royal Collection, London



4. Rosa Bonheur (1822-1899), *Oranje u Neversu*, 1849., 1,34 x 2,6 m, ulje na platnu, Musée d'Orsay, Pariz

prizorom *Oranja u Neversu* Rose Bonheur (sl. 4), čini se da dvije panorame imaju puno toga zajedničkog. Na jednoj slici dominira temeljna ploha vode, na drugoj temeljna ploha zemlje, a nad objema plohe neba; krajolik i prostorna definicija kadra na jednoj je slici venecijanska arhitektura, na

drugoj to su brežuljci burgundijskog Nièvre. Barkarijoli na Canalettovim slikama zamrznuti su u pokretu rutinske radnje veslanja koja nije događaj već situacija; pastiri i zemljoradnici čine isto u drugom kontekstu svoje trajne radnje, oblaci u vedrom danu ni na jednoj od ovih slika ne najavljuju pogoršanje vremena, sve je stvarno, pomalo idilično, zamrznuto u sekvenci stanja. Usprkos tome, Canaletta definiramo u okviru stilske manire talijanskog rokokoja, a Bonheurovu u kontekstu francuskog realizma. Uz navedene stilske definicije, ove autore pritom dijeli i složen klasifikacijski sadržaj stilskih promjena koje obuhvaćaju raspon od stotinjak godina. Pokazuje se da nam historijska analiza ovdje ne pomaže, tek da ideološki markira granicu između poimanja otmjene građanske dokolice Canalettovih venecijanskih veduta i idilične tegotnosti seoskog života u prizorima francuske provincije devetnaestog stoljeća. Lako je ustanoviti da je ovdje riječ o dvije socijalno različite sredine, ali unutar istog doživljajnog korpusa idealizacije i identifikacije promatračeva iskustva s prizorima obiju slika. No, ne nalazimo previše interesa za ono što vizualnost čini pojmljivom, a to je pikturalna sintaksa, odnosno *formula forme*, koja svojim retoričkim efektima upućuje na potrebu za odstupanjem od stilske prema ahistorijskom grupiranju djela.

No, odmakom od stilske ukorijenjenosti i temeljem iskustvene i osjetilne činjeničnosti prikazanoga znatno bolje povežujemo Canalettovu sa slikom Bonheurove. Potpuna plošnost realistične slike, čak i kad u njoj postoji iluzija dubine, postiže učinak ravnomjernog fokusiranja po cijelom polju prizora. Realističnost reprezentacije nije stilski već isključivo pikturalno-retorički alat kojim se figuralni narativ zatvara u dokumentaristički okvir. Učinak je, dakle, sasvim srodan fotografskoj slici. Oko dvjesto pedeset godina nakon Canaletta uvodi se pojam “foto-realizam” za hiperrealističku sliku koja se koristi fotografijom, premda su i Canalettove slike preslike matrica, nastalih korištenjem *camere obscurae*. I premda se fotorealizmu pripisuje interes za nad-stvarne efekte učinka fotografije,⁵ ostalo je neodgovoreno pitanje o kojim je to učincima riječ? Je li riječ o tehničkim slabostima medija, o metajezničnim aspektima fotografske slike koja ima ulogu označitelja, ili pak o fotografskoj slici koja, u duhu poststrukturalizma, nije ništa drugo nego izmičuća označenost prikazanog predmeta u svijetu?

5 Christine Lindey, *Superrealist Painting and Sculpture*, William Morrow and Company, New York, 1980., str. 27-33.

Autentični realizam, čini se, prijanja uz ideju svjedočenja nenadvladive činjeničnosti života i time se veže uz egzistencijalizam. U toj se točki susreta oštro razdvaja racionalno od realnog. Jer, bilo kakvo racionalno tumačenje egzistencijalizma općim pojmovima u suprotnosti je sa situacijom koju Sartre opisuje kao posljedicu “stvari ravnodušnih po sebi”,⁶ o čemu je u domeni vizualnog jezika ponajbolje svjedočio neorealizam. U talijanskoj i francuskoj, nešto konceptualnijoj struji, posebno u dje-



5. Nino Migliori, *Scolaretto*, 1958. c/b fotografija, Fondazione Nino Migliori, Bologna

lima što su nastajala u kasnijem razdoblju, dakle na prijelazu s 50ih na 60e godine, baštinili smo visoke domete egzistencijalistički mišljenog realizma (sl. 5 i 6). U dubokom savezu s neizbježnim činjenicama i situacijama životnog pejzaža, neorealizam je ideju realizma doveo do samog vrhunca i možemo ga na neki način smatrati prvim auten-

⁶ Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Gallimard, Pariz, 1972.

tičnim realizmom u vizualnim umjetnostima nakon razdoblja dokumentarizma u 19. st. Kako kasnih 50ih više ne možemo govoriti o stilskim pravcima, film, fotografija i *happening*⁷ grupiraju se kao medijska sredstva reprezentacije najčvršće vezana uz prostornu i fizionomijsku osnovu aktualnog vremena, pokazujući se kao neutralni dokumenti, i onda kada to nisu bili, primjerice u *docufiction* filmovima neorealizma. Fizionomije gradova i ljudi u neorealizmu prikazivale su ono prolazno



6. Arman, *Le plein*, crno-bijela fotografija, 1960., Galerie d'Iris Clert, Pariz

kao dugotrajno i događajnošću uvjetovano vrijeme, pa se snimljeno pokazuje kao fiksirano ali i promičuće istodobno, izazivajući rezonantnije učinke motrenja od klasičnih realističnih slika koje su statično svjedočile

7 Dobar primjer objedinjenosti ovih medija u neorealizmu je *docufiction* film Luchina Viscontija *La Terra Trema* iz 1948. godine. Film je ekranizirana i slobodno interpretirana verzija romana Giovannija Verga *I Malavoglia* (1881). U filmu glume isključivo neprofesionalni glumci koristeći sicilijansko narječje.



7. Inge Morath, *Žena čita u podzemnoj željeznici*, crno-bijela fotografija 1957., Inge Morath Foundation, Magnum Photos

minulo stanje nekog prizora. Crno-bijela analogna fotografija neorealističke provenijencije izlazi ne iz povijesti već iz situacije. Još i danas ona podriva našu obojenu, izmičuću, digitalnu, hiper-prisutnu događajnost. Fokusirani na gole činjenice, svojstvima njihove neponovljive originalnosti i duboke situacijske prisutnosti svjedoka vremena, neorealistička fotografija, film ili *happening* svjedoče stanje, uključujući i sjećanje i pamćenje. Neorelizam je bio refleks zgroženosti jedne generacije umjetnika rođenih uglavnom dvadesetih godina prošlog stoljeća.⁸ U Europi je on bio posljedica rata, u Americi duboke društvene krize. Uspoređujući djela suvremenika s oba kontinenta, u periodu egzistencijalističkog



8. Louis Stettner, iz ciklusa *Paris*, 1951., crno-bijela fotografija, Louis Stettner Estate

i neorealističkog zamaha, osjeća se začudna istovjetnost stava koji se ne može degradirati vokabularom stila (sl. 7 i 8).

Manje utjecajan, predstavljajući se u većoj mjeri kao galerija ambijen-

8 Posebno značajan doprinos dala je talijanska umjetnička scena nakon Drugog svjetskog rata u produkciji neorealističke fotografije, doprinos znatno manje opjevan od onodobnoga talijanskog filma. Tijekom 1947. i 1948. godine u duhu talijanskog neorealizma osnovane su dvije iznimno značajne fotografske skupine: "La Bussola" i "La Gondola". Istovremeno je milanski foto-klub objavljivao mjesečnik *Fotografia*. Dvije godine kasnije osnovao se Fotografski savez, a 1954. i 1955. godine pojavila se i grupa "La Misa", kao i "Furlanska grupa za novu fotografiju" (*Gruppo Friulano per una nuova fotografia*). Sve je rezultiralo osnivanjem fotografskog bijenala *Prima mostra internazionale Biennale di fotografia* 1957. godine.

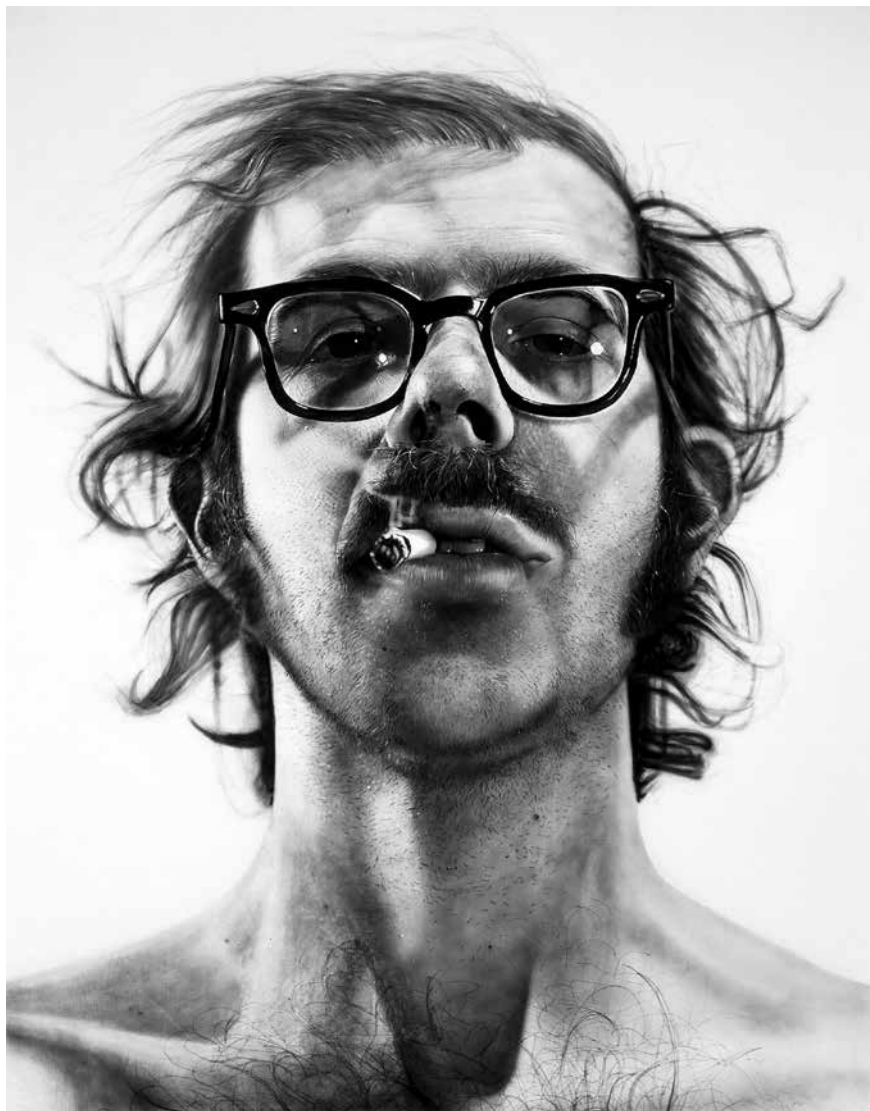
talno estetiziranih činjenica iz svakodnevnog života, sporadično se javljao i realizam u slikarstvu sredinom dvadesetog stoljeća, ostavši u dubokoj sjeni druge avangarde i posve neovisno o prodoru hiperrealizma. Neki su se umjetnici u Sovjetskom savezu 60ih godina, modificirajući socrealističku idealizaciju stvarnosti i njezinu monumentalnu retoriku, postupno okrenuli nekoj vrsti kompilacije impresionističkog i ekspresionističkog nasljeđa, pretvarajući izvedenice u čvrsto komponirane i figurativno postulirane kadrove. S druge strane, na američkom kontinentu Edward Hopper je svoj realizam, pa čak i u najranijem razdoblju, gradio u čahurama činjenične odsutnosti, gdje se stvarnost difuzno širi u neograničen mentalni prostor magičnog realizma (sl. 9). Po tome je Hopper bio gotovo apstraktan u odnosu na temeljne postavke realizma; suprotstavljene boje i oštre skošene sjene on je kroz čitav svoj opus gotovo tipski ponavljao, čime se približio onome što ćemo nešto kasnije definirati kao generički model slikanja na hiperrealistički način.

Govorimo li o hiperrealističkom načinu slikanja, usmjereni smo na razinu



9. Edward Hopper, *Sunlights in Cafeteria*, 1958., ulje na platnu

rasprave o stilu, ili na paradigmatičke tendencije, ili pak na kulturne i estetsko-teorijske trendove vremena u okviru kojih se javlja hiperrealizam. Upitajmo se, na primjer, što to povezuje predimenzionirano platno



10. Chuck Close, *Big Self-Portrait*, 1967/68., akril na platnu, 273 x 212 cm, Walker Art Center, Minneapolis, SAD

Velikog autoportreta Chucka Closea s kraja šezdesetih (sl. 10) i *Izlog prodavaonice Murano stakla u Veneciji* koji je Richard Estes načinio 1976. godine (sl. 11)? Manje ih veže nego Canalettove vedute i oranice Rose Bonheur,



11. Richard Estes, *Izlog prodavaonice Murano stakla u Veneciji*, 1976., ulje na platnu, 61 x 91 cm, The Art Institute of Chicago

i manje od onoga što povezuje Migliorijevu Veneciju i Armanov Pariz početkom 60ih godina. Pa ipak, obje pripadaju umjetničkom pravcu i periodu (da ne kažemo: *stilu*) hiperrealističkog slikarstva; naslikane su gotovo istovremeno i obje validno relativiziraju iskustveni osjet realnosti. Njihova zajednička crta i stvarna poveznica je manipulacija realnosti koju smo nazvali hiperrealizmom.

Closeov *Veliki autoportret* manipulira prenatlaženom, monumentalnom dimenzijom prikazane glave umjetnika i, s druge strane, skrupuloznom brigom za detalj fotografske slike iz koje se ona slikana naknadno razvija. Njegov je netradicionalni pristup u izvedbi ove slike uključivao i stvaranje jedinstvene vrste izobličenja u crno-bijeloj formi kako bi se još više naglasila izvorna, fotografska izobličenja koja je donio dispozitiv kamere. Dakle, Closeova slika nije auto-portret, već slika fotografije umjetnikova portreta, čime se *Veliki autoportret* predstavlja kao dvostruko manipulirana slika zbiljnosti. Estesov *Izlog prodavaonice Murano stakla u Veneciji*, što se nalazi uz Canal Grande, ne zrcali prizor kakav bi se trebao vidjeti u odrazu staklenog izloga prodavaonice. Njegova se hiperrealistička namjera time ne svodi na doslovnu stvarnost kakvu promiče “ideologija” hiperrealizma, već na iluziju zrcalne slike (kakvom je, primjerice, bio očaran fotograf urbanih struktura Pariza, nadrealist i dokumenta-

rist Eugene Atget). Estes (kao i Close) dvostruko skriva zbiljnost, slikajući odraz koji čudesno mijenja status prikazanoga. Interijer dućana pretapa se s okolišnom vizurom odraza u staklu. S druge strane, komponirajući zrcalnu sliku u staklu trgovine, umjetnik je izostavio realan kompleks okolišne arhitekture, zamijenivši ga prizorom iz sjećanja. Iluziju stvarnosti je time artikulirao kao vjernu presliku zbilje. Dakle, Closeu i Estesu zajednička je stilaska platforma i tehnika prikazivanja hiperrealističke slike, premda se oni nipošto ne bave doslovnim prijenosom pojavnosti realnog izgleda prikazanih stvari.

Na početku ovog eseja Goodman nam je bio zanimljiv u okviru relativističke rasprave o realističnosti, ali i zbog uske povezanosti s Dantovim konceptom svijeta umjetnosti.⁹ Goodmana i Dantoa veže sličan tretman uloge koju kultura ima u reprezentacijama i recepcijama predočavanja. Takvom se afirmacijom teorije kulturnog konteksta realističnost do krajnjih granica relativizirala. Na istom tragu promišljanja razvila se i institucionalna teorija umjetnosti koja je krizu vrijednosnih kvalifikativa nadomjestila varijablom statusne pozicije djela u "svijetu umjetnosti". Time je sve više jačalo na početku samo fluidno razgraničenje između umjetnosti modernizma i postmodernog svijeta umjetnosti. Riječ je o epohi snaženja poststrukturalizma, o relativizaciji stvarnosti uopće, time i o slabljenju aksiološke u korist kulturološke matrice teorijskog izvođenja umjetnosti. I dok je Goodman u znakovito naslovljenoj raspravi "Iznova stvorena stvarnost"¹⁰ raspravljao o nepouzdanim presudbama o realističnosti umjetničkog djela, njemački teoretičar umjetnosti Max Bense u svojoj *Estetici komunikacija i informacija*,¹¹ desetljeće prije Goodmana razmatrao je razliku općeg i estetičkog smisla znakovne informacije. Estetska znakovna informacija, smatrao je, posjeduje tendenciju ka ne-vjerojatoj podjeli ili protoku znakova (za razliku od opće znakovne informacije, koja ima tendenciju vjerojatoj podjeli znakova). Tendencijom ne-vjerojatne, estetske podjele znakova upravlja redundancija. Max Bense nam je u tom kontekstu značajan zbog stvaranja uske veze između teorije značenja i slikovnih reprezentacija. Konkretno, on

9 Arthur Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, American Philosophical Association, Eastern Division, Sixty-First Annual meeting (Oct. 15, 1964), br. 61 (19), str. 571-584.

10 Vidi u Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* ("The status of Style" str. 23-41), Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1978.

11 Max Bense, 1965. "Ästhetische Kommunikation und Information", u *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden Baden, Agis-Verlag, str. 208-225.

je jedan od sljednika Peirceove teorije semioze¹² temeljem koje je i razvio svoju generativnu estetiku.¹³

Prije Bensea, a nakon Peircea, filozofi jezika su sustavno slabili fiksno i stabilno označavanje. Najprije Charles Morris uvodi varijablu uloge tumača,¹⁴ zatim Umberto Eco interpretira semiozu kao beskonačan proces interpretacija;¹⁵ slijede ga Barthes koji aktualizira konotativne, napose historijske i političke aspekte jezika¹⁶ i Derrida koji interpretira metafiziku, ontologiju i idealizam kao sustave zamrznutih značenja;¹⁷ Lacan također tumači semiozu u kontekstu klizajućeg označitelja.¹⁸ Sva ta tumačenja svodila su se na nestabilnost bilo kojeg značenja. Ono što su navedeni autori pripisali jeziku, Bense je opisao kao estetski, ali ne i kao opći smisao znakovne informacije. Po tome je on revolucionarno drugačiji. Navedeni autori usmjerili su svoj znanstveni fokus na stanje beskonačne neizvjesnosti označavanja u jeziku, dok je Bense to pripisao estetičkom smislu označavanja, a umjetnost, oduvijek pod utjecajem paradigmi vlastitog vremena, u tom je duhu otkrila hiper-realističnost kao semiotičku redundanciju presahlih značenja i značajeva. Drugim riječima, bilo je to vrijeme kada se granica između istine i tumačenja izbrisala. Novonastali analitički diskurs zatamnio je viziju (ili vjeru u viziju) cjeline, što su "jezikokrati" nazvali prilično nejasno: "pad velikog narativa". Benseovo istraživanje generativne, redundantne estetike u mediju računalne grafike u to vrijeme je bilo pionirsko, ali i proročko. Svijest o semiozi kao nezaustavljivoj proizvodnji značenja, kakvu promiče postmoderna kultura u cjelini, za razliku od mogućnosti zaustav-

12 Vidi u: Charles Hartshorne, Paul Weiss, Arthur W. Burks (ur.) *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. I-IV: Thoemmes Continuum, 1997.

13 Za Bensea se generativna estetika sastoji od elemenata koji djeluju kao estetska stanja (distribucije ili dizajni), svjesno i metodički generirana. Njihova klasifikacija može biti semiotička, metrička, statistička, topološka, numerička (ovisi o analitičkoj orijentaciji istraživanja). Radi se o estetskoj sintezi koja prethodi analitičkoj estetici, na način da se izluče određene strukture iz umjetničkog djela i predoče kao znakovi.

14 Charles W. Morris, *Foundations of the theory of signs*, The University of Chicago Press, Chicago, 1953.

15 Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1978.

16 Roland Barthes, "Quick Reference", u *Communications*, Inaugural Lecture: "I cannot function outside language, treating it as a target, and within language, treating it as a weapon", 1964., str. 473, također vidi: <https://soveryvery.wordpress.com/tag/a-barthes-reader/>

17 Derrida, *O gramatologiji*, 1967. Također vidi: <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-and-differance.asp>

18 Vidi Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, preveo: Alan Sheridan. Tavistock Publications, London, 1977. str. 154.

ljanja semioze kako ju je tumačio Peirce, stalnim izmicanjem označenosti znaka dokida mogućnost neposrednog odnosa sa svijetom. No, ako se istina izmakne tumačenju i obrati nam se kao dokument, odnosno kao činjenica a ne kao znak, tada se umjesto potrebe za tumačenjem u nama pobuđuje refleks iskustvene ovjere ili odbacivanja. U slučaju iskustvene ovjere, smisao realizma trebao bi se priklanjati univerzalističkim idejama humanizma.

Hiperrealizam, s druge strane, predstavlja se kao realizam relativne stvarnosti, što je najbliže redundantnoj estetici neprekinute semioze o kojoj govori Bense, pa je time i rodniji generativnoj estetici računalne grafike negoli realizmu. Hiperrealizam ne odgovara ahistorijskoj, spoznajnoj ideji realizma jer (1) koristi fragmente kao znakove presahlih značenja, a ne kao činjenice (*koje bi opisom svijeta kakav on jest animirale iskustvo da se obnovi kroz empatiju, sjećanje i su-osjećanje*) i (2) hiperrealizam nije upućen na objektivnu stvarnost jer je uvijek izvan živoga znakovnog konteksta svijeta, bez obzira na svoju hiper-figurabilnu istančanost. I za Bensea je bilo ključno razlikovati elementarnu životnu realističnost od estetske znakovne komunikacije. Estetička komunikacija u tom smislu, za razliku od realitetne, nikada ne odgovara najnužnijim oblicima komuniciranja, kao što su slično i neslično. Ona je redundantna po svojoj prirodi, što nas navodi na zaključak da je pretenzija tumačenja hiperrealizma kao doslovne preslike realiteta i u tom smislu neodrživa. Hiperrealizam komunicira relativnu, odnosno estetsku stvarnost, vezujući se na generativnu, redundantnu estetiku računalne grafike, prethodeći time simulacionizmu kao autentičnoj komunikaciji hiper-realnosti. Unatoč tome, hiperrealizam se još uvijek poima i tumači kao stilska umjetnička praksa u povijesti umjetnosti dvadesetog stoljeća, nadajući nam se time kao konačni oblik povijesnih realizama. Parafrazirajući Benseovu pretpostavku sročenu u duhu 60ih i 70ih, da je svako umjetničko djelo kao definirani oblik komuniciranja znaka “potrošena sloboda izbora”, možemo reći da hiperrealistička slika *čini redundantnim*¹⁹ upravo taj neoznačeni i neoznačivi prizor, ili prostor, kao svojevrsnu ekstenziju presahle mogućnosti izbora označavanja.

¹⁹ Upotrebom pojma redundantnosti ovdje se misli na lingvistički oblik zalihosti, odnosno na učestalo ponavljanje u komunikaciji (stvaranje zaliha pojašnjenja), što autorica teksta razumije kao nedostatnost zalihe značenja i značaja.

RESEARCH PAPERS

**MIRELA
RAMLJAK PURGAR**

Center for Visual Studies, Zagreb / ramljak-purgar@vizualni-studiji.com

Pg. 84 – 119 (in German)

Abstract:

STRATEGIES OF ORNAMENTATION

Empathy and Abstraction in *The Cabinet of Dr. Caligari*
and the Print by Ernst Ludwig Kirchner

Original paper / UDK 7.036.7:791

Although expressionism in art peaked before the First World War, expressionist stylistic practices that have been introduced into film at the end of the second decade appear to be equally relevant, even revolutionary. In this article we have explored this analogy with an example of Ernst Ludwig Kirchner's prints from the first half of the second decade of the 20th century on the one hand, and from reconstructed set designs for the film *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) on the other. It turns out that both have in common – as we have termed it here – a “third ornamental line”, defined by Wilhelm Worringer in his 1908 essay *Abstraction and Emphaty* as an urge for abstraction and urge for emphaty. This would mean that in the works of the two artists, in Kirchner earlier and in Warm later, a theoretical conceptual ambivalence called “expressive abstraction” (Worringer) appeared at the beginning of the 20th century. In other words, this means that the ambivalence between the realistic and the abstract – as mimetic and ornamental – has found its formal expression in temporally and media-wise rather distant works of art. This is also a reflection of the declarative statement of Hermann Warm, one of *Caligari*'s set designers, that the film (in which he was involved as one of the three scenographers) “must become graphic”. We claim here that the ornamentation is a paradoxical expression of the abstract pole of this duality.

Keywords: expressionism, empathy, realism, abstraction, ornament, deformation

STRATEGIEN DER ORNAMENTIERUNG

Einfühlungsdrang und Abstraktionsdrang in
Das Cabinet des Dr. Caligari und in der Grafik
von Ernst Ludwig Kirchner

Mirela Ramljak Purgar

Einführung

Bei dem Versuch, eine Verwandtschaft zwischen dem Abstrahierungsverfahren beim Holzschnitt *Akt mit schwarzem Hut* (1911/13) von Ernst Ludwig Kirchner und den Entwürfen und Skizzen der rekonstruierten Szenografie für den Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) darzulegen, setzen wir an bei den Grundeinsichten Wilhelm Worringers aus seinem Buch *Abstraktion und Einfühlung* (1908). Seine, wie wir sie hier nennen, dritte ornamentale Linie, die wir bereits im Klassiker der Theorie des Expressionismus von Lotte H. Eisner, *Die Dämonische Leinwand*, aus dem Jahre 1955 (Eisner 1980), finden, entspricht nämlich dem Verhältnis zwischen Realismus und Abstraktion nicht nur bei Kirchner, sondern auch bei Hermann Warm, dem Urheber der Rekonstruktionen und ursprünglichen Szenografien des paradigmatischen expressionistischen Films – *Das Cabinet des Dr. Caligari*.

Diese Untersuchung beginnt mit einer Analyse einschlägiger Texte, wie jenen von Lotte H. Eisner, Rudolf Kurtz (Kurtz, 2007) und Wilhelm Worringer (Worringer, 1911), sowie mit einer Analyse der Entwürfe und Skizzen für die Szenografie des Films selbst, beziehungsweise mit einer Analyse des genannten Holzschnitts Kirchners. Das Verhältnis, das Kirchner in eigenen Schriften – nicht nur über Zeichnung (de Marsalle,

1968), sondern auch über Grafik (de Marsalle, 1921) und in der Abhandlung unter dem Titel “Die Arbeit E. L. Kirchners” (Kirchner in Kornfeld, 1979) definiert – spricht zugunsten einer Untersuchung der Schlüsselbegriffe, die sowohl diesem Künstler und den Autoren, die über ihn geschrieben haben, als auch den Autoren der Texte über *Caligari* (Vincke, 1997) gemeinsam sind. Das ist, unter anderem, auch der Begriff der *Verzerrung* oder der Deformierung, der im Wesentlichen einen der Pole bestimmt, die Worringer in der gegenseitigen Opposition der ersten beiden Linien – der Einfühlung und der Abstraktion – definiert. Dass es sich dabei um Ornamentierung handelt, die dieser Autor als Hauptausgangspunkt der Bestimmung des künstlerischen Willens eines Volkes definiert (nach dem Vorbild von Alois Riegl und seinem *Kunstwollen*), schien, angesichts der Tatsache, dass gerade der Expressionismus als avantgardistische Abkehr von der Tradition jeglicher Art bekannt ist, außerordentlich intrigant.

Dietrich Scheunemann hat mit seiner Untersuchung zu *Caligari* auch der unseren insofern geholfen, als er die Prämissen Eisners bestätigte, dass gerade das “Dekor”, beziehungsweise die Szenografie, den wichtigsten Beitrag an die avantgardistische Kunst darstelle. Seine Analyse der Ambivalenz, gleichermaßen der formalen und der des Drehbuchs, hat in unserer Auslegung eine Ergänzung bekommen: Das Verhältnis des Zweidimensionalen und des Dreidimensionalen, des Flächigen und des Räumlichen, beziehungsweise des Abstrakten und des Realistischen sowie die mögliche Analogie des Ornamentalen und des Gegenständlichen ist genau das Verhältnis, das wir gleichermaßen auch in Werken Kirchners und Warms ausfindig gemacht haben.

1. Der Expressionismus als Abstraktion und Ausdruck zugleich: Die Theorie von Lotte H. Eisner

Im Kapitel “Die Prädisposition zum Expressionismus” im Buch *Die dämonische Leinwand* verweist die Kunsthistorikerin Lotte H. Eisner einige Jahrzehnte später – im Gegensatz zu Rudolf Kurtz, Theoretiker des expressionistischen Films, der seine Thesen im Buch aus dem Jahre 1926 *Expressionismus und Film* (Kurtz, 2007) definiert – auf den Vorrang der Literatur in der Argumentation der Anfänge und der determinierenden Manifeste des Expressionismus und somit auch des

expressionistischen Films. Im Gegensatz zu Kurtz, der das Jahr 1919 betont, ordnet sie den Anfang des Expressionismus in das Jahr 1910 ein, wobei sie auf den Vorrang der Literaturmanifeste in Bezug auf die “plastischen oder graphischen Ausdrucksformen” jener Zeit hinweist (Eisner, 1980: 15-16).¹ Gleichermäßen hebt sie jedoch hervor, die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg habe in Deutschland “eine besonders seltsame Epoche” bedeutet, die Deutschen, die “deutsche Seele”, hätten fortgefahren, dem Mystizismus und der Magie zu folgen, weil sie sich Sorgen über das Morgen machten, und hätten “wenigstens die Möglichkeit einer intellektuellen Revolte” genutzt (ibid.: 15). Neben der Literatur habe jedoch auch die Kunstgeschichte das Verständnis des Expressionismus beeinflusst, insbesondere, wenn es sich um den immer wieder hervorgehobenen “chaotischen Mystizismus” (ibid.: 18) in der Argumentation von expressionistischen Filmen handelt: Die Autorin betont vor allem die Wichtigkeit des Werks *Abstraktion und Einfühlung*, der Dissertation von Wilhelm Worringer (Worringer, 1911), in dem dieser Autor “viele Formulierungen des Expressionismus” “fast so mystisch dunkel wie Oswald Spengler” vorwegnehme (Eisner, 1980: 17). Manche für uns zeitgenössische Autoren, die, wie Meike Hoffman, über den Expressionismus der paradigmatischen deutschen Künstlergruppe *Brücke* schreiben, betonen die Rolle Worringers für das Verständnis der expressionistischen Kunst: Sie kommt nämlich zu dem Schluss, dass Worringers Schriften (nicht nur *Abstraktion und Einfühlung*, sondern auch *Formprobleme der Gotik*, 1911) eigentlich zur “Programmschrift der Moderne”, genauer zum “Manifest des Expressionismus” wurden (Hamann, 1915 in Hoffmann, 2005: 20). Sie führt an:

“1908, als die “Brücke”-Gruppe bereits drei Jahre bestand, erschien Wilhelm Worringers Dissertation “Abstraktion und Einfühlung”, die Sempers Kunsttheorie ebenfalls diametral gegenüberstand. Worringer führte die Theorien von Alois Riegl und Theodor Lipps zusammen. Für ihn war, wie für seine

¹ Damit in Einklang zitiert Eisner Kasimir Edschmid, der, sich dem Erbe des Impressionismus widersetzend, folgendes schreibt: “Nun gibt es nicht mehr die Kette der Tatsachen, Fabriken, Häuser, Krankheiten, Huren, Geschrei, Hunger. Nun gibt es nur die Vision davon! Die Tatsachen haben Bedeutung nur soweit, als durch sie hindurchgreifend die Hand des Künstlers nach dem greift, was hinter ihnen steckt.” (Edschmid, 1917, u: Eisner, 1980: 16)

Vorgänger, das seelische Verhältnis des Künstlers zur Welt ausschlaggebend. Die psychische Disposition des Künstlers bestimme die Art seiner Kunst (...)” (Hoffmann, 2005: 19).

Wenn wir jedoch wieder auf Lotte H. Eisner zurückkommen, werden wir feststellen, dass sie, wenn sie über den Einfluss Worringers auf den Expressionismus schreibt, an die, nennen wir sie, dritte Linie der Kunst des Ornaments denkt, welche, wie wir sehen werden, die beiden vorausgehenden miteinschließt. Abstraktion als Drang (“Abstraktionsdrang”) sei nämlich “die Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt” (Worringer, 1911: 17), wobei der deutsche Theoretiker diesen Zustand “eine ungeheure geistige Raumscheu” nennt (ibid.). Der Drang zur *Einfühlung* (“Einfühlungsdrang”) finde “seine Befreiung in der Schönheit des Organischen” (Worringer, 1911: 3). Die ornamentale Kunst “um die nordische keltogermanische Zierkunst” (ibid.: 114) andererseits strebe durch die Potenzierung “eines inneren Ausdrucksbedürfnisses” (ibid.: 117) zu einer Erkenntnis, die, “trotz aller Disharmonie oder vielmehr durch sie” (ibid.) nicht nur Abstraktion oder nur Einfühlung sei, sondern eine “widerspruchsvolle Zwitterbildung”: “Abstraktion einerseits und starker Ausdruck andererseits.” (ibid.). Dass Eisner gerade an diese dritte Linie einer abstrakt-expressiven Ambivalenz dachte, geht deutlich aus verwendeten Syntagmen wie “disharmonische Völker”, “unheimliches Pathos”, “Verlebendigung des Anorganischen” (Eisner, 1980: 18) hervor, wobei wir diesen auch den Begriff “des Schleiers” zwischen dem Menschen und der Natur hinzufügen können, den Worringer im Dienste einer Religion des “nordischen Menschen” verwendet, und “den er einst heben zu können glaubte. Die Problematik alles Erkennens war ihm noch nicht aufgegangen” (Worringer, 1911: 116).

1.1. Wilhelm Worringer und die expressive Abstraktion

Der Gegensatz zwischen dem Lebenden und dem Anorganischen, zwischen dem Einfühlenden und dem Verlebendigenden, stellt eine spezifische Ambivalenz her, die wir ebenfalls in den Skizzen für den Film von Hermann Warm *Cabinet des Dr. Caligari* aus den 60er Jahren zu finden vermuten. Diese Ambivalenz bezieht sich im gleichen Maße einerseits auf die Probleme der Innerlichkeit und der Form, “die innere

Bewegung, das innere Leben, die innere Selbstbetätigung” (Lipps, 1906 in: Worringer, 1911: 4), und auf die Linie als paradigmatisches Ausdruckselement andererseits; sie ist, nebenbei gesagt, sowohl “im Werte des Lebens, das sie für uns enthält” (ibid.: 15) als auch “rein geometrische Gesetzmäßigkeit” (ibid.: 21). Deswegen musste sie “für den durch die Unklarheit und Verworrenheit der Erscheinungen beunruhigten Menschen die größte Beglückungsmöglichkeit darbieten” (ibid.: 22). Bei der abstrakten Linie ist auch “der letzte Rest von Lebenszusammenhang und Lebensabhängigkeit getilgt, hier ist die höchste absolute Form, die reinste Abstraktion erreicht (...)”, und sie kann “kein Naturobjekt als Vorbild” haben (ibid.: 23). Doch genau darin liegt der Widerspruch: Worringer bemerkt selbst, dass es nicht notwendig sei, die Möglichkeit des Einfühlens in abstrakte Formen zu negieren, und denkt dabei an die geometrische Form einer Pyramide (ibid.: 16).

Damit nähern wir uns einem Verständnis sowohl der unruhigen Form und des Entstehungsprozesses der abstrakten Form der Kathedrale als auch des nordisch-irischen Ornaments: *Ein stärker ausgeprägtes Bedürfnis nach Ausdruck ist verbunden mit einer stärker ausgeprägten Einfühlungsmöglichkeit*. Die “Säulenheiligen” (ibid.: 126) der Kathedrale in Chartres haben nämlich nicht nur “die einfache plastische Realität” (ibid.) erfüllt. Um den Ausdruck “pathetisch”, “mitreizend” (ibid.) zu gestalten, “(suchte) die Wiedergabe der kubischen Wirklichkeit in den stärkeren Ausdruck einer *expressiven Abstraktion* [Kursivschrift hinzugefügt, M. R. P.] hinein zu steigern” (ibid.). Das hatte zu Folge, “dass es die Darstellung des Figürlichen mit aufgehen lies in den großen Taumel jener vom Einfühlungsvermögen in ihrer Bewegung gesteigerten mechanischen Kräfte, wie sie sich in der Architektur auslebten” (ibid.: 126).

Hinzuzufügen ist auch die Anmerkung, der zufolge diese Möglichkeit mit der “*expressiven Abstraktion*” verbunden ist, die aus *Teilen zusammen mit dem Ganzen* besteht, die Skulptur in Beziehung mit der Architektur; im Endeffekt sind Skulpturen “an und für sich (...) leblos, erst wenn sie ins Ganze eingefügt sind, nehmen sie an jenem gesteigerten, über alles Organische hinausgehenden Leben teil” (ibid.: 127). Wenn wir dazu auch noch feststellen, dass es sich in Chartres um eine “anorganische gesteigerte Bewegung” (ibid.: 126) handelt, wird uns der Widerspruch bewusst, in den uns Worringer versetzt. Die Auflösung des Widerspruchs sieht Worringer im Kompromiss mit den Grenzen des Formalen (ibid.: 127), wodurch der Realismus der romanischen und gotischen

Kunst eine Beziehung “mit dem rein formal-abstrakten Kunstwollen” eingeht² (ibid.: 128). Die Begriffe des Formalen und des Gefühls einerseits und der psychologischen Bedingtheit und der gewollten Aktivität andererseits, führen uns zu den Begriffen des Einfühlungsvermögens und des Ausdrucksvermögens oder – zur “expressiven Abstraktion”. Dabei lohnt es jedoch, auch ein weiteres Element zu bedenken, das mit dem verstärkt ausgeprägten Bedürfnis nach Einfühlung (*Einfühlungsdrang*) und dem verstärkt ausgeprägten Bedürfnis nach Ausdruck, entsprechender Unfertigkeit und dem Spannungszustand zwischen Extremen verbunden ist: Sie betreffen die Prozessualität, die wiederum mit Worringers Analyse *des Verhältnisses des Teils und des Ganzen* verbunden ist.

All dies jedoch sind Begriffe, denen wir in Kirchners Schrift über Zeichnung aus dem Jahr 1920 begegnen:³ “(Die) Arbeit aus dem Großen ins Kleine” bedeute, dass *die Einzelform* von *der Gesamtform* abhänge. Aus dieser Sicht ergebe sich auch die Definition des Details: Es existiere nicht an sich; denn ein Teil existiere nur als Teil eines Gesamtverhältnisses⁴ (de Marsalle, 1968: 185). Die Prozessualität existiere auch in Bezug auf die genannten Verhältnisse: Die Formen, nämlich, “entstehen und ändern sich bei der Arbeit aus der ganzen Fläche” (ibid.). Ein Jahr später schreibt Kirchner auch über Grafik: Hier bestehe die Prozessualität in der Erschaffung der Grafik, in der sog. *Formungsarbeit*, die so lange dauere wie die Erschaffungsphasen eines Holzschnitts oder einer Lithografie, bis man *Ausdruck und Formenvollendung* (de Marsalle, 1921: 251) erreicht habe. Das Verhältnis zwischen Teil und Ganzem sei hier noch komplexer: Das Verändern der sog. Einzelform habe die “Veränderung der Proportion” (ibid.: 256) zur Folge, wobei sowohl das eine als auch das andere aus der *Gesamtkomposition* hervorgehe, und zwar vermittels des “Gefühls” (ibid.: 256). Damit in Verbindung steht der Begriff der Deformation (*verzerrt*), so dass Kirchner die Ausführung

2 Diese Zweifelt des Realismus und der Abstraktion führt in diesem spezifischen Fall zu einer “eigenartigen Zwitterbildung”: Die Köpfe stellen den “seelischen Ausdruck” dar, während die Kleider zu “der Domäne des abstrakten Kunstdranges” werden. (Worringer, 1911: 128.).

3 Kirchner nutzt das Pseudonym Louis de Marsalle.

4 In Bezug dazu schreibt Kirchner folgendes: “Die Arbeit aus dem Grossen ins Kleine macht die Einzelform von der Gesamtform abhängig. Die Einzelform bildet sich nur daraus, es kann also kein Detail an sich geben” (de Marsalle, 1968: 185). Mit diesem Verhältnis in einem Zusammenhang steht auch das Definieren sog. *Hieroglyphen*: es sind “Naturformen”, verwandelt in “einfachere Flächenformen” (ibid.).

von *Akt mit schwarzem Hut* (1911/13), inspiriert von Cranachs *Venus*, als seine künstlerische Entfernung von natürlichen Proportionen erklärt: Sie sei kaum wahrnehmbar, vielmehr sei sie angemessen (ibid.: 257). Die Bewegung, in den angesprochenen Verhältnissen nur impliziert und doch, würden wir anmerken, wesentlich in Bezug auf Kirchners Verständnis der Begleitung der inneren Bilder bis zu einem endgültigen, welches er dann aufzeichnet (Kirchner in Kornfeld, 1979: 344), ebenso wie bei der Prozessualität der Erschaffung von grafischen Techniken, steht auch in Verbindung mit der Lebendigkeit. In der Schrift über Grafik ist die Rede vom experimentellen Aspekt der Prozessualität: Dieser Aspekt erlöst den Künstler von “dem Schematischen”, und zwar im Namen der “Lebendigkeit seiner Anschauung” (de Marsalle, 1921: 253). Die Lebendigkeit und Prozessualität, beziehungsweise die implizierte Bewegtheit, sind auf eine gewisse Weise in den Begriffen der Einfühlung und des Anorganischen bei Worringer vorhanden: Auf der einen Seite – die Verlebendigung des Anorganischen (“gesteigerter Ausdruck auf anorganischer Grundlage” (Worringer, 1911: 120), auf der anderen – betonte Lebendigkeit jenseits alles Organischem (“Intensität des Ausdrucks, (die) über alle organische Bewegung hinausgeht.”) (ibid.: 121). Das sind Begriffe, mit denen sich dieser Autor Anfang des 20. Jahrhunderts in eine Beziehung zu Theodor Lipps setzt, und mit Begriffen der Einfühlung, des Gefühls und der psychologischen Bestimmtheit setzt er sich in ein Verhältnis gegenüber der Linie.

1.2. Verhältnis zwischen Deformation und Abstraktion in *Caligari*: Die Funktion des Dekors bei Lotte H. Eisner

Wenn sie, neben dem Drehbuch, das Dekor von *Caligari* erörtert, stellt Lotte Eisner den Vorrang “des expressionistischen Dekors” als Einfluss auf den Stil des Films⁵ fest (Eisner, 1980: 22). Das Erstellen der Szenografie durch Bemalen von Leinwänden anstelle von Konstruktionen aus Baumaterial habe zum einen eine Reduzierung von Kosten bedeutet,

5 Weiter im Text wird Eisner auch die vorrangige Stellung der Szenaristen und “der technischen Mitarbeiter” in der damaligen deutschen Filmproduktion präzisieren, wobei sie betont, dass der deutsche Film, mit Ausnahme des absoluten Films, nicht zur “Avantgarde” gezählt habe, wie das beim französischen Film der Fall gewesen sei. Sie behauptet, *Caligari* habe, nachdem er Spuren im künstlerischen Sinne hinterlassen habe, die Filmindustrie angelockt und Geld eingebracht (ibid.: 23).

und zum anderen sei die durch revolutionäre Geschehnisse beeinflusste Atmosphäre für “Stilexperimente” (ibid.: 23) geeignet gewesen. Es sei wichtig, so Eisner, dass seit *Caligari* die Architekten (Maler) bereits in Skizzen die Stellung des Schauspielers im *Gesamtbild* berücksichtigt hätten: “Jeder Entwurf entspricht bereits der Kamera-Einstellung.” (ibid.: 24). Dem fügt sie hinzu, dass die Filmentwürfe sogar Anweisungen für die Kameraleute in Bezug auf die Beleuchtung enthielten, was die Autorin in den Kontext der Gesamtzusammenarbeit aller Personen, die an dem Film gearbeitet haben, stellt⁶ (ibid.).

Die Verhältnisse des Hinter- und Vordergrunds in einem absichtlich ambivalenten Raum seien ausgetauscht worden, wie zum Beispiel in der Fluchtszene von Cesare mit Jane über die vorgeneigten und absichtlich nicht-perspektivisch dargestellten Mauern und Dächer der Häuser (ibid.: 25); Objekte würden lebendig gemacht, “die vorfallenden Häuser” in einem spezifischen Gassenwinkel “vibrierten von innerem Leben” (ibid.); “Deformierung” (ibid.: 26) stehe in Verbindung zur “Abstraktion”(ibid.); so hebt Eisner, indem sie Georg Marzynski aus dem Jahr 1921 (*Methode des Expressionismus*) zitiert, jene Charakteristik der expressionistischen Kunst hervor, die Dinge so wiederzugeben “als seien sie schräg von oben gesehen” (ibid.: 27). Als sie die “absolute Verzerrung” mit der “synthetischen Abstraktion” identifiziert, schlägt Eisner die entsprechende Filmeinstellung vor, nämlich jene, in welcher der Gefangene in einem Kerker sitzt, welcher mit parallel verlaufenden Längslinien, die sich auch auf dem Boden fortsetzen, bemalt ist (ibid.: 27). “Die absolute Idee” des Kerkers sei in der *expressivsten Expression* (ibid.) verwirklicht worden. Wenn es aber um einen Vergleich mit Grafik geht, denn Eisner zitiert die bekannte Aussage eines der Filmszenografen, H. Warm, das Filmbild müsse zur Grafik werden (ibid.), bezieht sich die Autorin auf “den scharfen Kontrast zwischen Hell und Dunkel” (ibid.) und nicht auf ein bestimmtes Werk oder einen bestimmten Künstler. Ja sogar, “der Dekor diktiert gleichsam eine Stilisierung des Spiels der Darsteller (...)” (ibid.), beziehungsweise Werner Krauss (als *Caligari*) und Conrad Veidt (als *Cesare*) stilisierten entsprechend “Körperhaltung” und “Gesichtsausdruck” (ibid.: 28).

Wichtig erscheint die Beschreibung des Verhältnisses zwischen Hinter-

⁶ In Bezug auf Dekor fügt Eisner hinzu: “Man hatte Zeit, Dekors stehen zu lassen, Einstellungen nachzuholen, Probeaufnahmen der Dekors zu machen, sie umzubauen.” (ibid.: 24)

und Vordergrund, wenn Eisner über eine “gewisse Tiefenwirkung”, die dank “absichtsvoll verzerrter falscher Perspektive seiner schräg einmündenden, sich in brüskten Winkeln schneidenden Gassen” (ibid.: 24) erreicht worden sei, schreibt, sowie über deren verstärkte Wirkung “durch eine sich in ihre Schräge einspannende Hintergrundleinwand”, auf der sich die Kurven der Gassen fortsetzen (ibid.: 25). Eisner zitierte in weiten Teilen Rudolf Kurtz, bezog sich aber auch auf Verbindungen zur Literatur und zu Drehbüchern und Bildern aus anderen Filmen, ihr Verständnis der neuen Raumkonzeption sowie von Begriffen wie verzerrt, Hintergrund, Vordergrund, Abstraktion bleibt jedoch wesentlich.

Ein Aspekt, den es noch zu untersuchen gilt, ist der Zusammenhang zwischen Dekor und Abstraktion, beziehungsweise Ornament, wie ihn zunächst Worringer und dann auch R. Kurtz sehen. Eisner selbst betont einerseits die psychologische Determinierung des Dekors (die Schrägen bewirken Unruhe und Schrecken), andererseits beschreibt sie selbst, wie es scheint – unbewusst, “Dekor” als Ornament:

“Wie Kabbalistenzeichen ziehen sich Zickzacklinien, Dreiecksformen, schwarze Kreise als grob angedeutetes Pflaster über den Boden hin, dunkle Rhomboide an den Hausrändern stellen gemalte Schlagschatten dar, weiße Sternen- und Blütenmuster versinnbildlichen die gleichfalls nur aufgemalten Lichtreflexe verborgener Straßenlaternen. Wie ein Alpdrucktraum verdichten sich überall Schrecken, Grauen vor künftigen Geschehnissen.” (ibid.: 25).

Eisner verweist also einerseits auf Worringer und die psychologisch bedingte Wahrnehmung expressionistischer Kunstwerke, so auch des Films, und andererseits suggeriert sie selbst eine Wahrnehmung von *Caligari* als Film, in dem das Ornament ein wichtiges Element darstellt. Dabei führt sie, wie bereits erwähnt, das mit “synthetische Abstraktion” identifizierte Syntagma “absolute Verzerrung” ein.

2. Formale Begründung der Ambivalenz der Szenografie: Äußeres/Inneres, Fläche/Raum

Vielleicht lassen sich die bisherigen Anmerkungen über die Prozessualität und den Anspruch an das Ganze, wenn es sich um Aussagekraft und Einfühlung handelt, auch dann aufgreifen, wenn es um die Doppeldeutigkeit bei der Konstruktion des Films beziehungsweise um dessen inhärente Ambivalenz geht. Diese Ambivalenz hat durch ihr Ansteuern des Ungewöhnlichen ihre formale Begründung in verzerrten Szenografien. Eine mögliche Ambivalenz formuliert Rudolf Kurtz im Jahr 1926: Wichtig sei das Verhältnis, das “in dem stark Willentlichen” (Kurtz, 2007: 61) und dem entsprechenden “konstruktiven Charakter” (ibid.) beruhe; es baue auf “starkem Erfassen, Umbilden, Neuformen” (ibid.) auf. Die Ambivalenz liege in der Grundlage dieses formalen Verhältnisses, denn “die innere Konzeption” (ibid.) bleibe für das Verständnis des Kunstobjekts entscheidend, während sich das Äußere nur in der “Erscheinungsform”, dem “Zufällig-Verlockenden” (ibid.) ausdrücke. Dieses Verhältnis jedoch sei nicht so einfach, denn die Ausdrucksformen der sog. “Zeitstimmung”, so Kurtz, stellten nach Innen den “Neuaufbau von einer theoretischen Konzeption” (ibid.) und nach Außen die “Abkehr von dem Überkommenen” (ibid.) dar; also sowohl das Neue als auch das Verhältnis zum Alten, sowohl vom Inneren, als auch zum Äußeren. Dieses formale Problem des Verhältnisses des Inneren und des Äußeren kann möglicherweise mit den Ausführungen des Autors über die Architektur von *Caligari* in Zusammenhang gebracht werden: Er erwähnt bei diesem Anlass “geheimnisvolle Ornamente” (Kurtz, 2007: 66) und vergleicht sie mit “Applikationen von Fremdkörpern” (ibid.). Das bringt uns wiederum zur grundlegenden Eigenschaft des Ornaments – der Flächigkeit. Worringer erklärt die Position der Flächigkeit in Bezug auf die Abstraktion und stellt sie der Räumlichkeit entgegen. Zwei Elemente müssen aus der bereits durchgeführten Studie extrahiert werden. Zum einen, eine der Folgen des Abstraktionsdrangs als künstlerischen Wollens sei die “Annäherung der Darstellung an die Ebene” (Worringer, 2011: 24) und die “strenge Unterdrückung der Raumdarstellung und ausschließliche Wiedergabe der Einzelform” (ibid.). In diesem Sinne “(erfordert) die Dreidimensionalität einer Auffassung des Objekts ihre Wahrnehmung (als) ein Nacheinander von zu kombinierenden Wahrnehmungsmomenten, in dem die geschlossene Individualität des Objekts zerfließt” (ibid.).

Solange “ein sinnliches Objekt noch vom Raum abhängig ist, kann es uns nicht in seiner geschlossenen stofflichen Individualität erscheinen. Alles Streben richtete sich also auf die vom Raum erlöste Einzelform.” (Worringer, 1911: 25). Mit anderen Worten, ein durch Verkürzungen und Schatten zu schaffender Raum verbindet die Dinge, er “gibt ihnen ihre Relativität im Weltbilde” (ibid.). Zum anderen, Worringers Studie basiert auf den Untersuchungen des ornamentalen Ausdrucks, in Einklang mit der Verlagerung des Schwerpunkts vom Einfühlungsdrang auf den Abstraktionsdrang:

Es liegt im Wesen der Ornamentik, dass in ihren Erzeugnissen das Kunstwollen eines Volkes am reinsten und ungetrübtesten zum Ausdruck kommt. Sie bietet gleichsam ein Paradigma, an dem man die spezifischen Eigentümlichkeiten des absoluten Kunstwillens klar ablesen kann. Damit ist ihre Wichtigkeit für die Kunstentwicklung genügend betont. Sie müsste den Ausgangspunkt und die Grundlage aller kunstästhetischen Betrachtung bilden, die dann vom Einfachen auf das Komplizierte übergehen müsste. (ibid.: 55).

In der Tat scheint das “Dekor” in *Caligari* das zu sein, was alle anderen Begriffe verbindet: Abstraktion, Deformation (Verzerrung), Verhältnis des Teils und des Ganzen, Prozessualität, Bewegtheit, Lebendigkeit, Anorganisches. Es handelt sich um eine Szenografie, in die sich Charaktere einfügen und uns dazu veranlassen, den Film als mögliche Realität wahrzunehmen, obwohl offensichtlich ist, dass sich die dargestellte Realität in jeder Hinsicht von der gelebten Realität unterscheidet. Und dennoch erleben wir, dank der Geschichte, so erstaunlich das sein mag, den Film durch Einfühlen, ungeachtet der Tatsache, dass wir von Abstraktion empfangen wurden.

2.1. Expressionistische Abstraktion: Szenografie von *Caligari* als das modernistische Element der Ambivalenz

In einer Schrift über *Caligari* (cf. Ramljak Purgar, 2018) hat Dietrich Scheunemann den Ausgangspunkt für die Analyse dieses Films nicht länger in einem ideologischen Apparat bestimmt, der hinter dem erzählerischen Komplex des Films gesucht werden müsse, womit man den

Wahnsinn der Hauptfiguren im Lichte des anrückenden Nationalsozialismus interpretierte, sondern in dem Bemühen, mit dem Film eine neue Suche nach dem Künstlerischen zu verwirklichen⁷ (Scheunemann, 2003: 125). In diesem Sinne verwendet der Autor das Syntagma “expressionist abstraction” (ibid.: 137) (es besteht sowohl eine begriffliche als auch eine semantische Verbindung zu dem Syntagma “expressive Abstraktion” bei Worringer) als diejenige künstlerische Eigenschaft, ohne die es keine Affirmation des Films als künstlerischen, anstelle eines populistischen und unterhaltenden, Mediums gäbe. Die Szenografie der Maler Walter Röhrig, Hermann Warm und Walter Reimann habe das erreicht, was der Film mit seinem Drehbuch allein (das laut Scheunemann überhaupt keine “expressionistischen Eigenschaften” zeige) nicht erreicht hätte (Scheunemann, 2003: 135), und zwar *das Schärfen der Wahrnehmung* (*to sharpen the perception*) (ibid.: 136) und das Stärken der visuellen Eindringlichkeit “über die Grenzen dessen hinaus, was das natürliche Auge sehen kann” (ibid.). Mit anderen Worten, *Caligari* habe es geschafft, eine Einfühlung in jenen Komplex von Elementen auszudrücken und zu erreichen, die mit formalen Mitteln erreicht wurden, unter anderem mit Linien, über die Worringer, wie wir gesehen haben, sowohl im Sinne der Einfühlung als auch im Sinne der Abstraktion geschrieben hat. In der endgültigen künstlerischen Aussage des Films habe die “Anwendung des avantgardistischen künstlerischen Konzepts” gesiegt, was “den wertvollsten Beitrag *Caligaris* an den Film darstellt” (ibid.: 139). Es gibt einige Eigenschaften dieses Films, die wir durch Paraphrasieren und Zitieren von Scheunemann in Verbindung mit den Grundthesen der zuvor analysierten Schrift Worringers bringen können, welche sich auf die formalen Ausdrucksmittel beziehen. Neben der “verstärkten Perception der Realität” (dem Betonen von formalen Ausdrucksmitteln) (ibid.: 136), der spezifisch gestalteten Szenografie (Formale Mittel sind Ausdruck des Verhältnisses des Abstrakten und des Einfühlenden), der

7 Dietrich Scheunemann schreibt über neue Ziele des Films, “die von Wegener [ebenfalls einer der expressionistischen Regisseure, Anm. M.R.P.] verfolgt wurden”; “sie reflektierten (...) andere zeitgenössische Bemühungen, den Film von seinem traditionellen Umfeld eines Jahrmärktes zu entfernen und ihn in eine anerkannte Kunstform zu verwandeln [kurziv hinzugefügt, M.R.P.]. Während sich jedoch die französische “*film d’art*”-Bewegung auf bekannte Theaterschauspieler stützte, die die Aufgabe hatten, den Film aufzuwerten, und während der deutsche *Autorenfilm* seinen Ruf durch Beschäftigung angesehener Autoren zu heben suchte, hat Wegener einen neuen Weg für den Film eingeschlagen, als künstlerische Form unter Nutzung eigener technischer Möglichkeiten.” (Scheunemann 2003: 133).

durch formale Mittel erzeugten Angst beim Zuschauer, wurde “der Stil der modernen Malerei” (ibid.: 137) vom Produzententeam übernommen und damit endgültig die Verbindung der modernen Kunst (Expressionismus) und der Filmszenografie bestimmt (ibid.: 136-137). Daher ist es möglich, das Attribut “expressiv” in Worringers Studie im Kontext der damaligen zeitgenössischen Kunst zu betrachten. Kurz gesagt, *Caligari* war der doppelte Versuch, einerseits die gewünschte emotionale Wirkung auf das Publikum zu nutzen und andererseits den Aufstieg der Kinematografie zu einer akzeptierten künstlerischen Form zu sichern (ibid.: 138). Die Idee einer Entfernung vom Mimetischen war Vorgabe bei der Herstellung der Ausdruckselemente des Films. Um den Avantgardismus dieses Konzepts zu argumentieren und die Ambivalenz als wesentliche Eigenschaft sowohl des Expressionismus im Allgemeinen als auch des Films im Besonderen wahrzunehmen, bezieht Scheunemann sich auf Ernst Ludwig Kirchner, der “die genaue Darstellung” der Fotografie überlässt, und aus diesem Grund die Aufgaben der Organisation des illusionistischen Raumes der Vergangenheit überlässt, wobei er sich selbst ein Streben “zu anderen künstlerischen Zielen” auferlegt (ibid.: 140): “Die scheinbar ‘verzerrte Perspektive’ bei der Gestaltung der Szenografie von *Caligari* konnte diese neue Funktion ausgiebig nutzen” (ibid.: 140). Darüber hinaus sei das Ziel der “aller expressionistischen Kunst”, die wirkliche “Quintessenz” der Dinge hinter ihrer “Fassade” zu entdecken (ibid.): Insofern entspreche das Thema – die Geschichte eines Wissenschaftlers, “der seiner wissenschaftlichen Besessenheit eines Schaustellers auf dem Jahrmarkt folgt, wo er seine Lust nach Mord und Rache in der und durch die Gestalt eines Somnambulisten freisetzt” (ibid.) – “extrem” dem künstlerischen Konzept. (ibid.) Es ist symptomatisch, dass sich Scheunemann in der weiteren Argumentation der Ausdrucksmittel der Syntagmen mit Eigenschaften des “Inneren” bedient: Die ungewöhnlichen Effekte seien durch Schaffung der verzerrten Szenografien erreicht worden, “in welchen die Umrisse von Fenstern, Türen, Dächern und Bäumen nicht wie eine Darstellung der sichtbaren Welt erscheinen; sondern als Codes für ‚Sinneserfahrungen‘, ‚innere Bedürfnisse‘ und ‚innere Dringlichkeit“ (ibid.: 141). Die ambivalente Darstellung der inneren Welt der Figuren wird mit der ambivalenten Gestaltung des gesamten Films gleichgesetzt: Es handele sich daher nicht um eine stilistische Inkonsistenz, sondern um “ein weiteres Element der Doppeldeutigkeit”: gleichermaßen im Schauspielstil, Kostümdesign

wie auch in den Darstellungen von Fassaden und Möbeln. Eisner paraphrasierend betont Scheunemann, dass die expressionistischen Szenografien in “ihrer Funktion auch durch andere Elemente der künstlerischen Gestaltung des Films” unterstützt würden. Die dunklen Kostüme von Caligari und Cesare, düstere Gesichtsausdrücke, sowie ihre abrupten Gesten und Bewegungen hülften, die prophetische Atmosphäre des Films zu erzeugen” (ibid.).

Interessant erscheint die Tatsache, dass Scheunemann den Begriff *Grafik* erwähnt, und zwar im Kontext der Erklärung der Rahmenszene beziehungsweise der Rahmengeschichte. Bei diesem Anlass schreibt er, es handele sich um eine Pastiche aus Geistererscheinung, Beschwörungsformeln und expressiver Grafik (*expressive graphics*). Woran dachte er? In der Fortsetzung schreibt er über “das Amalgam der neoromantischen und expressionistischen Stilisierung der Szene”, das die Darstellung “der künstlerischen Trends des Hauptmotivs und seiner Gestaltung” bilde (ibid.: 148). Diese Aussage steht im Zusammenhang mit der Bemerkung des Autors, die expressionistische Malerei habe ihren Höhepunkt vor dem Krieg gehabt, und die expressionistischen Schriftsteller seien gerade dabei gewesen, das Ende der Bewegung anzukündigen “als expressionistische Merkmale in den Film eingeführt wurden” (ibid.: 139). Dennoch hätten die Kritiker die Anwendung von “Formen, Prinzipien und Methoden der expressionistischen Kunst im Film als radikalen, revolutionären Schritt” interpretiert (ibid.).

Die Doppeldeutigkeit der Ausdrucksmittel ist eine stilistische Ergänzung einer Doppeldeutigkeit des Drehbuchs. Es ist nämlich so, dass Robert Wiene, der Filmregisseur, den Inhalt der Rahmenhandlung (nämlich, dass Jane und Francis den Gästen beim Punsch die Geschichte vom düsteren Holstenwall und vom Mord des verrückt gewordenen Psychiaters erzählen, was erst 1995 entdeckt wurde, als man das Originaldrehbuch fand) insofern verändert hat, dass Francis, als Protagonist, in der Heilanstalt einem anderen “Patienten” berichtet, während Jane vorbeigeht, beziehungsweise in der Geschichte über Caligari, der behauptet, ihn, Francis, dann dank seiner Geschichte heilen zu können. Scheunemann besteht jedoch darauf, dass diese Enthüllung am Ende des Films, “die ungewöhnliche Geschichte des Doktors Caligari nicht auslöscht. Sie bewirke nicht, dass das Publikum die eigene Erfahrung dieser Geschichte vergisst oder unterdrückt” (ibid.:147). Im Gegenteil, durch den Blickwinkel, aus dem die

Geschichte erzählt werde, “verstärke” Wiene “die Verwirrung” (ibid.: 149). Beziehungsweise, er führe

die expressionistische Stilisierung von Anfang an ein. Bevor wir auf dem Bildschirm auch nur irgendein Bild zu sehen bekommen, geben uns die unregelmäßigen, grob gezeichneten Buchstaben des Anfangs und deren zickzack-gestalteter Hintergrund zur Kenntnis, dass wir einen Film sehen werden, der dem Publikum seine Geschichte auf eine stark stilisierte und auf vollständig düstere Weise vorstellt und vermittelt. Angesichts der Tatsache, dass die stilisierten Buchstaben die Einführungsszene umfassen, ja (so)gar penetrieren, in der zwei Männer sich, auf einer Bank sitzend, auf das Erzählen der Geschichte vorbereiten, fällt es schwer, auch nur irgendeine Interpretation aufrecht zu erhalten, die auf der Unterscheidung zwischen den vermeintlichen ‘normalen’ Bildern der ersten Szene und der den Rest des Films bestimmenden ‘Vision eines Wahnsinnigen’ basiert (ibid.: 147).

3. Entwürfe für die Rekonstruktion der Szenografie von Hermann Warm für *Das Cabinet des Dr. Caligari*

Wenn wir diese Ambivalenz nun auf konkrete Beispiele von Warms Entwürfen der Rekonstruktionen für *Caligari* aus den 60er Jahren anwenden, so könnten wir mit einer Bemerkung über die Ambivalenz nicht nur des Erscheinenden und des Inneren (im Sinne des Einflusses auf den Beobachter), sondern auch des Realen und des Fantastischen, des Mimetischen und des Ornamentalen fortfahren.⁸

8 Fügen wir hier auch die Bemerkung von R. Kurtz hinzu, mit welcher der Inhalt und die entsprechenden Ausdrucksmittel verbunden werden, um den Begriff der Abstraktion einzuführen (in unserem Fall verbunden mit dem Begriff Ornament). “Der Filmmann wird allerdings nur zu expressionistischen Mitteln greifen, wenn er nicht hoffen kann, mit konventionellen Darstellungsmitteln die geistigen Beziehungen auszudrücken, die er für den ‘Wirklichkeitsgehalt’ seines Films für unerlässlich hält. Dieser Fall wird besonders stark eintreten, wenn der Stoff des Films bereits Elemente enthält, die in der Tageswirklichkeit nicht vorzufinden sind, ja, dass die Wirkung des Werks sich von dieser Seltsamkeit und diesem Geheimnis abhängig macht. Tagesabgewandte Stoffe fordern abstrakte Ausdrucksmittel” (Kurtz, 2007: 52).

3.1. Technische Aspekte der Filmszenografie

Versuchen wir herauszufinden, wie Warms Anteil an der endgültigen Szenografie war. Er hinterließ eine Aussage in Form eines mit Schreibmaschine getippten, im November 1968 in München unterschriebenen Schriftstücks.⁹ Diesem Schriftstück zufolge wurden für das Bühnenbild als Lattenverkleidung (Blende) verklebte, dünne Bretter verwendet. Die Arbeit an den Skizzen dauerte zwei Wochen, Grundriss und Entwürfe im Maßstab 1:50. Im Schriftstück steht: “Um die bizarren Formen, die stürzenden Linien, die schwingenden Flächen, kurz um die in den Skizzen gezeigte Wirkung zu realisieren, mussten die Blenden gebogen, verzogen werden, nicht winklig, sondern stürzende Schrägen und schwingende Formen mussten aus dem eigentlich starren Material geformt werden”. Präzisere Details wurden hergestellt aus zusätzlichen Brettern, die geschnitten und zwischen den Blenden eingebaut und mit Sperrholzplatte oder Karton ausgekleidet wurden. Die Teile wurden nicht in besonderen Werkstätten ausgearbeitet, sondern vor Ort und Stelle improvisiert: “im Atelier (...) in ständiger Kontrolle mit den Skizzen vergleichend (...). Die Rohbauten wurden mit billigen, grobmaschigen Rupfen überspannt, mit Papier beklebt und bemalt. (...) Vor dem Bemalen aller beklebten Flächen, erfolgten mit Zeichenkohle die Markierungen der expressionistischen Motive, der bizarren zackigen Lichteffekte, der drohenden Schwärzen.” Die Malerei war in einzelne Arbeiten unterteilt, auf Teile, die von leitenden Fachkräften (*Filmbildner – Architekten*) gemalt wurden, beziehungsweise auf Grundierungen und weniger sichtbare Bereiche, die den *Malern* überlassen wurden. Das Verfahren hing vom Trocknungsprozess ab (zunächst der Klebstoffe und dann der Farbe). Der Bau und die Vorbereitung der Dekorationen wurden nur während der Dreharbeiten unterbrochen. Täglich seien zwei Einstellungen aufgenommen worden, wozu eine gute Arbeitsorganisation erforderlich gewesen sei. Was die Kamera angeht, befand sich das Sta-

⁹ Mit freundlicher Genehmigung der Deutschen Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen, in Berlin, insbesondere von Anke Hahn und Anette Sawall, habe ich diesen Text zur Einsicht bekommen, ebenso wie die gesamte Dokumentation – Entwürfe der rekonstruierten Szenografien von *Caligari*. Weitere Zitate aus diesem Dokument werden nicht mit einer Seitenzahl gekennzeichnet, da das Dokument nicht paginiert ist. Hermann Warm, “Die Dekorationen des Caligarifilms, Baubeschreibungen und technische Erläuterungen”, München, 3. November 1968.

tiv manchmal außerhalb des Ateliers (mit Ausnahme von zwei weiteren Positionen, aus dem Bereich des “Fundus” und des Flurs Richtung Garderobe). Manchmal war es nicht möglich, ein Überschneiden einzelner Teile der Dekoration zu vermeiden. Warm übermittelte auch einen Teil des Aufnahmezeitplans, beziehungsweise das Vorbereiten und Abbauen der Dekorationen, gemäß dem Aufnahmezeitplan einzelner Szenen. Warm wiederholt, was Eisner bereits geschrieben hat, und betont in seiner Schrift die Anpassung der Gestaltung der Szenografie an den Aufnahmewinkel der Kamera, wie das bis 1930 üblich war. Wie sie, erwähnt auch Warm die finanziellen Einsparungen. Es scheint interessant, dass er neben den Einsparungen als Vorteil eines solchen Vorgehens auch “in der Wirkung stärker (zu sein)” sieht. Was die Beleuchtung angeht, so standen in den Räumen zwischen den einzelnen Teilen der Dekoration Leuchten (*Jupiterlampen*), die ein diffuses Licht warfen. Dem Kameramann blieb jedoch, bis auf Aufnahmen der Totalen, der Halbtotale und Großaufnahmen wenig Raum für Improvisierung, weil das Licht und der Schatten – die “Stimmung” – gemalt waren. Am Ende dieses Textes weist Warm darauf hin, dass der Stil und “die Idee, diesen Film expressionistisch zu gestalten” ausschließlich von den drei Szenografen (*Filmbildnern*) stammten.

3.2. Paradigmatische Beispiele der expressionistischen Szenografie

Die meist krummlinigen und seltener scharfwinkligen Umriss des Dekormotivs, die Warm in seinen Entwürfen einbrachte, zeigen, dass er sie als Gesamtheiten konzipierte, als Projektgesamtheiten, deren Elemente er an die Wände und Möbel anpasste. Obwohl Türen, Fenster, Möbel und Wände gesondert konzipiert wurden, müssen sie im Kontext der angewandten, abstrakten Motive gesehen werden. *Francis Zimmer* (Abb. 1) beispielsweise hat, obwohl sein asymmetrischer Diwan, Tisch, Stuhl und Bücherregal gewöhnlich aussehen, vorgeneigte Wände, und der Blick auf den äußeren Raum durch das dreieckig vorgeneigte, potenziert verzerrte Fenster bietet, dank der vorgeneigten Linien des rechtwinkligen Gitters am Fenster, verzerrte Veduten einiger Häuser. Wie eine gesonderte Einstellung im Entwurf (Abb. 2) zeigt, sieht man die Vorderseiten zweier Häuser, mit vorgeneigten Fenstern und deformier-



Abb. 1: Hermann Warm, *Zimmer Francis*, Zeichnung; 60er Jahre des 20. Jahrhunderts; schwarze Kreide (Kohle²), farbige Kreide und Farbstift, auf gelblichem Papier, gelblicher Karton als Passepartout; 24,7 x 31,2 cm; Inv. Nr: 198033-F251 – 045; Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – Hermann Warm Archiv

ten Seitenmauern, so dass die Verzerrung konsequent ausgeführt wird. Der unregelmäßige, zwölfseitige Grundriss von *Francis Zimmer* (Abb. 2) zeigt den Boden, über den sich in einem unregelmäßigen Muster Tentakel ausbreiten, als würden sie aus den Seiten der Wände wachsen. Obwohl es sich nicht um ein Muster handelt, das in einem regelmäßigen Intervall wiederholt wird, gibt es doch eine Regelmäßigkeit: In den detaillierten Blicken auf die Wände des Zimmers, insbesondere auf die eine, an der sich das Fenster befindet, wird klar, dass der grundlegende Grundrissentwurf des Dekormotivs in seiner Anwendung auf die Wände seine scharfwinkliger Ableitung hat: dreieckige Schwärzungen, obwohl auch auf die Tür selbst angewendet, so dass sie in diesem Fall mimetisch erscheinen, sind auf der Wand auf solch eine Art und Weise verteilt, dass die scharfwinkligen Spitzen, die in einzelnen Motiven in Bezug auf die Vertikale der Tür, welche als Orientierung dienen kann, diagonal gestreckt, hervorgehoben werden. Obwohl in eigene Bestand-

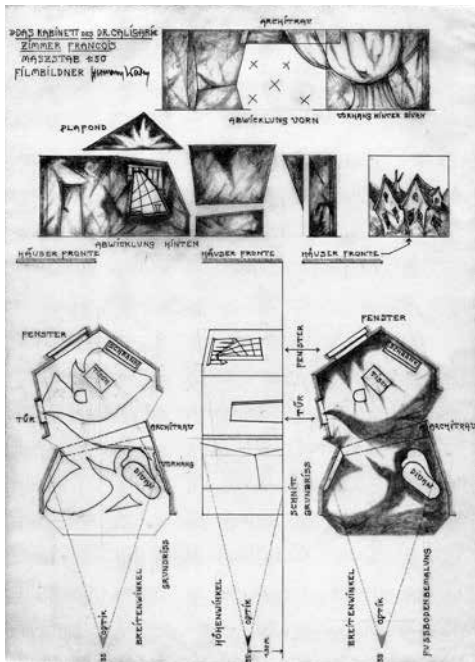


Abb. 2: Hermann Warm, *Zimmer Franzis*, Technische Zeichnung; 60er Jahre des 20. Jahrhunderts; Grafit/Tusche/Blaustift/Rotstift auf gelblichgrauem Transparentpapier; 49 x 35,8 cm; Inv. Nr: 198033-F251 – 116; Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – Hermann Warm Archiv

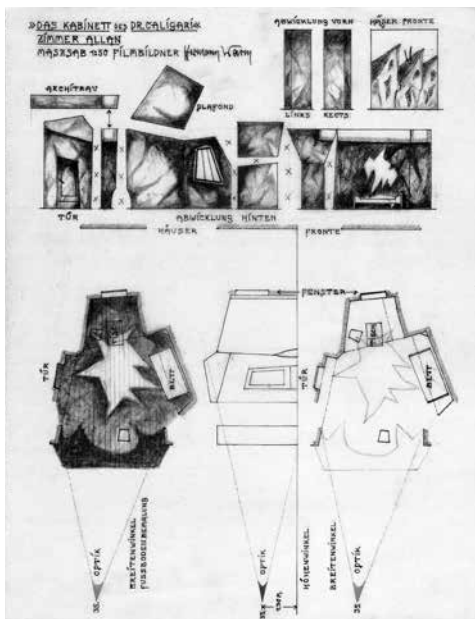


Abb. 3: Hermann Warm, *Zimmer Allan*, Technische Zeichnung; 60er Jahre des 20. Jahrhunderts; Grafit/Tusche/Blaustift/Rotstift auf gelblichgrauem Transparentpapier; 46,8 x 35,9 cm; Inv. Nr: 198033-F251 – 119; Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – Hermann Warm Archiv

teile zerlegbar, wurde das Dekor als allumfassend und vom Schema des Grundrisses, beziehungsweise von der Anordnung der übrigen Möbelelemente abhängig, konzipiert.

Das zweite Beispiel, *Zimmer Allan*, zeigt auf dem Grundriss selbst unter anderem einen zentralen, unregelmäßigen, sternförmigen Umriss, während sich konzentrisch um diesen herum wiederum ein Muster aus abgerundeten Umrissen ausbreitet (Abb. 3). Auf der Skizze von *Zimmer Allan*¹⁰ (Abb. 4), sehen wir jedoch keine abgerundeten Spitzen, sondern nur geschärfte, hell und grau auf dunklem Hintergrund, gänzlich unregelmäßig, diagonal ausgerichtet etwa in Bezug auf die regelmäßigen Umriss des Stuhls im Vordergrund, des Tisches und des Stuhls im Hintergrund sowie des vorgeneigten, jedoch regelmäßig (realistisch) dar-



Abb. 4: Hermann Warm, *Zimmer Allan*, Zeichnung; 60er Jahre des 20. Jahrhunderts; schwarze Kreide (Kohle?), Rötel, Weiss, Blau (teils Farbstift, teils Kreide Farbstift), auf gelblichem Papier, gelblicher karton als Passepartout; 25 x 31,3 cm; Inv. Nr. 198033-F251 – 005; Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – Hermann Warm Archiv

¹⁰ Grundriss und Skizze von *Zimmer Allan* aus Warms Rekonstruktionen der Szenografie für Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* wurden bereits in einem in der Zeitschrift *Tvrda* (Ramljak Purgar, 2015: S. 267-268) veröffentlichten Text reproduziert.

gestellten Bettes. Die Unregelmäßigkeit bezieht sich erneut sowohl auf die Fensteröffnung (trapezförmig) als auch auf die verzerrten Vorderseiten und Dächer dreier Häuser, die sozusagen erneut zu einer Art Muster verbunden sind, das man aus dem Fenster erkennen kann. Obwohl sie gerade durch diese Ähnlichkeiten verbunden sind, sind die Räume in einer Kombination der nicht-mimetischen Muster und der mimetisch dargestellten Objekte in den Räumen nach dem entsprechenden Muster unterschiedlich. Während der Raum in der Skizze *Francis Zimmer* (Abb. 1) durch vorgeneigte Draperien, welche den Raum, durch ihn fallend, szenisch einrahmen, zusätzlich überwölbt ist, dominieren in der Skizze von *Zimmer Allan* (Abb. 4) aggressive, tentakelartige, geschärfte Umrisse auf den Wänden und dem Boden, und es scheint, dass die Decke gar nicht vorhanden ist, dass sich das Muster, mit dem Anfang irgendwo am Boden, ununterbrochen bis zur Decke, die als solche gar nicht besteht, fortsetzt. Es besteht eine Verbindung zwischen der besonders betonten Stilisierung sowie der aggressiven Abstraktion und der Tatsache, dass ausgerechnet Alan in dem Zimmer ermordet wird, so dass sich die Aussagekraft, die Abstraktion und das Einfühlungsvermögen als Wahrnehmungskategorien, wie Worringer sie versteht, aufdrängen. Als nächstes haben wir als Beispiel das *Arbeitszimmer des Dr. Caligari*: Der Grundriss (Abb. 5) zeigt eine riesige, homogene Skizze eines medusenförmigen Motivs, dessen Kopf sich im Bereich um den Tisch befindet, während seine Tentakel sich konzentrisch in alle Richtungen ausstrecken, kürzer um den Tisch herum, länger in dem länglichen, wiederholt unregelmäßigen, siebzehnwinkligen Raum. Die Entwürfe der Seitenwände zeigen gekrümmte Formen, hell auf einem dunkeln Hintergrund, so dass man sie gleichzeitig sowohl im Positiv als auch im Negativ sehen kann. Ihre Anordnung, die einfache oder doppelte Krümmung, stellen eine Unregelmäßigkeit dar, innerhalb derer erst klar wird, dass es helle gekrümmte und dunkle Zwischenflächen gibt. Die Klarheit der Grundskizze des einzigartigen Motivs geht mit dem Blick auf die Fragmente – an den Wänden – verloren. Ihre andere Eigenschaft ist jedoch, dass sie durch die Krümmung an Beweglichkeit gewonnen haben, so dass sie eine dynamische Artikulation der Wand darstellen. Auf der einen Seite haben wir also – ein Fragment – von der Gesamtheit abhängig, im Raum jedoch als Fragment sichtbar, und auf der anderen, das Erfasstsein durch den zeitlichen Verlauf des Prozesses – die Prozessualität. In der Skizze des *Caligaris Zimmers* (Abb. 6) jedoch

sind gekrümmte Tentakel sichtbar, die sich in einer regelmäßigen Krümmung und Parallelität zum Beobachter hinstrecken, wobei es sie in dieser tentakelartigen Form an den Wänden nicht gibt, sondern in teils geschärften, teils gekrümmten Fragmenten, die unregelmäßig eines neben dem anderen komponiert sind – grau und heller auf einem dunkeln Hintergrund. Die Überlappung der Blicke auf den unregelmäßigen Grundriss, beziehungsweise, die überlappende Position der Wände zueinander ist erkennbar. Auch in dieser Skizze gibt es Orientierungspunkte für die Wahrnehmung realistisch dargestellter Objekte; das sind ein Tisch mit Büchern im Hintergrund, ein Stuhl mit hoher Rückenlehne rechts und ein Skelett im Vordergrund links. Die Position dieser Objekte ist sorgfältig nach Betrachtungsebenen angeordnet, so dass sich die räumliche Schichtung als Regelmäßigkeit den Unregelmäßigkeiten der Positionen der Wände und der gekrümmten und geschärften Ornamente auf dem Boden und an den Wänden entgegensetzt.



DAS KABINETT DES DR. CALIGARI.

MARKTPLATZ MIT RATHAUSEINGANG

Abb. 7: Hermann Warm, *Marktplatz mit Rathauseingang*, Zeichnung; 60er Jahre des 20. Jahrhunderts; schwarze Kreide (Kohle?), roter, blauer, weisser Farbstift (Kreide?), auf gelblichem Papier, gelblicher Karton als Passepartout; 27,3 x 36,1 cm; Inv. Nr. 198033-F251 – 007; Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – Herman Warm Archiv

Einen im Vordergrund hervorgehobenen, sternförmigen Umriss, der sich über die gesamte Breite des Raums erstreckt, welcher auf beiden Seiten von Wänden und Gebäudeeingängen umschlossen ist, während die Tentakel zur Tiefe hin kürzer werden, wo ein stilisiert verengtes Gebäude einen Doppelgang in die endlose Dunkelheit abtrennt, finden wir im folgenden Beispiel: *Marktplatz mit Rathauseingang* (Abb. 7). Dorthin geht Caligari, um die Erlaubnis für seine Aufführungen mit dem somnambulen Cesare zu erhalten (Nachdem er dort schroff behandelt worden war, ermordete Cesare am nächsten Morgen einen der Beamten). Unabhängig davon, ob die Wände ein Fallen in Richtung des Platzes suggerieren oder ob sie zur Seite hin gebogen sind, wodurch sich die Fassade Richtung Spitze zu verbreiten scheint (das Haus im unteren Teil der Szene), zum Ausdruck kommen eine Verzerrung und eine Unregelmäßigkeit, das Nichtvorhandensein eines Orientierungspunktes, nicht einmal auf dem durch einen tentakelartigen, unregelmäßigen Stern gekennzeichneten Boden. Eine mögliche Abkehr von der Verzerrung stellt der Eingang (in das Rathaus) dar, mit dem Fragment einer Treppe auf der linken Seite, und die Aussagekraft der Szene wird durch eine unregelmäßige, durch geschwungene Umrisse geschmückte Draperie ergänzt, die Szene von links verdeckend.

Die Skizze der Vedute der kleinen Ortschaft Holstenwall (Abb. 8), die jedes Mal, wenn der Zuschauer auf irgendein Ereignis auf dem Jahrmarkt hingewiesen werden soll, wie eine Maske im Hintergrund erscheint, drängt den Vergleich mit Picassos Werk *Häuser auf dem Hügel* (Abb. 9) auf. In diesem Kontext ist auch das Gemälde von Georges Braque *Häuser in L'Estaque* (Abb. 10) aus dem Jahr 1908 (cf. Fry, 1978: 17-18) unvermeidlich. In Picassos Darstellung des genannten Gemäldes, entstanden in Horta de San Juan im Sommer 1909, sind die Kuben der Häuser auf flache Umrisse und Oberflächen, Abdunkelungen und Ausleuchtungen reduziert. Fenster und Türen existieren fast nicht, und der hügelige Untergrund wird benutzt, um nur die sichtbaren Teile der Kuben hervorzuheben. Die Häuser von Braque hingegen sind keinesfalls nur auf gerade Linien sowie abgedunkelte und ausgeleuchteten Flächen reduziert, sondern es gibt, dank der Krümmung des Baumes in der ersten und in der dritten Ebene eine vorgemerkte krummlinige Stilisierung, die der Darstellung eine Dimension des Maßes, der Reduzierung auf die Orientierung,

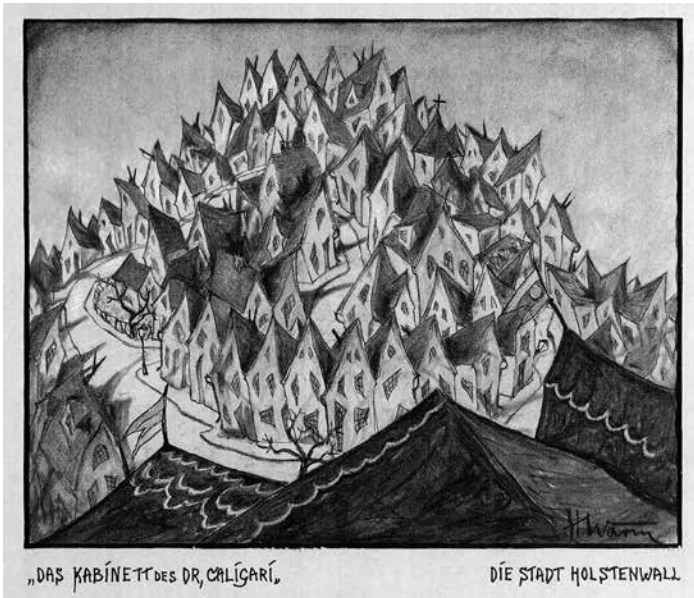


Abb. 8: Hermann Warm, *Holstenwall*, Zeichnung; 60er Jahre des 20. Jahrhunderts; schwarze Kreide (Kohle?), Farbstifte und Kreide, auf gelblichem Papier, gelblicher Karton als Passepartout; 25,2 x 31,7 cm; Inv. Nr. 198033-F251 – 008; Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – Hermann Warm Archiv



Abb. 9: Pablo Picasso, *Maisons à Horta*; 1909.; Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm, Berggruen Museum

auf die Krümmung, auf eine Anordnung von links nach rechts verleiht. Auch Holstenwall liegt auf einem Hügel, die Häuser stehen zusammengedrungen eins neben den anderen, jedoch so, als ob sie zu einem lebendigen Organismus geworden wären, Türen und Fenster in unregelmäßigen dunklen Oberflächen auf dem hellem Hintergrund der Fassaden suggerieren Gesichtsmasken. Es scheint, als hätte man dem Anorganischen Leben eingehaucht (vielleicht auch deswegen, weil die Fenster und Türen auf allen Fassaden durch unregelmäßige, mehrwinklige Flächen mit drei- oder vier eckigen Umrissen gestaltet sind). Die Häuser sind fast willkürlich zur Seite geneigt, zu Reihen verbunden und enden mit einem scharfwinkligen Umriss in einer halbkreisförmigen Krümmung gegen Himmel.

Allen Skizzen gemeinsam ist die Eigenschaft der Verzerrung, nicht nur der Umrisse, wie Fenster oder Türen, sondern auch der Perspektive, die dominiert, wiewohl in ihrer Regelmäßigkeit angedeutet, beispielsweise durch den Dielenboden in Allans Zimmer oder den doppelten Durchgang zum Marktplatz mit dem Eingang in das Rathaus. Im ersten Beispiel ist jede Verbindung des regelmäßigen Verhältnisses der Wand und des Bodens durch den unregelmäßigen Grundriss und das entsprechende Vermischen der Wandoberflächen, die durch das scharfwinklige Muster zusätzlich bewegt sind, aufgehoben, während sich im zweiten der Durchgang von links anhebt und von rechts absenkt, wobei das Gebäude, das sie trennt, dem Blick die sich zur Tiefe hin ausbreitende Seite aufdrängt, statt sich zu verengen.

4. Entsprechend der Theorie des Ornaments: Kirchner als möglicher grafischer Vorgänger der Szenografie von *Das Cabinet des Dr. Caligari*

Das sind alles Elemente, die wir auch in Kirchners Gemälden und Grafiken finden. Das Verhältnis der regelmäßigen und jener unregelmäßigen Elemente finden wir beispielsweise in einem Gemälde aus dem Jahr 1913 (*Erich Heckel und Otto Mueller beim Schach*, Abb. 11), wo der Krug, das Glas und die Lampe auf dem Tisch regelmäßig dargestellt sind, während der Tisch selbst (trapezförmig dargestellt) und die Spielprotagonisten sowie der Boden angehoben und damit auch verzerrt sind: Das wurde konsequent in Kirchners Abhandlung "Die Arbeit" aus den Jahren 1925/1926



Abb. 10: Georges Braque, *Maisons à L'Estaque*; 1908.; Öl auf Leinwand, 73 x 59,5 cm, Kunstmuseum, Bern

dargelegt, angeführt als eigenes Prinzip, sog. “Empfindungsperspektive” (Kirchner in Kornfeld, 1979: 343).¹¹

Auf der anderen Seite haben wir die Grafik *Akt mit schwarzem Hut* (Abb. 12) aus den Jahren 1911/1913, über die Kirchner selbst anmerkte, dass sie Deformierungen enthalte, die uns gar nicht auffallen würden, wenn wir nicht von ihnen wüssten. Er erwähnt den Begriff *verzerrt* wie dies später Kitty Vincke (Vincke, 1997: 51) tat, beispielsweise über Reimanns Skizzen für *Caligari*, etwa über Caligaris Zelt. Dube-Heynig hingegen stützt sich

¹¹ Auch das Prinzip “der Divergenz des Linearen”, eines der Prinzipien, die Kirchner in seiner Abhandlung “Die Arbeit E. L. Kirchners” aufzählt, finden wir beispielsweise in der Skizze *Marktplatz mit Rathauseingang*: Die Durchgänge verbinden sich nicht im Hintergrund, sondern im Vordergrund, wo sich das sternförmige Motiv befindet (Kirchner, 1925/26: 343). Einige weitere in dieser Schrift deklarativ angeführte Inventionen sind auch der “Dreiecks-aufbau” oder “die Verschiebung der Proportionen” (ibid.).



Abb. 11: Ernst Ludwig Kirchner, *Erich Heckel und Otto Mueller beim Schach*; 1913; Öl auf Leinwand; 35 x 40 cm; Gordon, Kat. Nr. 302

bei der Analyse des Holzschnitts *Akt mit schwarzem Hut* auf das Prinzip des Verhältnisses zwischen Vorder- und Hintergrund; dabei stellt sie fest, dass es sich um eine "eigentümliche Bewegung" handle, als Ergebnis des Verhältnisses zwischen Motiv und Hintergrund (Dube-Heynig, 1961: 50), womit sie meiner Meinung nach begann, das Verhältnis zwischen einzelnen Ebenen, beziehungsweise die Tiefe als räumliche Kategorie zu hinterfragen. Hierbei ist "der Hintergrund lebendiger und reicher gestaltet und mit schwarzen Formen belebt (...). Dabei bleiben Figur und Hintergrund streng in die Fläche gebunden." (ibid.) In dieser Grafik werden wir einen Tisch, einen Krug und einen Ritualschild oder -maske mit Figurenpaaren als entsprechendem Motiv erkennen, aber alles andere wird in ein Längsformat gestreckt, gefüllt mit unregelmäßigen Mustern, mit meist geschärften Umrissen von links, beziehungsweise gekrümmten Umrissen von rechts. Wir stellen fest, dass der Hintergrund in die-



Abb. 12: Ernst Ludwig Kirchner,
Akt mit schwarzem Hut; 1911/13;
Holzschnitt; 66 x 21,5 cm;
Dube-Heynig, Kat. Nr. 24

sem Holzschnitt, neben dem Akt selbst, ein weiteres Thema ist. Nicht nur wird der Akt, so scheint mir, von zwei verschiedenen Sichtpunkten gesehen, zunächst von oben, dann von vorne (so dass, indem man den Körper mit dem Blick verfolgt, die Zeit gemessen wird), sondern es ist der Hintergrund teilweise mit der Figur verbunden (am unteren Rand), teilweise von ihr getrennt (am oberen Rand). Dabei spielen die Schraffuren im unteren Teil, die sich durch ihre parallele, abwechselnd dunklen und hellen Linien mit den gleich konzipierten Schuhen der weiblichen Figur verbinden, eine wichtige Rolle. Es ist möglich, hier Kirchners Prinzip der Verschmelzung mehrerer Bilder, bis ein inneres Bild entsteht, zu erkennen. Denn Teile der gegenständlich-abstrakten Szene sind in unterschiedlichen räumlichen Registern dargestellt, als ob sie von einem unterschiedlich ausgerichteten Kameraauge befolgt würden. Das macht aus diesem Raum eine Andeutung gleichzeitig der Abstraktion und der Lebensdimension, erst diese Muster und Gegenstände sind Teile eines größeren Raums, für den Beobachter selbst in Form des Fragments herausgetrennt.

Wir würden vorschlagen, dass dieser Holzschnitt auch als Beispiel für Worringers Interpretation der Antithese der psychologischen Phänomene Einfühlung und Abstraktion dienen könnte. Die Tatsache der gleichzeitigen Anwesenheit von mimetischen Objekten (einschließlich des Aktes selbst) und von abstrakten Mustern spricht zugunsten einer Möglichkeit der theoretischen Verbindung nicht nur von Worringers Theorie und Kirchners Schaffen, sondern auch der Verbindung selbiger Theorie und Warms Skizzen für *Caligari*. Erinnern wir uns an Worringers Analyse der säulenförmigen Heiligen: sie

appellieren mit ihm (dem Ausdruck, M. R. P.) an unsere Einfühlungsfähigkeit. Dieser Ausdruck liegt aber nicht in dem persönlichen Ausdruckwert der Einzelfigur, sondern in der *expressiven Abstraktion*, die die ganze Architektonik beherrscht und vor der auch die ihr untergeordneten Statuen gänzlich abhängig sind. An und für sich sind sie leblos erst wenn sie ins Ganze eingefügt sind, nehmen sie an jenem gesteigerten über alles organische hinausgehenden Leben Teil (Worringer, 1911: 126).

Folgende Frage drängt sich auf: Hat Kirchner Worringer gelesen? Denn er schreibt genauso über die Notwendigkeit der Lebendigkeit und über

das Verhältnis des Teils und des Ganzen, beziehungsweise über die Unabtrennbarkeit des Details aus der Gesamtheit der Einheit eines Grafikblatts oder einer Zeichnung. Beziehungweise, es drängt sich die Frage der Lebendigkeit in Entwürfen und Skizzen von Szenografien auf. Auch dort ist die Fragmentarität als Teil des Ganzen konzipiert, auch dort ist die Unregelmäßigkeit der Fragmentierung vorhanden, während die Regelmäßigkeit in der *Wiederholung* der Verzerrung selbst besteht. Eine mögliche Schlussfolgerung ist daher, dass sowohl Kirchners Holzschnitt als auch Warms Skizzen für die Szenografie, beziehungsweise die Szenografie für den Film über *Caligari*, nach dem Prinzip der (zuvor entdeckten) dritten ornamentalen Gruppe bei Worringer ausgeführt worden sind. Am Beispiel des Films geht die Dimension der spezifischen Räumlichkeit auch aus der Absicht hervor, Missverständnisse bei der Orientierung im Raum hervorzurufen. Die Ambivalenz zwischen der Oberfläche und der Räumlichkeit muss konstant sein, um der Handlung einen überzeugenden visuellen Wert hinzuzufügen. Daher das Einbeziehen in den Raum und das Herausziehen zur Seite, die zentrifugale und die zentripetale Energie, der ununterbrochene Zwischenzustand, die Bewegtheit. Über den Fall der gotischen Plastik schreibt Worringer als einem “System der anorganischen, potenzierten Bewegung”. In diesem Sinne sollte geschlossen werden, dass im Fall der Ornamentierung im Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* nicht nur ein bloßer Abstraktionsdrang vorliegt, sondern die Suche und der Drang nach Überwindung der eindeutig bestimmbar abstraktion, beziehungsweise die Sehnsucht nach in Doppeldeutigkeit und innerer Disharmonie enthaltener Erkenntnis, Angst, Unruhe und Misstrauen, kurz eine weitere Ambivalenz, Abstraktion und Ausdruck (bzw. die dritte ornamentale Linie).

Die von Worringer hervorgehobenen und am Beispiel der nordgotischen Ornamentik und Architektur erklärten Syntagmen und Begriffe muten wie ein abstraktes Gesetz an. Konzepte wie Aussagekraft und Einfühlungsmöglichkeit setzen, in Bezug auf die Begriffe der Prozessualität und des Verhältnisses zum Ganzen – bei der Ornamentierung der szenografischen Skizzen und Filmfragmenten von *Caligari* – auch einige spezifische Elemente voraus. Das Verhältnis zur Fläche, beziehungsweise zum Raum, das wie Ambivalenz systematisiert ist, weil es nicht nach Eindeutigkeit strebt, verwirrt den Beobachter und wächst vor seinen Augen wie ein ungleichmäßiges Gefüge von Sprossen, die weder Anfang noch Ende haben. Der Sinn der räumlichen Ambivalenz ist

daher, in Bezug auf die genannten Begriffe der formalen Sprache Funktion zu verleihen, um die Fabel des Films durch zusätzliche Bedeutung aufzuladen. Der verrückte Wissenschaftler wird nicht nur zum getarnten Mörder, um das alte Geheimnis der Steuerung somnambuler Kranker aufzudecken; des Weiteren ist der Somnambule Cesare nicht nur ein Mörder und der Entführer von Jane, von der er, paradigmatisch über Mauern rennend, schließlich ablässt, um seinen Verfolgern auszuweichen; Francis ist nicht nur auf der Suche nach der Wahrheit, und zwar um den Preis, verrückt erklärt zu werden; kurzum, alle diese Dilemmata bestehen auch deswegen, weil sie durch die formale Sprache der verzerrten Perspektiven betont sind, über die wir herausgefunden haben, dass sie in der Überdeckung der unregelmäßigen Räume durch die allgegenwärtige Ornamentierung beruhen. Die Form hat daher zweifellos die Funktion des Einbeziehens in die Prozessualität und in die Fragmentiertheit des Raumes, ambivalent ausgeführt durch die Unregelmäßigkeit, die wir als Muster, als Ornament, lesen.

Wenn es um das Problem der Lebendigkeit geht, finden wir die Verlebendigung, die wir bei der Analyse von Warms Skizze der Darstellung der Ortschaft Holstenwall erwähnt haben, bei Worringer erneut im Kontext der Analyse der Ornamente des mittelalterlichen Nordens. Anstelle der Ausdrucks durch das Organische, weil das Bedürfnis nach Lebendigkeit bestand, wird diese Lebendigkeit mit Hilfe der “anorganischen gesteigerten Bewegung” (Worringer, 1911: 126) erreicht, die Kategorie des Lebendigen wird dem Anorganischen beigemessen. Diese Verlebendigung geschieht, aus einer anderen Perspektive gesehen, wenn es um das Filmdekor geht, durch die Ambivalenz des Flächigen und des Räumlichen: Die Bebilderung ist flächig, nicht nur ist sie im Medium zweidimensional, sondern sie zeigt auch nichts Mimetisches, sie ist abstrakt, jedoch in der Funktion der Einfühlung. Diese ambivalente, flächig-räumliche Position des Ornaments geht aus seiner Positionierung zwischen dem Dekor und dem Hervorrufen von seelischen Impulsen beim Beobachter hervor.¹² Es handelt sich jedoch nicht nur um ein Ornament, sondern um eine allumfassende, zum Ganzen strebenden Motiv-

¹² Worringer wird das mit folgenden Worten ausdrücken: “Keine organische Harmonie umfängt das weltfromme Gefühl, sondern ein immer wachsendes und sich selbst steigern- des unruhiges Streben ohne Erlösung reißt die in sich disharmonische Psyche zu einer ausschweifenden Ekstase, zu einem brünstigen Exzelsior mit sich fort” (Worringer, 1911: 124).

planung, es existiert daher in jedem Moment als ein Teil im Verhältnis zum Ganzen, als ein untrennbares Fragment eines unvollendeten Ganzen. Die einzige Geschlossenheit stellt die Andeutung der Rahmengeschichte dar, auch sie endet jedoch nicht, wie Scheunemann angemerkt hat. Alles bleibt zweideutig und unklar, unvollendet mit künstlerischen Präentionen. Gleiches geschieht auch mit Kirchners Holzschnitt: Die Zweiheit zwischen der Ornamentierung im Hintergrund der Darstellung der Frauenfigur und der, obwohl in den Proportionen deformierten, dennoch realistischen Darstellung findet auf eine schwer erkennbare Art und Weise statt, wie Kirchner selbst es in seinen Schriften in Bezug auf die Proportionen vorausgesehen hat. Es zeigt sich, dass Deformationen und Ornamente in der Verschmelzung der Blicke kompatibel sind: als ob es sich um eine Kameraaufnahme handele, von unten nach oben. Die Temporalität, die im Film durch die Verfolgung der Figuren in der genannten szenografischen Umgebung besteht, wird hier ebenfalls angenommen. Denn sie dauert in der Suggestion der Verfolgung der Figur mit dem Blick an. Andererseits ist das spitze, unregelmäßige, kristalline Ornament im Holzschnitt unten rechts ein formales Analogon in Bezug auf die gespitzten Abstraktionen der Ornamente in den Szenografien für *Caligari*.

Schlussfolgerung

Nachdem wir, teils aufgrund seiner eigenen theoretischen Texte, teils aufgrund einer Analyse des Holzschnitts *Akt mit schwarzem Hut* (1911/13), geschlossen haben, dass das Verhältnis zwischen dem Teil und dem Ganzen für die Werke Ernst Ludwig Kirchners spezifisch ist, beziehungsweise, dass es das Detail als solches gar nicht gibt, sondern dass es nur in Bezug auf das Ganze besteht, dessen untrennbares Teil es ist, haben wir dieses Verhältnis ebenfalls in Worringers Theoretisieren über das Ornament “der nordischen keltogermanischen Zierkunst” erkannt (Worringer, 1911: 114). Die sogenannte “expressive Abstraktion” (Worringer), für welche die Ambivalenz der Abstraktion und der Einfühlung, beziehungsweise auch des Ornaments und des Realismus, charakteristisch sind, finden wir paradoxerweise sowohl in Kirchners Holzschnitt als auch in szenografischen Entwürfen und Skizzen für den Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* von Hermann Warm. Die einzelnen Analysen von Entwür-

fen und Skizzen zeigen, dass es sich immer um eine Art Verschmelzung realistischer Objekte und verzerrter Perspektive handelt, um ein Muster (Ornament), das den Raum auch durch Teile des Raums zu einem Ganzen verbindet, egal ob mit Fragmenten dieses Musters oder mit realistisch dargestellten Objekten.

Wenn es sich um die Skizzen für *Das Cabinet des Dr. Caligari* handelt, ist eindeutig, dass sowohl Kirchner und Dube-Heynig einerseits als auch Vincke andererseits den Begriff der Verzerrung erwähnen. Diese Eigenschaft, die Klarheit zu vernebeln und aufzulösen, führt jedoch zu einer spezifischen Schärfung der Perzeption, wobei Ambivalenz und Unklarheit die Fähigkeit des Betrachters, die Verhältnisse zwischen dem Motiv und der Form zu erfassen, in Frage stellen. Diese, wie Dietrich Scheunemann sie nennt, „expressionist Abstraction“, ist eigentlich nur eine weitere Art, das avantgardistische Experiment zu betrachten, nicht nur im Holzschnitt Ernst Ludwig Kirchners zur Zeit des Höhepunkts der expressionistischen Kunst, sondern auch am paradigmatischen Beispiel des expressionistischen Films, wie *Caligari*. Dass der Film zur Grafik werden müsse, hat Warm selbst erklärt, und diese seine Aussage haben sowohl Eisner als auch Kracauer zitiert (Kracauer, 1995). Wir haben daher versucht, diesen Zusammenhang am Beispiel der Ambivalenz der Ornamentierung und der realistischen Darstellung durch Untersuchungen exemplarischer Werke der beiden genannten Autoren zu belegen.

Alle Zeichnungen von Hermann Warm sind Rekonstruktionen aus den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts.

Danksagung: Ich bedanke mich herzlich bei Frau Anke Hahn und Frau Anette Sawall von der *Deutschen Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen* in Berlin, für die Arbeit im Museum und im Archiv sowie für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Dokumentation bezogen auf die Gestaltung der Szenografie für den Film *Das Cabinet des Dr. Caligari*.

Literaturverzeichnis:

de Marsalle, Louis, 1968, "Zeichnungen von E. L. Kirchner" in: *E. L. Davoser Tagebuch, Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Hrsg. Lothar Grisebach, Schauberg: Verlag M. DuMont: 184-188.

de Marsalle, Louis, 1921, "Über Kirchners Graphik". In: *Genius*, 2: 252-258.

Dube-Heynig, Annemarie, 1961, *E. L. Kirchner, Graphik*, München: Prestel-Verlag.

Eisner, Lotte H, 1980, *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Fry, Edward F., 1978, *Cubism*, London: Thames and Hudson Ltd.

Hoffmann, Meike, 2005, *Leben und Schaffen der Künstlergruppe 'Brücke', 1905 bis 1913, Werkverzeichnis, Ausstellungsgrafik*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Kirchner, E. L. 1979, "Die Arbeit E. L. Kirchners", in: Eberhard W. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner, Nachzeichnung seines Lebens*, Veröffentlicht anlässlich einer Ausstellung von Werken von Ernst Ludwig Kirchner im Kunstmuseum Basel vom 18. November 1979 bis 27. Januar 1980, Bern: Verlag Kornfeld & Co: 331-345.

Kracauer, Siegfried, 1995, *Von Caligari zu Hitler, Eine Psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Kurtz, Rudolf, 2007, *Expressionismus und Film*, Hrsg. Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil, Zürich: Chronos Verlag.

Ramljak Purgar, Mirela, 2008, "Ekspresionizam i ambivalencija – odnos značenja i forme u *Izba vitelju* i *Kabinetu doktora Caligarija*", In: *Hrvatski filmski ljetopis* 24, 93-94: 73-90.

Ramljak Purgar, Mirela, 2005, “Problem razumijevanja ekspresionizma: ambivalencija prostora u Gecanovom *Ciniku*”. In: *Tvrđa*, 1-2: 249-269.

Scheunemann, Dietrich, 2003, “The Double, The Decor, and the Framing Device, Once more on Robert Wiene’s *The Cabinet of Dr. Caligari*”, in: *Expressionist Film, New Perspectives*, Hrsg.: D. Scheunemann, Rochester und Suffolk: Camden House: 125-156.

Vincke, Kitty, 1997, “Anstelle einer Errettung äußerer Wirklichkeit. Entwürfe von Walter Reimann für *Das Cabinet des Dr. Caligari*”, in: *Kinematograph*, 11: *Walter Reimann, Maler und Filmarchitekt*: 50-65.

Warm, Hermann, 1968, “Die Dekorationen des Caligarifilms. Baubeschreibungen und technische Erläuterungen”. Besitz: Deutsche Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen.

Warm, Hermann, 1970, “Gegen die Caligari-Legenden”, in: *Caligari und Caligarismus*. Berlin: Deutsche Kinemathek Berlin: 11-16.

Worringer, Wilhelm, 1911, *Abstraktion und Einfühlung, Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: R. Piper & Co. Verlag.

RESEARCH PAPERS

**GORAN
SUNAJKO**

Faculty of Humanities and Social Sciences, Zagreb / gsunajko@ffzg.hr

Pg. 122 – 141 (in Croatian)

Abstract:

IMAGE AS A PHENOMENON IN HUSSERL'S AND HEIDEGGER'S PHENOMENOLOGY

Original paper / UDK 75:165.62

The paper deals with the concept of the image within the framework of transcendental phenomenology as a philosophical method of phenomenon cognition in the relation between Husserl's and Heidegger's understanding of the phenomenon. While the concept of the phenomenon from Plato to Kant was understood empirically, as a representation of the real world - as its sensory image, the concept of the phenomenon of the 20th century is fundamentally different. The phenomenon is presented in Husserl's and Heidegger's philosophy as an image that has no empirical character. It is given to consciousness as an imagination. According to phenomenological tradition of the 20th century "to have an image" means to have a mental image of the world, not the world in its reality. While Husserl wonders on image as a phenomenon at the ontological level, Heidegger applies Husserl's principles to consider the image as a world and therefore as a work of art. In the first, ontological sense, Heidegger shows how the "age of the image" of the world started with the mental presentation of the image that the modern subject imagines as an idea. Without such a procedure, a modern age subject would not signify subjectivity inherent to the new age. He regards the work of art as an image that brings the truth into the world. In his famous rejection of aesthetic consciousness Heidegger offers the possibility of a kind of ontological view of the work of art which is the question of the existence of being, and that is on how the art expresses the truth of being. Based on Husserl's consideration of the phenomenon and Heidegger's consideration of the image as a representation, phenomenology is reflected as an attempt to understand the image as a phenomenon, that is, an extra-sensory "representation" of the world that has not become an image, but an image that becomes a world in absolute self-presenting freedom.

Keywords: phenomenon, transcendental phenomenology, image, representation, idea, world, imagination

SLIKA KAO FENOMEN U HUSSERLOVOJ I HEIDEGGEROVOJ FENOMENOLOGIJI

Goran Sunajko

Uvod

Imati sliku pred očima oduvijek je imalo dvostruko značenje. U prvome je riječ o empirijskoj evidenciji u predmet osjetila kada predmet označava stvar, odnosno kada imati-pred-očima sliku znači vizualni dodir s tvarnim predmetom – slikom slikarstva, odnosno vizualnih umjetnosti u cjelini. U drugome pak značenju imati-pred-očima sliku znači predodžbu (pred-stavu) vlastite uobrazilje i tada slika nije stvar, nego samo predmet – uzajamno impliciranje svijesti i predmeta koji nije tvaran. U oba se slučaja ovdje radi o pojmu fenomena, uz presudnu razliku. Do transcendentale fenomenologije Edmunda Husserla fenomen je označavao empirijsku sliku – stvar koja se pojavila u svojem stvarskom okružju, no od Husserla nadalje, u okviru fenomenološke struje, fenomen poprima drugo navedeno značenje – sliku koja se pojavljuje kao predmet mišljenja, kao zbiljnost (*Wirklichkeit*) koja ne mora imati veze sa stvarnošću (*Dinglichkeit*), iako od nje početno polazi.¹ Riječ je o novome i najutjecajnijem razumijevanju fenomena koji upravo u tome značenju omogućuje umjetnost 20. stoljeća kao onu koja se ne svodi samo na stvarski, životni svijet, već nastoji pomiriti akt i predmet, kako je to nastojao utemeljitelj fenomenologijske estetike Nikolai Hartmann.² Husserlov učenik Marin

¹ Usp. Željko Pavić, *Zbiljnost i stvarnost: prilog zasnivanju izvornog pojma svijeta*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1989.

² Usp. Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, Walter de Gruyter, Berlin 1953.

Heidegger tako je kroz koncept *doba slike svijeta*, ukazao na svijet koji se subjektu nadaje kao nasuprot-stojeća predodžba misaonoga karaktera i koja mu time jamči njegovu novovjeku egzistenciju.

Bez nasuprot-stojeće predstave slike nema ni novovjekovne subjektivnosti koja bi jamčila apodiktičko tlo izvjesnosti postojanja. Stoga bez slike nema modernog vida egzistencije, a što je ona više fenomen, a manje pojava, to je ona više subjektova kao smisao (*noema*) koji subjekt svijetu sam daje. Upravo je fenomenologijsko zagrađivanje (*Einklammerung*) životnoga svijeta, a time i njegova predočavanja kao empirijsko-doživljajne slike odlučan obrat u smjeru razumijevanja slike kao fenomena koji više nema empirijsku pojavnost pojave, već samo fantazijsku predstavu ideje. Slika tako više ne stanuje u osjetilnoj dohvaćenosti, već samo u uobražavajućem smislu čistog zora ideje o svijetu koji je sada sa svim svojim osjetilnostima, povijesnostima, kontekstima, običajnostima i doživljajnostima – rječju: psihologizmima, stavljen izvan važenja. Za takvo su poimanje fenomena najzaslužniji Husserl i Heidegger, čije su pozicije odredile tijekom filozofiji, ali i fenomenološkoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća; stoga njihovo razumijevanje fenomena kao slike donosimo u ovome radu, ne ulazeći u pojam slike razumljen u povijesti umjetnosti i drugim teorijama o umjetnosti. Ovdje se slika, dakle, umjesto tradicionalnoga tvarnoga razumijevanja prikazuje kao filozofijski razumljena pred-stava.

1. Husserlov pojam fenomena kao slike

Na koji način Husserl preokreće duh razumijevanja fenomena kada se radi o slici? Riječ je o izravnoj suprotstavljenosti Kantovoj transcendentalnoj estetici u *Kritici čistoga uma* te filozofiji umjetnosti u *Kritici moći suđenja*, a radi se o pitanju može li se estetičko postaviti kao apriorno, odnosno transcendentalno. Za Kanta je transcendentalnost apriornost i s iskustvom nema nikave veze jer iskustvenost, primjerice, ne može važiti u formulaciji moralnoga zakona koji je aprioran, stoga su moralni sudovi apriorni. No s estetikom je, koja donosi sud o umjetničkome izrazu (slici), posve drukčije. Estetički sud ukusa je aposterioran jer je suđenju pred-uvjet pojavnost umjetničkoga djela pa je estetika nemoguća kao apriorna znanost. Budući da joj umjetničko djelo (slika) prethodi fenomen je uvijek nužno i jedino samo pojava životnoga svijeta. Husserlovi argu-

menti posve su oprečni. Naime, za nj iskustveni (životni) svijet postoji, ali nema važenje (*Geltung*), odnosno sve što iz njega dolazi stavljeno je u zgrade, a o zgrađenome sadržaju ne donosimo sudove, nego se od njih suzdržavamo (*epohe*), čime ne zapadamo u psihologizam, odnosno u doživljajnost slike koja bi dolazila iz životnoga svijeta, a koja je satkana od naših predodžbi, dojmova, doživljaja i interpretacija. Stoga će jedina slika koju si subjekt predstavlja biti uobrazilja koja transcendirira životni svijet i formira pred-stavu kao čistu noematsku strukturu svijesti oslobođenu slike realnoga svijeta. Mogućnost estetike koja proizlazi iz Husserla, a to znači fenomenologijske estetike, za razliku od Kanta, ima mogućnost apriornosti, što je ujedno i nemogućnost iznošenja sudova o postojećem, nego utemeljenje slike kao fantazme ili uobrazilje koju si subjekt sam predstavlja kao nasuprot-stojeću. Slika kao fenomen, dakle, nema nikakav empirijski realizam već stanuje u području duhovnoga. Ona, stoga, ne može biti predstava (reprezentacija) stvarnoga svijeta, već samo same sebe kao uobrazilje, odnosno ideje. Heideggerovo "imati sliku" znači samo i jedino imati ideju koja subjekt postavlja u nasuprot-stojećem stavu svijeta.

Potrebno je dodatno argumentirati kako Husserl do fenomenologijski razumljene slike kao fenomena dolazi. Naime, u njegovu je filozofskom naporu fokus usmjeren kritici prirodnih znanosti jer svijet one nastoje reducirati na iskustveni smisao, a najizravniju kritiku upućuje psihologiji jer se temelji na doživljajnosti predmeta. S obzirom da namjera fenomenologijske filozofije nije isključenje predmeta, nego naših doživljaja istoga, potrebno je iz svijesti koja bi mislila predmet odstraniti doživljajnost kako bi nakon redukcija kao osnovne fenomenologijske metode ostao čisti predmet, vlastita slika o njemu u njegovu bitnome (eidetskome) obilježju. Tek nakon redukcija (trancendentalne, fenomenološke i eidetske) nazire se fenomen kao čista slika, odnosno uobrazilja koja nastaje kao slika odražena, umjesto u empiriji, u samoj sebi. Sam Husserl u *Idejama* ukazuje na to kako je pojam fenomena u novouteemeljujućoj znanosti o fenomenima (fenomenologiji) stubokom različit i suprotan svim prethodnim znanostima, psihologiji, znanosti o kulturi, prirodnim znanostima, odnosno svim znanostima o realnostima jer fenomen transcendentalne fenomenologije s realnostima ima zajedničko samo to što ih je stavio izvan važenja. Husserlova se fenomenologija odnosi na sva ta značenja, "ali u sasvim drukčijem stavu putem kojeg se na određeni način modificira svaki smisao fenomena koji nam se

pojavljuje u odavno poznatim znanostima”.³ Drugim riječima, fenomen više nema veze s realnim svijetom, pa slika koja se kao fenomen uspostavlja nije realna slika koja bi imala realno pojavljivanje, već samo umno pred-stavljanje. Ili, drukčije rečeno, slika će biti ono što subjekt sebi pred-stavlja u svijesti, ono što će Heidegger nazvati nasuprot-stojećim, no s bitnom razlikom u odnosu na realizam, kao umno predočenje ili zamisao oslobođena realnih empirijskih doživljajnosti (psihologizama, kako ih Husserl naziva).

Važno je to zbog toga što se estetička svijest određivala prema sudovima doživljaja (percepcije, doživljaja, dojma, ukusa, uživljavanja)⁴ pa se u njezinu okviru slika tumačila uz pretpostavku vlastite realne pojavnosti – slika slikarstva realna je slika ma koliko doživljaji i mogli biti irealni. Ovdje se, naprotiv radi o posve drukčijem razumijevanju slike. Naime i ovdje ona figurira u realitetu, ali su doživljaji isključeni i s njima podražaj koji dolazi iz regije realnoga svijeta čime se govori o irealnim bitima, odnosno o fenomenu kao slici koja nije realna. Ona nije predočavajuća (dakle realnim osjetilom-očima), već je sebi-predstavljajuća, ili kako Husserl jasno pokazuje da se “fenomeni transcendentalne fenomenologije karakteriziraju kao irealni”.⁵ Stoga transcendentalna redukcija, kako je Husserl postavlja, “čisti” psihološke fenomene od onoga što ih uvrštava u realni svijet, stoga “naša fenomenologija ne treba biti nauk o biti realnih, već nauk o biti transcendentalno reduciranih fenomena”.⁶ Husserlovo razumijevanje fenomena time je posve oprečno dotadašnjem platonovsko-kantovskome, u kojemu je fenomem puka pojava (odraz) empirijskoga svijeta i upravo će se zato pokazati “da su svi transcendentalno očišćeni ‘doživljaji’ irealnosti koje su izvan svake uvrštenosti u ‘zbiljski’ svijet”.

Stoga prirodna spoznaja, nastavlja Husserl, započinje iskustvom i ostaje u njemu, pa je i prirodni horizont označen riječju svijet. No takav svijet u kojemu je realnost izjednačena sa zamjedbom empirijski predočavajućega svijeta bit će svijet koji će trebati prevladati slikom, odnosno feno-

3 Edmund Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, Breza, Zagreb, 2007., str. 3

4 Mada ne posve, jer će neki fenomenologijski estetičari, poput Ingardena, ipak dijelom ostati vjerni Husserlu. Ingarden piše kako estetski doživljaj vodi konstituiranju estetskog predmeta koji se ne može identificirati “sa onim realnim čije opažanje u određenom slučaju daje prvi impuls za razvijanje estetskog doživljaja (...), Roman Ingarden, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Nolit, Beograd, 1975., str. 11.

5 E. Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, str. 6.

6 Ibid.

menom, pa će Heidegger, što ćemo i prikazati, postajanje slike svijetom sagledavati iz čiste fenomenološke perspektive, jer bit slike nije njezino svođenje na empirijsku evidentnost, nego na bitnu cjelovitost, pa je slika izjednačena sa sistemom koji se razumijeva kao cjelina. Predočiti sistem u ideji, u uobrazilji, znači vidjeti cjelinu slike svijeta (Heidegger). Tako Husserl piše kako se pojam biti predmeta razumijevao empirijski, no štoštvo (*quidditas*) ili bit nečega može se postaviti i u ideju pa se iskušavajući ili individualni zor može pretvoriti u zor biti, a “to je mogućnost koja se ne treba razumjeti kao empirijska, već kao bitna mogućnost”.⁷ To će, pomaknemo li se na estetičko polje, a što je najbolje učinio Hartmann, značiti da sliku koju imamo pred očima kao umjetničko djelo treba u svijesti lišiti empirijske doživljajnosti kako bi se dospjelo da njezine čiste biti po kojoj ona i jest umjetničko djelo izraženo u stvarnome obliku, u stvarovitome stvari, reći će Heidegger.

Bit (*eidōs*) je za Husserla upravo “jedan novovrsni predmet”,⁸ odnosno sama bit, koja nije empirijska već idejna (fenomen), ima funkciju empirijskoga predmeta (pojave) iako to ona nipošto nije. Ili kako piše Husserl: “Jednako kao što je ono dano individualnoga ili iskušavajućega zora jedan individualni predmet, tako je i ono dano zora biti jedna čista bit”.⁹ Na taj se način dopijeva do razumijevanja same biti fenomena kao fantazije. Tako se čista bit može oprimjeriti u iskustvenim danostima zamjedbe, sjećanja, doživljaja, percepcije itd., “no isto tako i u čistim danostima fantazije”.¹⁰ Drugim riječima, treba poći od iskustveno dajućeg zora predmeta, od iskušavajućih zorova, “ali isto tako i od ne-iskušavajućih zorova koji ne zahvaćaju opstojanje, nego su ‘čisto’ uobrazavajući”.¹¹

Husserl ovdje pokazuje ključnu postavku u korist slike kao uobrazilje, kao čistog fenomena, sljedećom argumentacijom. Stvorimo li slobodnom fantazijom bilo kakve prostorne likove,¹² melodije, socijalne procese i tomu lično, ili fingiramo li aktove iskušavanja, dopadanja ili nedo-

⁷ Ibid., str. 13.

⁸ Ibid., str. 14.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid., str. 16.

¹¹ Ibid.

¹² Riječ je, dakako, o umnim slikama ili uobraziljama koji će se postaviti kao fenomen. Smisao je taj da fenomen ne nastaje transcendentno već, uvažavajući stvarski karakter svijeta a od kojega polazi, istome daje novi smisao koji kao reduciran ostaje čistim fenomenom. Riječju *noema* koja za nj nije samo mišljevina, već prije svega smisao (Husserl će pisati da je *noema* nešto poput smisla).

padanja, htijenja itd., tada na njima putem ideacije možemo originarno ili čak adekvatno zahvatiti njihove čiste biti, “bilo da su to biti prostornog lika, melodije, socijalnog procesa itd. uopće, ili biti lika, melodije, itd. dotičnog posebnog tipa”.¹³ Drugim riječima, slika koja se stvara postupkom ideacije, odnosno pred-stavljajućim smislom, ništa ne oduzima svom zbiljskom važenju kao i da se radi o iskustvenoj i iskusivoj slici. Husserlovim riječima, ako bi slobodna fikcija vodila k uobrazilji principijelno novovrskih, primjerice empirijskih podataka koji nikad nisu i nikad neće postojati u iskustvu, to ipak ne bi ništa promijenilo na originarnosti samih biti, premda uobražene danosti nikad nisu zbiljske. Odnosno, zaključujemo s Husserlom, “čiste bitne istine ne sadrže ni najmanje tvrdnju o činjenicama, dakle samo iz njih ne može se otkriti ni najmanja činjenična istina”.¹⁴

Da se o samoj slici radi kao o fenomenu nastalu, umjesto u iskustvu, u fantaziji, Husserl argumentira kroz sudove o eidetskom važenju, odnosno u sudovima o biti koji će biti oprimjereni upravo bitima umjetničkoga djela, slikom samom. Naime, zor biti (eidetski zor) nije adekvatan (istovjetan) zoru iskustvenoga predmeta, on počiva na uviđenosti (fantazmi) individualnih pojedinačnih biti, a ne na njihovu iskustvu. Odlučno je to da su za njega “dovoljne puke predodžbe na temelju fantazije ili štoviše vidljivosti u fantaziji; to vidljivo je posviješćeno kao takvo, ono se ‘pojavljuje’ ali nije zahvaćeno kao opstojeće”.¹⁵ Ova vrlo važna Husserlova postavka postulira sliku kao umni proizvod ideacije, a oprimjeruje je time da se neka boja ili ton mogu intuitivno “predočiti” i to kao ono pojedinačno svoje biti koje opstoji kao fantastična “pojava”.¹⁶

Husserl ovaj postupak ideacije koji stvara sliku kao čisti fenomen neuvjetovan iskustvom prikazuje razlikovanjem znanosti o bitima (npr. geometrije) i znanosti o činjenicama (prirodne znanosti) na primjeru djelovanja geometra i prirodoslovca. Geometar, koji primjenjuje čistu ideaciju uobrazilje crtajući figure na ploči, stvara faktično postojeće crte na faktično postojećoj ploči. No, njegovo iskušavanje nije kao ni njegovo stva-

¹³ E. Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, str. 17.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ U razlikovanju konkretnih i apstraktnih rodova Husserl konkretnim rodovima određuje, primjerice, realnu stvar, vizualni fantom (osjetilno ispunjeni vizualni lik), doživljaj i tomu slično. Nasuprot tomu, primjeri za apstraktne rodove su prostorni lik, vizualna kvaliteta i tomu slično. Usp. *Ibid.*, str. 37.

ranje utemeljujuće za njegovo geometrijsko zrenje i mišljenje biti. Stoga je “sasvim svejedno da li on pritom halucinira ili ne halucinira i da li on umjesto zbiljskoga crtanja svoje crte i konstrukcije uobražava u mašti”.¹⁷ Sasvim drukčije, nastavlja Husserl, postupa prirodoslovac, on promatranjem i eksperimentiranjem ustvrđuje iskustvu primjereno opstojanje. Ključno je to da je iskušavanje za nj utemeljujući akt koji se nikada ne bi mogao zamijeniti pukom ideacijom pa su stoga činjenična i empirijska znanost ekvivalenti. No, za geometra koji ne ispituje stvarnost, nego idealne mogućnosti, koji ne ispituje stvarna, nego bitna stanja, posljednji utemeljujući akt nije iskustvo nego idealno sagledavanje biti. Tako eidetska znanost, ona koja se temelji na biti nastale fantazmom, principijelno isključuje bilo kakvo uključivanje spoznajnih rezultata empirijskih znanosti jer “iz činjenica slijede vazda samo činjenice”, pa je fenomen nastao uobražavanjem slika koja se nadaže u svojoj idejnoj bitnosti, a ne u empirijskome pojavljivanju. Naime ono – empirijsko pojavljivanje – leži joj u pretpostavci, ali razumijevanje biti takve pred-stavljajuće slike nije u samome empirijskome. Slika u Husserlovoj fenomenologiji nije empirijska, iako se kao takva mora pojaviti, pa ni njezino spoznavanje nije empirijsko, nego fenomenalno, a to više ne znači pojavno (kao u tradiciji razumijevanja fenomena od Platona do Kanta), nego ideacij-sko, uobražavajuće, odnosno fantazijsko.

Husserl izvršava fenomenologijski obrat upravo zato, kako i sam tvrdi, što empirizam poriče ideje, biti, spoznaje biti, a empirijska znanost *par excellence* s kojom se on razračunava jest psihologija. Naime, s početka 20. stoljeća rastući stav, onaj psihologijski, za Husserla predstavlja opasnost u neposrednoj blizini jer psihologizmi udaraju izravno na spoznaju čistih fenomena koji se trebaju iznaći zgrađivanjem doživljajnosti predmeta. Psihologija, a osobito psihoanaliza, Husserlu će biti najintimnija neprijateljica iz dva razloga: prvi je taj da se psihologija, osobito psihoanalitička, umjesto na svijest kao temeljni predmet Husserlove fenomenologije, usmjeruje na podsvjesno i nesvjesno, a drugi počiva na činjenici da se psihologija temelji na doživljajnosti životnoga svijeta koje redukcijama treba isključiti. Dakle,

U tim krugovima, a time i kod psihologa, u svakom slučaju živi neprijateljstvo prema idejama koje naposljetku mora biti opasno

17 Ibid.

za napredak samih iskustvenih znanosti; ali je tomu tako zato što se time nipošto ne ometa već dovršeno eidetsko fundamentiranje tih znanosti i eventualno nužno konstituiranje novih, za njihov napredak neizostavnih znanosti o bitima.¹⁸

Polazak od empirijskih datosti predmeta, odnosno slike koja polazi od psihološkog doživljaja, uživljavanja¹⁹, od iskušavanja za Husserla nije ništa drugo nego osuda fenomena kao ideje. Stoga za empiričara svijet ideja, fantazmi, odnosno samih biti nije ništa drugo do metafizički svijet, odnosno metafizička utvara pa je “glavna zasluga novovjekovne prirodne znanosti to što je oslobodila čovječanstvo takve filozofijske utvare”.²⁰ Upravo će Husserlov fenomenologijski nasljednik Heidegger pokazati kako je novovjekovni svijet zamislio sliku upravo obrnuto od navedena empirizma, kao sebi pred-stavljajuću i nasuprot-stojeću ideju.

2. Heideggerova “slika svijeta” na tragu Husserlova fenomena

2.1. Slika razumljena ontologijski

I Husserl i Heidegger svoja će djela pisati u obranu humanizma pred ekspanzijom empirizma, odnosno prirodnih znanosti, ali nipošto protiv njih, nego protiv njihova pogleda na svijet koji svaku duhovnost nastoji podvrgnuti metafizici razuma koji samo opaža stvarovitost zbiljnosti i ne ide preko toga. Percepcija, doživljaj i ukus, kao temeljne estetičke kategorije, nastoje se pod naletom empirizma zaustaviti na stvari koju se percipira,²¹ doživljava i na temelju toga donosi sud. No, obrana humaniteta zastupat će drukčiju svijest – onu koja prekoračuje puku

¹⁸ Ibid., str. 41.

¹⁹ Fenomenologijski estetičar Nicolai Hartmann pokazuje važnost isključenja estetike *Einführung*-a, uživljavajućeg pristupa slici, jer nastupa krajnji estetički subjektivizam u kojemu se subjekt gubi stapanjem s objektom. Kako bi se to izbješlo potrebno je izvršiti fenomenologijsku redukciju kojom se doživljaj, odnosno uživljavanje zagrađuje. Usp. N. Hartmann, *Ästhetik*, 1953.

²⁰ E. Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, str. 42.

²¹ Osobito je bila snažna usmjerenost fenomenologa pojmu percepcije, udaljavajući se postupno od Husserlova izvornoga razumijevanja. Usp. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London/New York, 2006.

stvar (ili stvarolikost stvari, kako to piše Heidegger na drugome mjestu, u *Izvoru umjetničkog djela*) i ide dalje od nje, u polje čistog fenomena koji fungira kao nestvarska slika, uz nužno zadržavanje njezina stvarskog karaktera. Takvo pred-stavljanje svijeta kao slike nije stvarskoga, nego umskoga karaktera i Heidegger nastoji pokazati kako se takav put začine Descartesovim *Meditacijama*, a čitava novovjekovna metafizika oslanja se na taj put. Riječ je ovdje o predmetu koji se umu predstavlja, a ne razumu koji dani svijet razumijeva, pa “*jest* samo ono, važi kao postojeće, što na taj način postane predmetom”.²² Slika svijeta tako nije stvarska, nego predmetna, a to znači da imati sliku ne spada u regiju iskustvenoga doživljavanja ili percepcije, nego misaona tvorba čistoga uma ili mišljenja – sama mišljevinna, odnosno Husserlovim riječima *noema* ili onaj čisti smisao biti bića. Heidegger zato piše da se “ovo opredmećenje bića vrši u predstavljanju (...)”²³ jer imati predstavu ne pripada regiji stvarnosti u kojoj borave stvari, nego zbiljnosti u kojoj stanuju ideje. Tako je slika svijeta ideja, slika cjeline svijeta, a ne njegov odraz koji se razumijeva doživljajno – u tom smislu on je puka partikularnost pogleda na neku sliku iz jednoga kuta. Fenomenologija gleda sliku kao sistem, kao apodiktičku invarijantnu (Husserl) bit samoga svijeta koji si novovjekovni subjekt idejno predstavlja.²⁴

Heidegger razumijeva sliku kao ideju predočenja nečeg nasuprot-stojećeg, no ono nije puka slika kao nešto stvarovito (kao u slikarstvu), već uobražavajuće fenomenalno. Zato on određuje svako povijesno razdoblje kao pitanje o slici toga razdoblja i pita se ima li uopće svako razdoblje pitanje o vlastitoj slici ili je to jedino i bitno novovjekovno pitanje? Ako se pitamo o slici svijeta, argumentira Heidegger, onda se zapravo pitamo o tome što je to svijet, koliko i o tome što je to slika.²⁵ No, presudno je razumjeti kako se ne radi o tome da je tu riječ o “slici o svijetu”, nego o “slici svijeta”. Razlika je upravo u promjeni stava između predstave i predodžbe. Naime ako bi se radilo o “slici o svijetu” tada bi bilo riječi o opisu već postojećeg svijeta, dakle o predodžbi nastaloj na percepciji,

22 Martin Heidegger, *Doba slike svijeta*, Studentski centar, Zagreb, 1969., str. 18.

23 Ibid.

24 Za Heideggerovo fenomenologijsko utemeljenje usp. Walter Biemel, *Martin Heidegger*, Routledge & Kegan Paul, London, 1977.

25 Bauch pokazuje da slikovitost postaje temeljni pojam cjelokupna pojmovnog svijeta. Usp. Kurt Bauch, “Imago”, u: Helmut Höfling (ur.) *Beiträge zur Philosophie und Wissenschaft. Wilhelm Szilasi zum 70. Geburtstag*, Francke Verlag, München, 1960., str. 9–28.

odnosno doživljaju već iskustveno danoga svijeta. Ovdje se radi o nečem posve drugom. O predstavi kao “slici svijeta”, odnosno u obrazilji koju subjekt uobrazava kao nasuprot-stojeću sliku koja jest svijet, odnosno slika sama i ništa više. Upravo u tome što ona nije ništa do slika, ona je uvijek više od same iskustvene slike, primjerice one razumljene u umjetnostima. Zato Heidegger i piše kako svijet stoji ovdje kao naziv za biće u cjelini.

Kada se radi o pojmu slike Heidegger također zaključuje da je ona nešto više od puke iskustvene i iskusive slike, argumentirajući u korist slike kao fenomena koji u samoj biti obuhvaća samu cjelinu preko njezine bitnosti. Isprva bi se pomislilo, smatra Heidegger, kako riječ slika označava odraz nečega pa bi, prema tome, “slika svijeta bila nešto nalik slikariji bića. Slika svijeta ipak iskazuje više. Time mislimo svijet sam, njega, biće u cjelini, takvo kakvo je za nas mjerodavno i obavezno”.²⁶ Ne radi se dakle o slici koji bi bila uzeta iz samog svijeta, čime bi bila puka pojava mogućnosti iskušavanja, nego o slici koja kao čist imaginarij jest sama slika u svojem neempirijski “predočavajućem” smislu. Ne radi se ovdje, dakle, o pogledu na sliku (kao u umjetnosti), nego o zoru slike u obrazilji. Zato Heidegger i nastavlja s argumentacijom da se “pod slikom ovdje ne misli na otisak, već na ono što se nazire u izreci: imamo sliku o nečemu. To će reći: stvar sama stoji tako, kako s njom za nas stoji, pred nama”.²⁷

Dakako, pojam slike u fenomenologijskoj tradiciji koju ovdje predstavljamo znači istodobno supostojanje subjektivističke i objektivističke estetike jer slika kao fenomen znači pokušaj sinteze ove dvije oprečne estetičke pozicije koju je nastojao u svojoj *Estetici* braniti Nicolai Hartmann. Smisao je taj da “predočenje” slike nije stvarsko, nego predmetno pa svijest subjekta prema vlastitoj uobrazilji kao slici (fenomenu) zadovoljava i ispunjava osnovnu fenomenologijsku aktivnost – “svijest o”, kako će to nastojati Husserl. Stoga kada se radi o estetici, odnosno o razumijevanju slike u umjetnosti, onda se radi o slici kao predodžbi kako će s(t)varna slika izgledati. Slika, kako će na drugom mjestu pisati Heidegger, a što ćemo i prikazati, nije ništa stvarovito, iako bez stvarovitoga ne možemo govoriti o slici kao umjetničkom djelu.

26 M. Heidegger, *Doba slike svijeta*, str. 20.

27 Ibid.

O tome kako se slika kao idejno predočenje razmatra Heidegger nastavlja: "Stvoriti sebi o nečemu sliku znači: predstaviti biće sebi u onome, kako s njim stoji i kako tako postavljeno stalno ga imati pred očima".²⁸ Nedostaje još jedno pitanje, dalje argumentira Heidegger, a ono je o samoj biti slike. Odnosno, "imati sliku o" ne podrazumijeva samo da smo biće uopće predstavili, već da ono u svemu što mu pripada stoji pred nama kao sistem prema kojem se ravnamo.²⁹ Stoga je slika u svojem predstavljajućem smislu odlučna pretpostavka novovjekovnoga subjekta i tim više se subjekt ne može ravnati prema nekoj slici koja bi mu bila objekt koji nije proizašao iz njega samoga, a takva slika bila bi svaka empirijska, iskustvena slika. Heidegger to iskazuje ovako: "Gdje svijet postaje slikom, biće se u cjelini uzima kao ono po čemu se čovjek ravna, što on na odgovarajući način hoće privesti pred sebe te imati pred sobom a time u odlučnom smislu predstaviti".³⁰

Dajući samome sebi sliku svijeta, čovjek se pretvara u subjekt koji upravo tim davanjem svijetu govori kako slika nije ništa što bi kao izvanjsko prethodilo subjektu, već konstituirajuća misao kao čisti fenomen po kojemu subjekt kreira vlastitu zbiljnost. Heidegger zato i potvrđuje kako slika svijeta "ne misli neku sliku o svijetu, već svijet poima kao sliku".³¹

Biće u cjelini sada se shvaća, nastavlja Heidegger, tako da ono postoji tek i samo ako je postavljeno predstavljajućim, zgotovljavajućim čovjekom. Odnosno, "gdje dolazi do slike svijeta, zbiva se bitna odluka o biću u cjelini. Bitak se bića nalazi u predstavnosti bića".³² Ono što odlučno pokazuje Heidegger jest upravo naša postavka, odnosno "gdje god se biće ne izlaže u ovome smislu, ne može ni svijet doprijeti u sliku, ne može biti slike svijeta".³³ Važan je ovo uvid za našu tezu o slici kao predstavljajućem fenomenu, jer je riječ o biću bitak kojeg se nalazi u samoj predstavi realnosti, a ne realnosti samoj. Heidegger jasno pokazuje da je upravo novovjekovno razumijevanje svijeta dano u toj predstavljivosti,

28 Ibid.

29 Zato će i Paić u svojoj kapitalnoj studiji već s prvom rečenicom zabrinuto upitati: "Bližimo li se trenutku nestanka onoga što još zovemo slikom? Pitanje kao da ne ostavlja nikakve mogućnosti niječnoga odgovora", u Žarko Paić, *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Litteis, Zagreb, 2006., str. 5.

30 M. Heidegger, *Doba slike svijeta*, str. 20.

31 Ibid., str. 21.

32 Ibid.

33 Ibid.

odnosno “to da biće bivstvuje u predstavnosti, to razdoblje u kojem do toga dolazi, tvori novim nasuprot ranijem”.³⁴

Riječ je o tome da se antičko i srednjovjekovno razumijevanje predstavljanosti slike ne mogu pohvaliti razumijevanjem kakvo je donio novi vijek, odnosno modernitet. Sve dok se ne dospije do pitanja slike u umjetnosti, prije svega u slikarstvu – kao slike slikarstva koja uključuje realnost slike kao stvarovitoga – potrebno je neprestano imati na umu da takvo slikarstvo duguje upravo ovoj razlici koju je u novovjekovnome obzoru njegovala filozofska misao. Heidegger to pokazuje upozoravajući na dva puta koja su bilježila ključan obrat. Riječ je o obratu između “slike svijeta novog vijeka” i “novovjeke slike svijeta”. Oba puta predstavljaju nešto odlučno novo u odnosu na minula razdoblja, na antičko i srednjovjekovnu sliku svijeta. Ova ključna Heideggerova teza pokazuje svu važnost razumijevanja slike kao predstavljajućega fenomena umjesto danosti iskustvene slike koja se zatječe kao čovjeku (subjektu) objektivna. Jedino s novim vijekom čovjeku je svijet kao slika raspolagajuć, on njime raspolaze kao svojom predodžbom koja je nasuprot-stojeća na način da ju je subjekt u raspolaganje sam postavio. Jer, “nije slika svijeta od nekoć srednjovjekovne postala novovjekovnom, već to da je svijet uopće postao slikom označuje bit novog vijeka”.³⁵

Promotrimo obje, novovjekovlju predstojeće slike. U srednjovjekovnoj slici biće je *ens creatum*, ono što je stvoreno od personalnoga Boga kao prvotnog uzroka. Ovdje biće jest na način stupnjevanja bića i kao proizrokovano priliči tvoračkome uzroku. Ključno je to da se nikada bitak bića ovdje ne očituje u tome da bude “priveden kao predmetnost ispred čovjeka, da bude postavljen u njegovo područje obavještavanja i raspolaganja, te da jedino na taj način bivstvuje”. Ova odsutnost subjekta (čovjeka) u mogućnosti predstavljanja svijeta kao bića pred sebe u antičkome je razumijevanju čovjeku još udaljenija. Ondje, sukladno Parmenidovu stavu, bitku pripada samo razabiranje bića. Odnosno “biće je ono što se pojavljuje i što se otkriva, što se kao pribivajuće nadvija iznad čovjeka kao pribivajućega, to znači, iznad onoga tko se sam otkrio pribivajućem pri čemu ga razabire”.³⁶ Heidegger nastoji naznačiti kako biće ne bivstvuje po tome “što ga tek čovjek nazrijeva u smislu predstavljanja

34 Ibid.

35 Ibid.

36 Ibid.

na način subjektivne percepcije.³⁷ Štoviše, čovjek je nazrijet od bića, od onoga što se onome tko se otkrio pribivanju pri njemu sabralo”.³⁸ Grčki čovjek je tako, Heideggerovim riječima, razbiratelj već postojećeg bića, zbog čega svijet u Grka ne može postati slikom (slika je, ovdje se dokazuje, uobrazilja), no ipak za Platona se bićevnost bića određuje kao *eidos* (izgled, pogled) što će, pokazuje Heidegger, biti odaslano daleko u budućnost kao pretpostavka toga da svijet može postati slikom.³⁹ Za razliku od grčkog razabiranja, sasvim se drukčije razmatra u novovjekovnom predstavljanju kojeg određuje riječ *repraesentatio*. Ovdje Heidegger argumentira za našu tezu na sljedeći način: “Pred-stavljanje ovdje znači: prisutno prinijeti pred sebe kao nasuprot-stojeće, dovezati ga onome tko predstavlja i u tom ga dovezivanju povratno prisiliti sebi kao mjerodavnom području. Gdje se tako što zbiva, čovjek prevodi biće sebi u sliku”.⁴⁰ Odlučno je ovdje to da čovjek kao subjekt postaje jedino mjerodavno područje slike jer ona nije dana u objektivitetu poput, primjerice, dovršene umjetničke slike o kojoj estetika sudi objektivistički. Riječ je o tome da je slika dana kao sukonstitutivni akt pred-stavljanja, kao čisti zor fenomena koji nema ničeg empirijskoga. U dovezivanju nasuprot-stojećega o kome Heidegger misli, radi se o uobrazilji koju subjekt sebi postupkom ideacije uobražava kao fenomen u Husserlovu smislu, koji s iskustvenom slikom ima samo to što obje pripadaju bitku-u-svijetu – ovdje nema ničega transcendentnog jer bi se u protivnom radilo o srednjovjekovnoj slici svijeta za koju smo vidjeli da je napuštena. Radi se o tome da sve dok čovjek sebe postavlja u sliku “postavlja on sebe sama na scenu, to znači, u otkriveno okružje općenito i javno predstavljenoga”.⁴¹ Upravo se ovdje radi o otvaranju mogućnosti onoga o čemu smo argumentirali u dijelu o Husserlovoj fenomenologiji. Naime o tome da se svijest postavlja predmetno, a ne stvarski (stvarovito, kako bi rekao Heidegger), što znači da svijest posreduje između *noesis* i *noeme*, između subjekta i slike na netvarski,

37 Dakako da će u estetici predmet subjektivne percepcije biti iskustvena slika, no Heidegger u korist filozofije umjetnosti odbacuje estetički pogled na sliku jer slika će biti mišljena na način fenomena, pri čemu subjekt nema predstavu slike nego mu je sama predstava slika. O tome će više biti riječi u analizi Heideggerova *Izvora umjetničkog djela*.

38 Ibid., str. 121.

39 Ovdje se jasno prepoznaje referenca na razdoblje od Descartesa do Husserla, a ujedno i pozicija potonjega, Heideggerova učitelja za kojeg je, vidjeli smo, slika razumljena isključivo kao fenomen koji prekoračuje iskusivost životnoga svijeta i s njim tvarske slike.

40 M. Heidegger, *Doba slike svijeta*, str. 22.

41 Ibid.

neiskustveni, fenomenologijski način čiste uobražavajuće svijesti. Heidegger to pokazuje tako “da čovjek time sebe postavlja kao scenu u kojoj od sada biće mora sebe pred-staviti, prezentirati, tj. biti slikom. Čovjek postaje reprezentant bića u smislu predmetnosti”.⁴² Slikovni karakter svijeta koji ovdje opisuje Heidegger fundira kao predstavnost bića, a to pred-stavljanje znači uobražavajuće postaviti ispred sebe i prema sebi, čime “biće kao predmet dopire do stojnosti i tek tako prima pečat bitka. Postajanje svijeta slikom jedan je i isti događaj kao i onaj da čovjek unutar bića postaje subjectum”.⁴³ To da je svijet postao slikom, ili kako piše Heidegger da “biti nov pripada svijetu koji je postao slikom”,⁴⁴ pokazuje svu snagu uobražavajućeg smisla slike koja je omogućila nov pogled na svijet, novovjekovan i moderan, a da bi se takvo što razumjelo treba ostati, husserlovski rečeno, u takvome stavu jer slika, ako ostaje fenomen, odnosno čista uobrazilja s onu stranu iskustvenoga razumijevanja slike kao u umjetnosti, daje uvijek iznova mogućnost pozivanja na utemeljenje.

2.2. Slika razumljena umjetnički

O odnosu slike kao fenomena i slike kao umjetničkog djela na ovome bitnome tragu Heidegger razmatra u ranije pisanome *Izvoru umjetničkog djela*, nastojeći pokazati nužnost razumijevanja umjetničke slike preko iskusivosti koja je kao vrijednost dana samom slikom. Bit umjetnosti, za razliku od umjetničkog djela, iznalazi se upravo u tom prekoračenju i nesvodivosti na iskustveni sadržaj djela, na njegovu stvarovitost. Ovdje je osnovna Heideggerova nakana pokazati da je umjetnost uvijek više od samoga djela – od same iskusive slike, kao pred-stavljenost istine, uostalom kao što će za Husserla bit predmeta biti njegova invarijantna istina. Već na samome početku raprave Heidegger postavlja ključno pitanje, naime je li umjetnost samo po zbiljnosti umjetnika (subjekta) i djela (objekta) ili je stvar obrnuta, odnosno jesu li subjekt i objekt samo po umjetnosti, koja je uvijek više od toga i time sam izvor. Drugim riječima, je li umjetnost stvar, umjetničko djelo (slika) i je li je moguće reducirati na njezinu stvarovitost. Ako jest, što je u tom slučaju razlikuje od puške ili šešira koji vise na zidu. U tom smislu stvarovitosti, piše Heidegger, neka

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., str. 23.

⁴⁴ Ibid.

slika, poput van Goghove, luta s jedne izložbe na drugu poput drvenih trupaca iz Ruhra ili Schwarzwalda, a Beethovenovi kvarteti leže u skladištima izdavačkih kuća poput krumpira u podrumu. Dakle sva djela imaju to stvarovito bez kojeg ne bi ni bila pa ih mi moramo uzeti onako kako se daju u estetskom doživljaju, onakva kakvima po sebi kao stvar jesu.⁴⁵ Ono stvarovito (kamenito u građevini, drveno u razbariji, odzvanjajuće u instrumentu) jest neuklonjivo iz umjetničkog djela. No, Heidegger ubrzo naznačuje da je “umjetničko djelo, osim onog stvarovitog i nešto drugo”.⁴⁶ Umjetničko djelo jest nedvojbeno dogotovljena stvar (kako je to pokazivao i Hegel, zbog čega je umjetnost, upravo zbog dovršenosti djela, u svojem najvišem određenju za nas nešto prošlo⁴⁷), no njegova se bit ne pokazuje u toj iskustvenoj slici jer ona objavljuje nešto drugo. Alegoriju i simbol:

Alegorija i simbol pružaju okvirnu predodžbu u vidokrugu u kojem se odavno kreće označavanje umjetničkoga djela. Ali to jedno na djelu koje očitava nešto drugo, to jedno koje sabire zajedno s nečim drugim ono je stvarovito u djelu. Gotovo se čini da je ono stvarovito u umjetničkom djelu poput podgradnje u kojoj i nad kojom je izgrađeno ono drugo i pravo. A nije li to stvarovito na djelu upravo ono što umjetnik pri svojem zanatu doista čini?⁴⁸

Drugim riječima i posve husserlovski, Heidegger ukazuje da u pogled najprije moramo dovesti ono stvarovito u djelu, a u tu je svrhu dovoljno da znamo što je to stvar. “Samo se tada može reći je li umjetničko djelo stvar, ali stvar o koju prijanja i nešto drugo. Tek tada se može odlučiti je li djelo u osnovi nešto drugo”.⁴⁹ Već pri samome uplivu hermeneutike u fenomenologiju Heidegger pokazuje svu silinu pred-stave stvari u pojmu, pri čemu je znakovita nerješivost prvenstva između pojma i stvari. Odnosno, je li pojam samo aposterioran iskaz stvari ili je stvar tvarna posljedica pojma. Bez obzira na to uvidjet će se na ovome mjestu kako pojam

45 Snažan Husserlov utjecaj da stvari treba ostaviti da same govore ovdje se osjeća iz njegova određenja principa svih principa prema kojemu je svaki “originarno dajući zor izvor opravdanosti spoznaje, da sve što nam se originarno nudi u intuiciji (...) treba naprosto prihvatiti kako nam se daje, ali također samo u granicama u kojima nam se tako daje”, E. Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, str. 52.

46 Martin Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*, Agram, Zagreb, 2010., str. 15.

47 Za pojašnjenje toga usp. Predrag Finci, *Čitatelj Hegelove estetike*, Breza, Zagreb, 2014.

48 M. Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*, str. 15.

49 *Ibid.*, str. 17.

fungira kao slika stvari dajući joj značenje, pa što je pojam apstraktniji – udaljeniji od stvari – to će stvar u većoj mjeri imati varijabilnost, a što je pojam konkretniji – bliži stvari – to će on biti invarijantniji.

Heidegger to argumentira ovako. Uobičajeni nazor na stvar priskrbio je sebi njegovo pojmovno određenje, a pojam je na izvjestan način slika stvari – predodžba predmeta prije nego postane stvar. Tako se, pokazuje Heidegger, ta slikovitost formulira rečenicama u kojima predikat iskazuje obilježja stvari, no drugo je pitanje, koje ostaje neriješeno, je li ustroj rečenice ujedno i zrcalna slika stvari ili je “taj tako predočeni ustroj stvari ocrtan prema skeletu rečenice”? Heidegger pokazuje upravo idejno-predodžbenu slikovitost stvari kazujući kako je posve prirodno da čovjek način svojega shvaćanja stvari u iskazivanju prenese na ustroj same stvari, no ostaje otvorenim pitanje kako bi to prenošenje ustrojstva rečenice na stvar bilo moguće, a da stvar već postoji jer “pitanje što je prvo i mjerodavno, ustroj rečenice ili ustroj stvari, do ovog časa nije odlučeno”.⁵⁰ Pojam stvari za Heideggera nije vezan samo za puku ili pravu stvar, nego za svako biće pa se pomoću njega stvarno biće nikad ne može razlučiti od uobraženoga. Samo mišljenje ovoga palo je u zaborav jer je, kako pokazuje Heidegger, mišljenje (um) ustupilo mjesto razumu (um je postao *ratio*, kako je pokazivao Horkheimer⁵¹) koji se odnosi spram stvarovitosti stvari “umjesto da se trudimo da mišljenje postane misao-nijim”.⁵² Husserlov utjecaj vidljiv je upravo po “puštanju stvari da govore” uklanjanjem naših zamjedbi, odnosno doživljaja stvari, što i jest zahtjev čiste fenomenologije. Jer nikad se u formulaciji fenomena u okviru transcendentale fenomenologije ne radi o stvarima kao takvima (primjerice, navodi Heidegger, za Kanta je i Bog “stvar po sebi”) nego o oslanjanju na naše percepcije i doživljaje stvari koje su bez mišljenja pogrešne, odnosno neistinite. Heidegger zato piše da u pojavljivanju stvari mi nikada ne razabiremo navalu zamjedbi (ono što Husserl nastoji reducirati fenomenologijskom redukcijom), poput zvukova i šumova jer “same stvari mnogo su nam bliže od zamjedbi. Čujemo kako se u kući zatvaraju vrata, a nikad ne čujemo akustične zamjedbe ili samo puke šumove.”⁵³

50 Ibid., str. 23.

51 Usp. Max Horkheimer, *Kritika instrumentalnog uma*, Globus, Zagreb, 1988.

52 M. Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*, str. 25.

53 Husserl ovaj slučaj naziva “kontinuiranom mnogostrukošću”, a radi se o tome da dokle smo god u stavu zamjedbi dotle ćemo ovisiti o iskustvenome pogledu na stvar koja je varljiva i svijesti dana mnogostruko. Za primjer navodi zvuk violine koji je različit ovisno o

Da bismo čuli čisti šum, moramo sluh odvratiti od stvari, odvući naše uho odatle, to znači slušati apstraktno”.⁵⁴

Heidegger ovdje pokazuje snažan husserlovski stav o isključenju zamjedbi u zoru čistoga predmeta (stvari). Naime, on piše kako se u tom sada imenovanom pojmu stvari nije izvršio prepad na stvar (nasilje pojmova nad stvarima kako će to, parafrazirajući Nietzscheovo kritiziranje logike u *Volji za moć*, preuzeti Heidegger), već pretjeran pokušaj da se stvari dovedu u našu najveću neposrednost. Za našu je namjeru odlučno to da Heidegger argumentira kako stvar u takvu neposrednost ne može dospjeti sve dok joj kao njezinu stvarovitost pripisujemo spoznaju (razabiranje) putem zamjedbe. U prvom slučaju stvar nam je predaleko, a u drugome preblizu, pa u oba krajnja slučaja ona iščezava i zato treba izbjeći oba pretjerivanja i u tu svrhu Heidegger piše ključnu fenomenologijsku postavku koja će od Husserla nadalje zaživjeti u ispravnim i korektnim interpretacijama Husserlove fenomenologije.⁵⁵ “Sama stvar mora biti ostavljena u njezinu počivanju u sebi. Treba je prihvatiti u vlastitoj postojanosti”.⁵⁶

Da se radi o idejnome razumijevanju slike stvari Heidegger pokazuje aristotelijanskim odnosom stvari i oblika, odnosno hilemorfizmom. Ono što neku stvar (biće) izvodi u bitak nije tvarnost, nego idejnost, sam *eidos* kao forma.⁵⁷ Ono obojeno, zvučeće, tvrdo, masivno, piše Heidegger, jest ono stvarno stvari, no ono postojano u nekoj stvari jest to da ona stoji zajedno s nekim oblikom (formom) pa je stvar oformljena tvar. U onom izgledajućem smislu hilemorfizma stvar izgleda na način bitnosti, odnosno lika, a njega Heidegger određuje riječju *eidos*, istom

tome u kojoj se slušač prostorijski nalazi, odnosno je li bliži ili udaljeniji od samog instrumenta. Odlučno je to da je ton kao stvar uvijek isti pa ćemo do njegove istine lakše dospjeti apstraktno, nego konkretno jer se u konkretumu krije varljivost doživljaja i zamjedbi, a u apstrakciji čisti fenomen ili uobrazilja. Usp. E. Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenološku filozofiju*, str. 2007.

54 Ibid.

55 Kao jedna od takvih, Hartmannova će interpretacija u prethodno navedenome djelu nastojati utemeljiti fenomenologijsku estetiku izravno iz Husserlovih razmatranja fenomena, pri čemu će temeljne estetičke kategorije, poput percepcije, doživljaja, uživanja, ukusa itd. nastojati smjestiti u intencionalnost koja fungira između akta i predmeta, između subjekta i objekta ne čineći prevagu ni na jednu stranu, već se smirujući u relaciji između njih. Stvari će ostaviti po sebi, uz vezanje akta na njih, no uvažavajući podjednako estetiku akta (subjektivističku estetiku) i estetiku predmeta (objektivističku estetiku)

56 M. Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*, str. 25.

57 Usp. Goran Sunajko, *Estetika ružnog*, Breza, Zagreb, 2018.

onom kojom Husserl određuje sav smisao fenomenologije – invarijantna bit samog predmeta do koje se ne dolazi empirijskim, nego eidetskim putem. Heidegger ide i dalje od toga. On se pita zašto, iako znamo da je ono stvarovito stvari umjetničko djelo od kojeg se ono sastoji, ne ostajemo pri tome stavu. Zato što ni tome pojmu stvari koji je predočuje kao oformljenu stvar ne vjerujemo jer mišljenje ide dalje od stvari, pa i onih koji imaju svoj formalan bitak.

Heidegger na doista divnome primjeru pokazuje na koji način umjetničko djelo, udaljavajući se od stvari, unosi istinu bića. Van Goghov prikaz seljačkih cipela ostaje prikaz stvari samo ako se nad stvarolikošću ne uzdiže umjetnički razumljen odnos. Pjesnička slika sugerirat će takvo što:

Iz tamna otvora izgažene unutrašnjosti cipela kao oruđa ukočeno zuri muka radnih koraka. U grubo solidnoj težini cipela kao oruđa nataložena je žilavost polagana hoda nedaleko protegnutim i uvijek jednakim brazdama njive, nad koje je nadnesen opor vjetar. Na koži leži ono vlažno i zasićeno tla. Pod potplatama se tromo vuče osamljenost poljskog puta kroz večer koja tone. U cipeli kao oruđu titra prešućeni zov zemlje, njezino tiho razdvajanje zrijućeg žita i njezino neobjašnjivo sebe-uskraćivanje u pustu ugaru zimskoga polja (...). To oruđe pripada zemlji i očuvano je u svijetu seljanke. Iz tog očuvanog pripadanja samo se oruđe uzdiže k svojem mirovanju u sebi.⁵⁸

Heidegger ovdje pokazuje smisao svojih razmatranja o fenomenologiji umjetnosti. Naime, dok mi sve to naziremo na cipeli kao oruđu na slici, seljanka, naprotiv, cipele samo nosi. No, to jednostavno nošenje nije tako jednostavno. Naime kad seljanka kasno u noć cipele odlaže i rano u zoru oblači, ona sve to zna na neki drugi način koji ne potrebuje opažanje i promatranje. Odlučno je to da se objektivnost takvoga čina za nas daje u slici i na slici, u ovoj pjesničkoj slici kojom je Heidegger razdvojio smisao umjetnosti kao nečeg danog slikom i u slici od stvarskoga života koji može ostati i ostaje na paru cipela kao samoj stvari.⁵⁹

⁵⁸ M. Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*, str. 45.

⁵⁹ Još je jedan sljednik Husserlove fenomenologijske tradicije svjedočio razumijevanju slike kao fenomena. Naime, Ortega y Gasset opisuje scenu u kojoj su se nad umrlim nadvili supruga, svećenik, novinar i slikar. Svaki od njih doživljava scenu na svoj način. Supruga je

Za Heideggera, suprotno estetičkome stavu o tome da umjetnost donosi ljepotu, umjetnost je sebe-stavljanje istine bića u djelo. Upravo takvim stavom u kojem je umjetnost sebe-stavljanje istine bića u djelo trebamo se zapitati treba li ponovno oživjeti ono sretno prevladano mnijenje da je umjetnost oponašanje i nasljeđujuće opisivanje zbiljskog? Nipošto, odgovara Heidegger, jer slika ne oslikava onaj par van Goghovih cipela. “Mislimo li da slika uzima odslik zbiljskoga i prenosi to u proizvod umjetničke proizvodnje? Nikako”.⁶⁰ Dakle, zaključuje Heidegger, u djelu se ne radi o ponavljanju nekog svagda postojećeg pojedinačnog bića, već o ponavljanju općenite biti stvari, što je očekivano slijeđenje Husserlova nastojanja dolaženja do biti stvari koja je općenita, “invarijantna” bit koja ostaje kao reziduum čiste svijesti o predmetu kao samoutemeljujuće znanosti o fenomenu.⁶¹

Heidegger, u svojem poznatom odbacivanju estetičke svijesti kao one koja pita o umjetničkom djelu i oruđu kojim je ono načinjeno, pruža mogućnost svojevrsnoga ontologijskog pogleda na umjetničko djelo, a to je pitanje o bitku bića, odnosno o onome kako umjetnost izražava istinu bića. Riječ je o djelobitku (*Werksein*) koji uspostavlja svijet. Svijet se, međutim, u Heideggera misli intencionalno fenomenologijski ma koliko kritičara bilo orijentirano tome da pokažu njegovo napuštanje Husserlova stava.⁶² Vidljivo je to po tome što on ovdje ostaje u tome stavu, argumentirajući da svijet (njegova slika, koja nas ovdje zanima) nije puki zbroj postojećih izbrojivih ili neizbrojivih, poznatih ili nepo-

ganuta osobno, svećenik je ganut po službi koju vrši, a novinar treba informirati o događaju na stliski što ljepši način. Dok su svi osjetilno i doživljajno usmjereni, jedino slikar stvara sliku događaja na način koji je objektivn zbog čega ga optužuju da je hladan jer ne uključuje emocije. Stvar je u tome da slikar svijet vidi u slici koja ne prikazuje stvarnost stvari, nego ih prekoračuje u čistini pogleda očišćenoga od osobnosti životnog svijeta. Usp. Jose Ortega Y Gasset, *Dehumanizacija umjetnosti i drugi eseji*, Litteris, Zagreb, 2007.

60 M. Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*, str. 51.

61 “Time svijest preostaje kao fenomenologijski reziduum, kao principijelno svojevrсна regija bitka koja doista može postati poljem jedne nove znanosti – fenomenologije”. Usp. E. Husserl, *Ideje za čistu fenomenologiju i fenomenologijsku filozofiju*, str. 71.

62 I sam Husserl je to iznio, ali u odnosu na ranije pisani *Bitak i vrijeme*. Mnogo je fenomenologa ispustilo iz vida da je Husserlova fenomenologija transcendentálna, a to znači da ne polazi od pojave, već od prediskustvenog fenomena. Moran pokazuje da je Heidegger ponudio radikalno ponovno promišljanje prirode intencionalnosti u smislu transcendencije tubitka. Heidegger, prema mišljenju autora, ostaje u Husserlovu razmatranju korelacije, odnosno intencionalne svijesti noematske strukture što drži bitnom pretpostavkom ponovna izučavanja Heideggera u okvirima postojećega stoljeća. Usp. Darmot Moran, “Dasein as Transcendence in Heidegger and Critique of Husserl”, u: Tziouanis Georgakis i Paul J. Ennis (ur.) *Heidegger in the Twenty-First Century*, Springer, New York, 2015., str. 23-44., 44.

znatih stvari, ali nije ni samo zamišljeni okvir, predodčen pored zbroja postojećega, a to znači da je oboje koje može postojati samo na način intencionalne svijesti mišljenja i stvari, bez pretenzije apsolutnog ili transcendentnog važenja jednoga od toga. "Svijet nikada nije predmet koji stoji pred nama i može se zreti. Svijet je uvijek ono nepredmetno, čemu smo podvrgnuti, sve dok nas putanje rođenja i smrti, blagoslova i kletve drže odmaknutima u bitak".⁶³

Zaključak

Uvriježeno razumijevanje slike kao stvarnog odraza stvarskoga svijeta i time kao stvari same upućuje na nužnost otvaranja novoga ili barem po-novljenoga horizonta mišljenja slike kao pred-stave, kao idejne, netvarske predodžbe. U svrhu spašavanja svijeta od dominacije iskustvenih datosti empirizma koji je ovladao danas slikom, aktualiziranje transcendentalno-fenomenolojske filozofske tradicije gotovo da zove u pomoć. Povratak fenomenu razumljenom kao uobrazilja, pojavi koja se pojavljuje na samoj sebi (Heidegger) i za što ne potrebuje ništa drugo za pojavljivanje (Husserl), povratak je davanju čistoga smisla stvarima koje su inficirane doživljajnošću i zamjedbenošću. Sasvim pojednostavljeno, riječ je o razumijevanju slike koja jest stvarska, ali joj stvarovitost nije bit. Riječ je o slici koja svijet gleda kao umu predstavljajuću zbiljnost i time sam svijet postaje slikom koja, kao ono nasuprot-stojeće (Heidegger), tek omogućuje subjekt novovjekovnoga svijeta. Tek sa slikom, kao predočavajućim bićem, dolazi do subjektivnosti subjekta u njegovom najvišem stupnju slobode da predočavajući svijet stvara, proizvodi. Stoga je suvremeno empirijsko davanje gotove slike, koja je subjektu nešto strano i otuđeno, napad na onaj preostali reziduum slobode kojim je novovjekovni čovjek sebi predočio svijet kao sliku koja ga potvrđuje u njegovoj subjektivnosti. Na temelju Husserlova razmatranja fenomena i Heideggerova razmatranja slike kao pred-stave uz puštanje stvari onakvima kakve jesu, zrcali se fenomenologija kao pokušaj razumijevanja slike kao fenomena, odnosno izvanosjetilnog "predočavanja" svijeta koji nije postao slikom, nego slike koja postaje svijet u apsolutu sebi-predočavajuće slobode.

63 M. Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*, str. 67.

ESEJ

KVADRAT
KAO MEDIJ
DJELA
I REFLEKSIJE

Sonja Briski Uzelac

UDK 7.01:008

Od prvih konceptualnih projekcija renesanse pa do povijesnih avangardi te sve do suvremene postkonceptualne umjetnosti, u središtu posebnog teorijskog interesa za karakter modernosti/postmodernosti stoji figura mišljenja koja medijski posreduje kategorijalni dualizam između intelektualnog zora i osjetilnosti mašte. U naznačenom polju vizualnosti to je figura nastala “iz duha konstrukcije svijeta” koja paradigmatički sažima koncept/sliku u geometrijskom liku *kvadrata* kao udarne “misaone slike” (*Denkbild*),¹ da se referiramo na Waltera Benjamina i njegovo sažimanje antinomija modernosti (razum/um – priroda, forma – sadržaj, refleksija – konstrukcija, univerzalnost – partikularni identitet). No, to sažimanje uključuje istodobno dijalektiku oprečnosti i sinteze, ili, parafrazom ranog Georga Lukácsa, dijalektiku “duše i oblika”² u samoj konceptualizaciji figure kvadrata. Kada su nastanak rane (romantičarske) estetike modernosti iz duha konstrukcije svijeta kao estetske igre “lijepog privida” povijesni pokreti avangarde pretvorili u načelo montažne, stvaralačke konstrukcije novog svijeta, to je bio događaj početka nastanka konstruktivno-tehničkog razdoblja modernosti. To je bio događaj s istom snagom kao i svojedobni događaj moćne renesansne perspektivne projekcije prostorne slike kao ikoničkog znaka novog doba, po riječima Burkhardta, kao “otkrića čovjeka i vidljive prirode”. U našem vremenu, kada svijet interpretiramo i ne držimo do njegove samorazumljivosti, kada se načelo konstrukcije našlo u procjepu između novih sklopova pojmova (univerzalnog mišljenja i

1 Više o Benjaminovom načinu stvaranja novih sklopova pojmova-fenomena u: Žarko Paić, 2018, *Anđeo povijesti i mesija događaja. Umjetnost-politika-tehnika*, Beograd: FNK (I poglavlje).

2 Georg Lukács, 2011, *Die Seele und die Formen: Essays*, Bielefeld: Aisthesis. (*Duša i oblici*, 1973, prev. Vera Stojić, Beograd: Nolit).

neizvjesne različitosti, cjeline i fragmentarnosti, stare osjetilnosti i zbilje nove tehnike/tehnologije) te u novoj konstelaciji odnosa moći (društva, politike i kulture), pojavljuje se medijsko posredovanje vizualnog jezika (ovdje je to koncept *kvadrata*) kao refleksije koja proizvodi kontingentnu, fragmentarnu i interaktivnu narav suvremenog umjetničkog događaja/djelovanja.



Kazimir Maljevič, *Crni kvadrat*, ulje na platnu, 1915., Galerija Tretjakov, Moskva

U posredovanju jezika/pojma/ideje kao slike koja ukazuje/upućuje/pokazuje na nešto drugo, glavnu je ulogu odigrao događaj povijesnog pokreta ruske avangarde. Otkad se, dakle, prije više od sto godina na vizualnoj sceni pojavio “suprematistički” ogoljen koncept kvadrata (Kazimir Maljevič, *Crni kvadrat na bijeloj podlozi*, 1913-15), uz prateći avangardni slogan “Dosta nam je bestidnih Venera” (dakako, naslikanih), paradigma vizualnosti doživjela je ne samo jedan od svojih prvih novodobnih radikalnih preokreta (koncepcija *bez-predmetnosti*) nego je proživjela i svu dvosmislenost utopije projekta modernosti. Aura univerzalne racionalnosti crnog kvadrata na bijeloj podlozi supremacije jedinstvenog (“bijelog”) čovječanstva označila je na početku svog stoljeća avangardno

obećanje nove konstrukcije otvorenog i beskonačnog, modernog svijeta; dakako, dekonstrukcijom moći tradicionalne, hegemonijske zatvorenosti renesansnog perspektivno-scenskog (kutijastog) prostora starog svijeta.

Prekidajući kanonsku vezu s opažajnom slikom predmeta te perspektivnom reprezentacijskom funkcijom vizualne umjetnosti, suprematistički se koncept kvadrata pojavljuje kao eksperiment koji ima funkciju posredovanja onoga što je po definiciji posredovano (refleksija) i onog što je zorno i neposredno praktički usmjereno (konstrukcija). Time je avangardni umjetnički eksperiment nastojao prodrijeti u dualizam između logike (uma) i estetike (osjetilnosti) i dovesti do konačnog nadilaženja mimetičke reprezentacije slike te njezina pretvaranja u bezvremeni-autonomni-aperspektivni entitet, u konstrukt/monadu jedne nove realnosti. Ta nova realnost je realnost same slike kao "anti-ekrana" gdje je medij slike sam stupio na mjesto predmetno-prostornog svijeta. Zasni- vanjem slike kao samoodređujuće komunikativne realnosti, prostornost slike se konačno oslobodila iskustvenog prostora, stvarajući time konceptualni prostor "nultog stupnja" koji pretvara svoje *ništa* (ogoljeni kvadrat) u *sve*, kao polaznu točku ne samo za novi univerzalni sustav znakova nego i refleksivnu (de)konstrukciju. U suprematizmu se, dakle, nije radilo tek o pokušaju iznalaženja neke nove slikarske tipologije jednostavnih geometrijskih oblika. Izvorno je riječ bila prije svega o stvaranju koncepta znakova-formi, čija se sažetost potom mogla usložnjavati do znakovnog sustava koji se nalazi u stanju neprekidna unutrašnjeg samorazvoja. Crni kvadrat kao ikonički znak bio je prvi i bazični element u tom konceptu zasnovan na kontrastu spram neodređene beskonačne bjeline u kojoj se slobodno kreću ("plove") primarne forme pomoću energetskog principa sukoba crnog i bijelog. Tako je kvadrat kao idealna mjera pojmovnosti (racionalnosti i imaginacije) sadržavala u sažetom obliku potencijalne mogućnosti dobivanja drugih složenijih znakova/sustava. Kada je Maljevič disharmoniju života htio zamijeniti utopijskim programom umjetničke harmonije, njegov je kvadrat kao početno načelo bez-predmetnosti, u duhu konstruktivnih projekcija ruske avangarde, istovremeno bio i zaključak i polazna točka sistema dokaza, čime se nedvosmisleno pokazala nova priroda slike kao medija refleksije. Crni kvadrat,

dakle, kao “lozinka i teorem” ne potvrđuje tek umjetničko (slikarsko) samoutemeljenje suprematizma (tehnička konstrukcija umjetnine kao slikarske tvorevine), već i reflektivno mjesto iz kojeg proizlazi događaj konstrukcije *novog*; ili, utopijsko htijenje avangarde da dospije do nulte točke umjetnosti kao univerzalnog jezičnog sustava konceptualnog posredovanja i odatle krene u novu, vizualnu konstrukciju kulture i svijeta.

No, horizont utopijskog mišljenja, naizgled paradoksalno, u istom trenutku suočio se sa svojom drugom, zrcalnom stranom. Ona je odraz gubitka postojanog sidrišta koje je prethodna paradigma vizualne reprezentacije imala u svome referentu. Kada se u svijetu umjetnosti pojavila nova mentalna slika crnog kvadrata, ona je bez svoga krajnjeg odredišta i granica u nesagledivom prostoru nomadskog kretanja tijekom 20. stoljeća, bez nade u sigurno stanište ili boravište u svijetu, ostala najsigurnija u galerijsko-muzejskom prostoru kao “drugom prostoru”. Kako je istjecalo vrijeme vjerovanja u iskonska ishodišta, u nulte točke umjetnosti i kulture, događaj *Crnog kvadrata* ostao je lebdjeti poput slavne ikone nad globalno estetiziranim svijetom i njegovim zamršenim i nepreglednim putevima vizualnih komunikacija. Posljednjih desetljeća tog istog 20. stoljeća kao stoljeća modernosti, kada je *diskurzivna* paradigma već smijenila *referencijalnu* i formirala se izvan svih nekada temeljnih binarnih opozicija zapadnog mišljenja (subjekt/objekt, *physis/nomos*, osjetilno/razumsko, označitelj/označeno i dr.), njegova ga vlastita retorika pretvara u post-modernu metaforu “izmučenog kvadrata”. Naime, kada su se diskurzivne prakse kulture modernosti počele odvajati od strategije ovladavanja prisutnošću kako bi se predstavilo nepredstavljivo ili prezentiralo odsutno, sada posredovana retorička figura kvadrata neprestano je pronalazila nova mjesta naseljavanja ili prostor obitavanja. Udaljavanjem od ontologije o “prirodnom staništu” slike i od “arhaične općinjenosti” njome, kvadrat je postao rasuto *drugo*; a *diskurs drugosti* ima novu semantičku sposobnost i moć, doduše najveću u izdvojenosti kontekstualne ili neke druge konceptualne (umjetničke, kustoske, muzejske, estetske, urbane, dizajnerske) platforme identiteta kao konstrukcije drugosti.

Zastanemo li na metaforici “izmučenog kvadrata”, čini se kao da čitamo kodiranu poruku vremena. Kako se približavao kraj

stoljeća, najprije usred konstelacije postmodernističkih interesa za različite oblike *Ich* koncepcija, u kojima se čak i “geometrijsko markiranje prostora otvara kao jedna vrsta topologije duše” i miješa s mitskim prostornim iskustvom labirinta,³ ponovo se otvarala tema o geometriji, ali o “novoj geometriji” i njezinoj “perspektivi” sa stajališta “postmoderne duše”.⁴ Rasprava koja se razvila bila je uglavnom koncentrirana oko “promjene paradigme”, odnosno neprestanih promjena vladajućih diskursa. U auri odnosa nove geometrije i osobnih emocionalnih vrijednosti izbora otvoreno je i pitanje statusa konstruktivističkog nasljeđa u aktualnoj umjetničkoj praksi te njezinoj kritičkoj recepciji. Međutim, tom se prilikom sva povijesna konotacija konstruktivnog pojma i pristupa radosno ostavljala u implicitnim i/ili eksplicitnim zagradama, čak i doslovno kao, primjerice, u formulaciji “*die (konstruierte) Konstellation*”.⁵ Koliko se u smislu pojma konstrukcije potiskivao njegov utopijski naboj, toliko je rastao naboj paradigme estetske empatije.

Nešto kasnije je rasprava nastavljena, ali se napušta lokacija “čiste ljubavi” prema (racionalnoj) geometriji i uvodi konceptualni (refleksivni) duh estetike kvadrata. Na samom početku devedesetih godina prošlog stoljeća, na traženje mlađih sudionika održanog simpozija o “Aktualnostima konstruktivnosti” objavljen je tematski blok u uglednom časopisu *Kunstforum* naslovljen već spomenutom metaforom “Izmučeni kvadrat” kojom se nastojalo u aktualnoj umjetničkoj teoriji i praksi aktualizirati pojmovnu trijadu “konstruktivno – dekonstruktivno – konceptualno”, ali naravno, ne u smislu vladavine apstraktne univerzalnosti pojma ili kategorije, nego kao pristup koji je već podrazumijevao benjaminovske pojmove kao figuracije fenomena (*Denkbilder/dialektische Bilder*).⁶ U središtu refleksivne rasprave pojavila se “prirodno” konstruktivna idealnost kvadrata kao ono ikoničko značenje

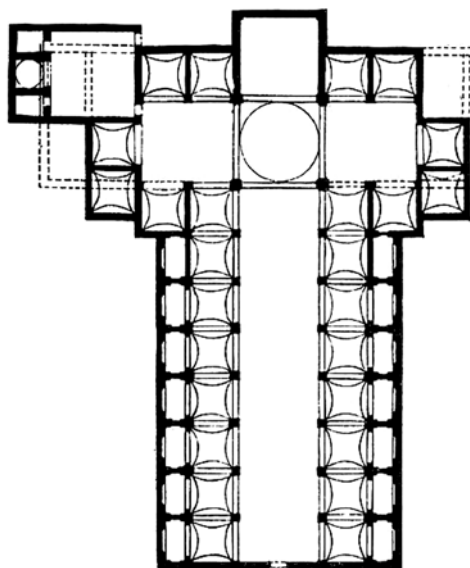
3 Sonja Briski, “Duh kvadrata i postmoderna duša”, u *Tekst*, 1/1990 / *Polja*, časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja, 381/1990, 407-2.

4 “Postmoderne Seele und Geometrie” je naslov tematskog broja “o kontroverzi oko nove geometrije”, *Kunstforum*, br. 86/1986.

5 *Ibid.*

6 Vidi o tome u “Das gequälte Quadrat”, tematski broj časopisa *Kunstforum*, br. 105/1990.

konceptualno-konstruktivnog oblikovanja koje je lebdjelo nad mjerom racionalnosti svih “novovjekovnih geometrija”, od Brunelleschijeva kvadratnog modula u tlocrtu crkve San Lorenzo, preko ruskog konstruktivizma, Bauhausa i Josepha Albersa, i potom od ideje dekonstrukcije/rekonstrukcije do, primjerice, “neo-geo” koncepta. Tako se konstruktivni princip, u kojemu glavnu ulogu igraju proporcionalni odnosi među elementima, dakle sintaktički poredak kao postojan, precizan i raščlanjen, te kao takav naravno moćan i hijerarhičan, već udaljivao prema promijenjenom fokusu postkonceptualnih pristupa.



Filippo Brunelleschi, tlocrt crkve San Lorenzo, Firenza, 1421.

Paradigmatska je, a u izvjesnoj mjeri i paradoksalna činjenica, da su re/de/konstruktivne strategije najbolje funkcionirale upravo u znakovnoj razgradnji očiglednosti i komunikativne uspješnosti modernističke arhitektonske konstrukcije simbolizirane u “Bauhaus-kocki”. Zapravo, novonastale “postmetafizičke” strategije pristupa svijetu kulture proizašle iz teorijskih diskursa od Waltera Benjamina do poststrukturalista – a koje su na ovom polju počeli

dobro pokrivati alternativni pristupi, poput dekonstrukcije Jacquesa Derride ili “drugog mjesta” Michela Foucaulta – uvode te pristupe u različite interpretativne svjetove “nove konstruktivnosti”. Tim svjetovima kojima prethodi životni kaos kontingencije, slom hegemonije povijesnog narativa ili tek povratna sprega novotehnološke konstelacije između kulture i društva, dispozitiv konstruktivnosti donosi novi horizont mišljenja koji posve relativizira metafizičku tezu o “prvom uzroku” i “posljednjoj svrsi”.

Sažeta poruka sadržana u metafori o izmučenom kvadratu, usprkos nagomilanom afektivnom naboju (“izmučenost”), ipak obazrivo gleda na ravnotežu utopijsko-racionalnih i osjetilno-intuitivnih dijelova u umjetničkom pristupu. I u kritičkoj komunikaciji se posve ne odustaje od nasljeđa racionalnog, pa i racionalističkog konstruktivizma. Međutim, upravo u formuli da su racionalna samo



Josep Albers, *Hommage kvadratu*, 1959., na poštanskoj marci Deutsche Bundespost iz 1993.

pojedina sredstva označavanja, a ne projekcije i realizacije, sadržan je gotovo wellmerovski manevar, što opet ukazuje na novi tip projektivne imaginacije koja više nije imanentna prostoru utopijske (geometrijske) perspektive. Ako na trenutak zanemarimo stratešku argumentaciju i ostavimo po strani povijesne razlike između geometrije i konstrukcije, postaje razvidno kako je kompleksna aura kvadrata počela postupno popuštati u “doba tehnike” i kretati se

prema udaljenim granicama i to ne samo u novoj tehnološkoj konstelaciji, nego i u konstrukciji preobilja i rascjepkanosti različitih semantičkih identiteta, pri čemu se sve više izvorna simbolička moć kvadrata kao glavne scene utopijske reprezentacije svijeta počela premještati u različite fragmentirane identitetske prostore. U aktualnoj raspravi pri kraju prošlog stoljeća mnoge su polemičke kritičke recepcije uhvaćene u mreže sve raspršenijih teorijskih koncepata i pragmatičnog niveliranja heterogenih diskurzivnih formacija, dok su same teorijske kompetencije postajale situacionističke.

Primjerice, zanimljiv je slučaj kada je u povodu održane izložbe s tada provokativnim naslovom *Dekonstruktivizam* (MoMA, New York, 1989) nastala polemika koju je više izazvala autorska teza Philipa Johnsona nego sami izloženi radovi novog vala u arhitekturi. U polemičkoj argumentaciji kojom se odbacivala odrednica *dekonstruktivizam* dominirao je kritički stav o njezinom heteronomijskom karakteru. Peter Frank je naglašavao, još uvijek nekako s visine intelektualnog “upravitelja teorijske praznine”, kako se dogodio pojmovni kratki spoj jer je izraz nastao iz spoja disparatnih elemenata, od dijelova raznorodnog pojmovnog porijekla kao što su *konstruktivizam* i *dekonstrukcija*, pri čemu je prvi povijesno-stilskog i etičko-utopijskog porijekla, a drugi recentni teorijsko-analitički konstrukt. Kako bi se otklonila zabuna o tome radi li se o rekontekstualizaciji povijesnog fenomena u vremenu kada je on doživio “degeneraciju” ili o “stilističkom samocentriranju”, Frank predlaže da se stvori nov pojam kao što je, recimo, *rekonstruktivizam*. Tako bi novi senzibilitet/i *rekonstruktivista* crpili svoju energiju iz onih najdubljih, “pod-racionalističkih” potencijala konstruktivista koji su još uvijek u stanju djelovati kao racionalistički uzor konceptualnom etosu umjetničkog djelovanja. No istodobno bili bi bliski antropološko-kulturološkoj paradigmi diskursa vizualnog teksta koji traži uporište “u plodnoj interakciji svih onih ideja koje su se bavile dinamikom formalnih interfunkcija”: od geste, novog “šuma materijala” do tautologije i postkoncepta s funkcijom uvođenja starog konstruktivnog principa u tekstualnu logiku novog konteksta.⁷

⁷ O tome vidi u: Peter Frank, “Rekonstruktivismus – Neomoderner Abstraktion in den Vereinigten Staaten”, *Kunstforum*, br. 105/1990.

Krajem i na prijelazu stoljeća logika nove konstruktivne metodologije naći će se – na tragu potrage za “postmodernom estetikom” i estetikom “nakon moderne”, dakako i preko “izmučenog” primatelja poruke – usred mora opće zavodljivosti i zrcaljenja mreže različitih i raznorodnih tekstualno-kontekstualnih referenci. Novotehnološkom estetizacijom konstrukcije otkriva se da prostor objektivno nije prazan jer je prepun dvosmjernosti utjecaja pogleda (“pogled na subjekt” i “pogleda subjekta”), u kojemu se fragmenti kulture dvosmisleno kreću, bez središta, bez zacrtanog strateškog cilja ili jednosmjerne (centralne) svjetlosne projekcije. Prostorno-tekstualna beskrajnost koja računa na paradigmu rizo-matske anti-genealogije ide ususret prostoru drugosti, nekoj od “galaksija označitelja” i njihovoj diseminaciji. To je “ono stalno svjetlucanje, treperenje, prelijevanje i raspršivanje značenja”, kaže Terry Eagleton tumačeći Derridu, koje beskonačno proširuje domenu diskursa u njegovim postulatima i operativnim shemama, u skupu tvrdnji i uvjerenja, tipovima slika i logici fantazama.⁸ Diskurs, kaže Foucault, od idealne figure cjelovite suglasnosti postaje empirijskom figurom koja se kreće u prostorima racionalnih ali i drugih nesuglasja, prelamanja, opozicija, različitih neravnina u igri raspršenih odbljesaka.

Kada u neprestanim izmaknutostima više nema središta unutar prakse stvaranja (vizualnog) teksta, postavlja se pitanje gdje je onda razlikovno mjesto konstruktivnog koncepta kvadrata koji ni danas ne posustaje? Ako se u cijepanju i tkanju kodova radi umnožavanja i problematiziranja kontekstualnih referenci krije tekstualna ekonomija ne-mjesta, onda nastaju intertekstualnost, citatnost, palimpsest, te svaki drugi interpretativni višak značenja kao suptilno preobilje fragmentiranih istina. U tome se prepoznaje i koncept kvadrata kao odbljesak refleksije, trenutačne svjetlosne slike u zrcalu u kojemu se gubi mogućnost utvrđivanja prvotnog predmetnog slučaja, kao na Escherovom prikazu logičkog paradoksa grafičke prisutnosti/odsutnosti. Escherove litografije vizualiziraju smisao fragmentarnosti i heterotopičnosti kao odsustvo utemeljenog početka i kraja, odnosno sustava orijentacije

⁸ Terry Eagleton, 2005. *Teorija i nakon nje*, Zagreb: Algoritam, str. 64.

pogleda; one pokazuju paralelne prostorne svjetove koji, iako postoje zajedno – u potpunoj su nezavisnosti jedan od drugoga. No, njih povezuje kako neodvojivost od vremena, to jest kretanja, tako i neodvojivost od fikcionalnosti, to jest povezanosti prostora fikcije i njegove suprotnosti, prostora stvarnosti. Također, otkrivanja Escherovog paradoksa drugosti nema bez retorike pogleda: “In looking upon another we see ourselves, in looking into ourselves we see another”.⁹

Od ovakve neuhvatljive retorike živi danas heterotopijski konstrukt kvadrata u kojemu se očitava sva zavodljivost estetiziranog mjesta autoreceptije. No, samoreferentna opčinjenost konceptualnom slikom kvadrata kao “otočnog” mjesta, usprkos brzom i povezanom svijetu danas, sadrži bezbroj sjajnih likova i figura estetskih i spekulativnih zavodnika, zadivljenih mogućnostima autopercpcije. S te vidne pozicije estetiziranog simulakruma, već samo obnavljanje starih kritičkih procedura (projekta modernosti i njezina *Utopiere-servoir*¹⁰) ima tek ritualni smisao u suvremenoj hiperudaljavajućoj i fragmentiranoj perspektivi koja ipak završava u nekoj izmahnutoj točki nedogleda, na liniji horizonta izvan sebe same.

Diskurzivne prakse umjetnosti i teorije kao kontingentnosti življenja u vlastitim simboličkim akcijama plove poput brodova po različitim morima, te stignu ili ne do svoje luke, utočišta koje je, poput geometrije kvadrata, omeđeno granicama odsjaja koncepta *drugog mjesta*,¹¹ onog koje te prakse osvjetljava u trenutku zapletenosti u mrežu koncepata. U konceptu diskurzivnog prostora, geometrijski ipak sažetog rubovima kvadrata, prepoznaje se Foucaultovo konstruktivno načelo heterotopije koje je vezano za prostorno izmještanje, bez početka i kraja, kojim se narušava kontinuitet i normalnost svakodnevnih (ustanovljenih) prostora. Konstrukt kvadrata se također može vidjeti na razdjelnici imaginarnog i stvarnog, poput zrcala koje Foucault smatra prostorom bez pro-

9 James W. Fernandez, “Reflections on Looking into Mirrors”, u: *Semiotica*, 30-1/2, 1980, str. 37.

10 Gabriele Brandstetter, “Der Traum vom anderen Tanz”, u *Freiburger Universitätsblätter*, br. 112, str. 39.

11 Michel Foucault, “Des espaces autres” (*conférence au Cercle d’études architecturales*), 14 mars 1967), u: *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5/1984, 46-49. Preveo Mario Kopic (Pešćanik.net, 31.08.2013.).



Sonja Briski Uzelac, *Klopka za pogled: konstrukt kvadrata od u/okviravanja do raz/otkrivanja*, urbana intervencija unutar projekta *Raz/otkrivanje* Centra za vizualne studije, Zagreb, 2019. Snimio: Boris Cvjetanović za cvs

stora, u kojemu se promatrač vidi tamo gdje nije, u nestvarnom prostoru iza površine zrcala, koje zaista postoji kao mjesto razlike. Mjesto razlike može stupati u interakciju s raznim dijelovima i ulomcima kulturalnih, socijalnih ili fizičkih prostora u njihovim institucionalnim, arhitekturnim, urbanim, konceptualnim, aktivističkim i drugim oblicima. Heterotopija kvadrata postala je ikonički znak vizualne konstrukcije prostorne razlike kojom se hrani dragocjeno sjećanje na utopiju kao mjesto retoričke spacializacije (društvene) moći kojom se nastoje preokrenuti načela linearno-povijesnog protoka vremena i usmjerene dimenzionalnosti prostora. U odnosu na ostatak prostora, heterotopičnost kvadrata umnaža prostore *drugosti* kao prostore iluzije, jer, kako veli Borges u svojoj priči *Asterionova kuća*: “Ništa nije jedinstveno, sve postoji četrnaest puta, ali sve stvari na svijetu kao da jesu jedinstvene”. No istodobno, (u)okviravanje kvadratom (raz)otkriva stvaran prostor kao još veću iluziju. Suvremenost nas stalno podsjeća da se kritika rodila u antičkome društvu kao retorika.

Pored toga, sama forma kvadrata kao medija za projekciju iluzije u stanju je okupiti različite slobodno-ploveće prostorno-vremenske označitelje u jednoj distinktivnoj vizualnoj strukturi fenomena sa strategijom istodobne otvorenosti za razne refleksivne sadržaje.



Jean Pélerin – Viator, *De artificiali p[er]spectiva*, 1505., Bibliothèque Nationale de France, Paris

Tako nas ona, poput Viatorove kvadratne (geometrijske) sheme renesansnog prikaza linearne perspektive¹² kao medija vizualne konstrukcije/proizvodnje kulture, uvijek iznova podsjeća da forma, kako kaže Hal Foster, “nije ništa drugo nego sadržaj koji je postao povijesno sedimentiran”.¹³ Kao forma fragmentacije povijesnog znaka, ona je dobro kontekstualno mjesto za diskurs postpovijesnog stanja *drugosti*, odnosno otkrivanje ne samo zagubljenih trenutaka u povijesti umjetnosti nego i izgubljenih trenutaka u prostorima od društvenog do individualnog (i osobnog) događaja u vremenovanju toposa. U slici kvadrata forma se

¹² William M. Ivins, 1973. *On the Rationalization of Sight*. New York: Da Capo.

¹³ Hal Foster, 2006. *Dizajn i zločin*, Zagreb: VBZ, str. 130.

pojavljuje poput vizualnog teksta koji se svaki put iznova piše, na različitim performativnim spojevima kao “ponovno uprizorenje univerzalnoga”.¹⁴

Takva mogućnost univerzalizacije je kontaminirana partikularnošću, neodvojiva je od procesa kontingentnih uplitanja različitih sudionika koji traže posredovanje i odnose predstavljanja, te je tako ovisna i o kontingentnoj artikulaciji. Iako se forma kvadrata čini “praznom”, ona je ipak već ispunjena jer nju svagda hegemonizira neki pojedinačni sadržaj koji djeluje kao njezin zastupnik u smislu retoričkih pomaka. Stoga su forma i sadržaj kvadrata, koji posreduju jedno drugo, konceptualno neodvojivi kao područje razlika koje stavlja u pokret generiranje simboličkog poretka. Sustav distinktivnih mjesta kao koncept kontinuiteta djeluje zapravo putem pojedinačnih diskontinuiteta, putem *pomicanja*, rekao bi Ernesto Laclau, kroz retorički prostor. To sažima pretpostavku univerzalnosti u diskurzivno-disperzivne prostore koji su prostori bez prostora, mjesta razlike ili bliska protu-mjesta na razmeđu između stvarnog i imaginarnog, ali i nužnog i kontingentnog. A kontingencija koju čin i ime simbolizacije (*Kvadrat*) nastoje pokoriti vizualnim naglašavanjem “kulturalnog mjesta izjavljivanja univerzalnosti”, vraća se, riječima Judith Butler, “upravo kao sablast raspada stvari” u doba stalne i nesigurne rekonstrukcije i rekonfiguracije zbilje.¹⁵

Tako se konceptualna i vizualna figura kvadrata iz zagubljenog svijeta čudesne i čudovišne modernosti pojavljuje iznova, u ozračju nove, konstruktivne interpretacije svijeta, kao prolazni i promjenjivi, heterotopijski i kontingentni čin proizvodnje umjetničkog djela. Ovoga puta, dakle, u duhu neizvjesne različitosti i refleksivne avanture, u čemu, dakako, kao ponovnoj konstrukciji slike svijeta, sudjeluje i produktivna mašta promatrača koji, ako se prisjetimo Novalisa, mora biti “drugim životom autora”.

14 Judith Butler, “Ponovno uprizorenje univerzalnoga: hegemonija i granice formalizma”, u Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek, 2007. *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, str. 17-47.

15 Isto, 41, 32.

Reviews.

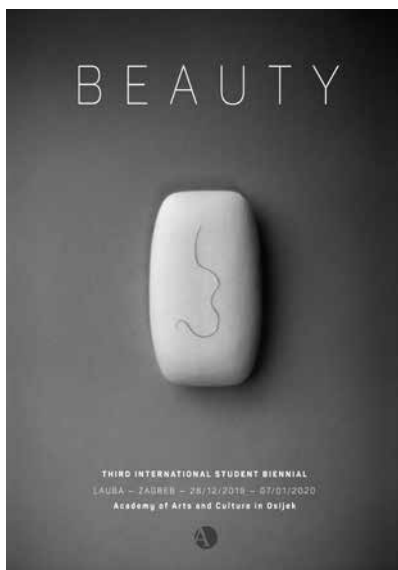
SURVIVING BEAUTY

Krešimir Purgar

“Third International Student Biennial – Beauty”, Academy of Arts and Culture in Osijek and Lauba, Zagreb, 2019/12/8 – 2020/1/7.

Curated by Miran Blažek, Osijek

The Academy of Arts and Culture in Osijek organized for the third time in a row International Student Biennial, an exhibition aimed at connecting, networking and presenting artworks by students enrolled in Academies of fine, performative and media arts throughout the world. After starting with a rather modest ambitions five years ago, the third edition of the ISB featured works by nineteen emerging artists from Germany, Norway, Slovenia, Macedonia, Poland, Serbia, Switzerland, Estonia, Great Britain and Croatia. The central theme of the latest edition was the concept of beauty most broadly conceived. The curator Miran Blažek and his team wanted to investigate how art today and the new generation of artists looked at the notion of beauty; how much beauty is still possible or necessary in art; how we should evaluate it and how to look for it. What ensued from the seemingly banal presuppositions of these questions is that beauty, more than ever before – and certainly more than art itself can disclose in contemporary times – is a complex issue that lacks a firm aesthetic, theoretical and institutional grounding. In order to fully comprehend the ways in which the participants of the exhibition individually answered to the problem of the existence of beauty, we must at least try to delineate the basic contours of the idea of



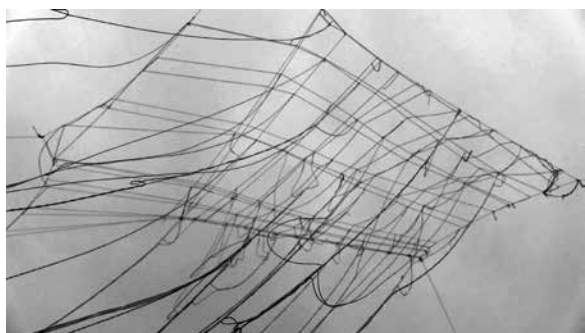
Official poster of the *Third International Student Biennial, 2019-2020*; photography: Goran Martin Štimac

beauty that every participant was asked to confront.

The concept of beauty is most often associated with two completely different things: art and nature. While the former is entirely dependent on human creativity and intellect, the latter is completely beyond the reach of man's control and comprehension. This conflict was philosophically established as an unbreakable aporia in antiquity through Plato's notion of simulacrum



1st prize: Kelvin Atmadibrata (Royal College of Art, London), *Forcing Hyacinth*; 2019, performance, duration: 2-6 hours, or more. Photo: Ana Petrović



2nd prize: Johanna Locher (State Academy of Fine Arts, Karlsruhe), *Untitled*; 2019, video, duration: 06:48

and Aristotelian principle of mimesis. While the older philosopher believed that imitation of previously existing forms led to the creation of worthless illusions, his disciple in the imitation of nature recognized the way to connect the perfection of nature with catharsis as an expression of human sensibility. Aristotle believed that in this way it was possible to go beyond mere emulation and create an authentic value. Interestingly, neither of the philosophers believed that beauty resided in the very thing, but either in a pure idea or in the freeing of emotions. The difference, however, is in the way we come to beauty – through a purely thought process or with the help of artifact as a kind of material prosthesis of a mind. Many centuries later, in Kant's *Critique of the Power of Judgment*, the attempt has been made to reconcile this antique aporia of art and beauty in such a way that nature is proclaimed the unattainable aesthetic ideal, whereas at the same time the purpose of art is emancipated from nature so that beauty can now arise in the free creation of

the pure mind. However, the problem of beauty has thus not been solved, only a new conflict has emerged – one between beauty and ugliness – which, thanks to Kant, has been established as a central problem in modern and contemporary art.

It is paradoxical that the problem of beauty was banished from theoretical and critical discourse, although it makes the central conflict throughout the history of modernity. Among many examples, works in traditional media of painting, such as those of Francis Bacon, installations and objects by Damien Hirst or the *Cremaster* cycle by Matthew Barney, confirm that the problem of beauty/ugliness has neither disappeared from contemporary artistic reflection nor can it be radically posed as was the case during the early avant-gardist struggle for the autonomy of art during the first decades of the 20th century.

It is our impression that the works presented by this international group of students disclose a sort of paradoxical situation which is not just aestheti-



3rd prize: Rea Vogrinčič (Academy of Fine Arts and Design, Ljubljana), *Destruction*, 2019, video performance, duration: 01:23



Nadia Markiewicz and Julia Dorobinska (Academy of Fine Arts, Warsaw), *It's a Wonderful, Wonderful Life*, 2019, video-performance, duration: 04:47

cally relevant – in terms of lack of any stylistic nomenclature of art – but also philosophically significant, inasmuch as artistic thinking of young artists evidently departs from what we have previously known as “established values”, “common reasoning” or “the idea of progress”. Not only nineteen exhibits partake in the quest for beauty in a highly individual manner, they do so as if that term itself has lost any meaning. In this exhibition we have come to another important insight: not only the youngest generation of artists does not understand the notion of beauty in an aristotelian, kantian or even modernist sense, whether in its historical or ahistorical dimension; far more importantly, for them “beauty” has become an empty signifier to which can be attached any meaning that freely floats in the network of culture, media and politics. Looking at the exhibited works, especially the awarded ones – by Kevin Atmadibrata from the Royal College of Art in London, Jochanna Locher from the Staatliche Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe and Rea Vogrinčič

from the Academy of Fine Arts in Ljubljana – we seem to witness a paradigm shift: in order to produce a new kind of beauty today it is no longer needed to challenge existing ideas or to test them under peculiar conditions of artistic scrutiny. The very process of artistic creation – that which we understood as a mere attempt to transcendental alteration of reality – is sufficient to be considered a legitimate intervention in a “system” of the beautiful. It is art itself (or, an institutional practice of *making art*) that has become beautiful.

Obviously, this does not mean that the reality is mandatory beautiful but that artistic interventions are by definition situated within the aesthetic order of the world. Proponents of politically engaged art are unlikely to agree with this, as their belief is that a real purpose of any meaningful kind of art lies within the order of ideology. Works at the Third International Student Biennial showed that a most imminent threat to ideology is coming from a direction no one expected: the all-encompassing and all-devouring concept of beauty.

POLITIKA I ESTETIKA IGARA

Dario Vuger

Liam Mitchell, *Ludopolitics: Videogames against Control*, Washington: Zero Books, 2018.

Knjiga američkog profesora Liama Mitchella pripada interdisciplinarnom području humanističkih znanosti i kulturalnih studija te tematskom okruženju teorije videoigara i njihova odnosa sa stvarnim svijetom, odnosom koji se realizira kao tzv. ludopolitika koja se može razumjeti kao neka vrsta estetike umjetnih svjetova i kontroliranih virtualnih okruženja. Naslovljena *Ludopolitics: Videogames against control*, ova knjiga nudi pristupačnu fenomenologiju videoigara posebno orijentiranu na oblikovanje sučelja i igračkog iskustva s obzirom na iluziju kontrole u virtualnom i stvarnom svijetu, a zatim i pružajući vrijednu perspektivu na političku, odnosno estetičku kontrolu iluzija u svakodnevnom životu u doba videoigara.

Izvedena analiza fenomena videoigara podijeljena je na tri dijela, a najprije se razmatra filozofijsko utemeljenje mogućnosti promatranja videoigara kao tehnologije, medija i sredstva kontrole. Pritom je naglasak stavljen na analizu uvjeta mogućnosti u kojima se nešto poput videoigara uopće pojavljuje, kakvu ulogu imaju u svijetu te na koji način one povratno utječu na (pre)oblikovanje tog istog svijeta. Iako je poglavlje posebno poticajno i ispunjeno važnim referencama na neka od najvažnijih promišljanja u filozofiji tehnike prošloga stoljeća – posebice onih kod Martina Heideggera – ono se, kako pre-

dlaže sam autor, može čitati neovisno od ostatka knjige koji je posvećen gotovo isključivo estetičkoj analizi igara i autorima neposredno vezanima za područje teorije videoigara. Za čitatelja koji ipak želi ovu knjigu uzeti kao cjelinu, od posebne je važnosti autorova implicitna teza da se videoigre pojavljuju ne samo kao predmet filozofijske ili estetičke refleksije, nego da su i same upravo djelima koja predstavljaju *filozofiranje drugim sredstvima*, a odakle je napuštanje izričito filozofijskih referenci u ostatku knjige konceptualno opravdano. Prijelaz sa prva dva poglavlja (teorija) na središnju raspravu (estetika) te zaključna poglavlja (praksa) ima posebno didaktičnu ulogu koja odgovara na pitanje drugog važnog teoretičara videoigara Iana Bogosta i naslov njegove knjige *Kako činiti stvari videoigrama?*

Dva središnja poglavlja tematiziraju iluziju kontrole u oblikovanju narativne strukture videoigre. Jasno interpretirajući formu i sadržaj više primjera videoigara, Mitchell pokazuje kako ispreplitanje pojmova kontrole i slobode, kao tobože sinonimnih pojmova, pripada samoj biti interaktivnosti u fenomenu videoigre (Mitchell 2018:129). Poglavlje *Design against control* uvodi nas u modalitete rasprave gdje autor posebno adresira oblikovanje narativne strukture igre kao mehanizma koji kontrolira mogućnosti pružene igraču kroz diza-



Knjiga o važnosti videoigara u suvremenom svijetu

jniranje cjelovite iluzije slobode kao mogućnosti stjecanja potpune kontrole okruženja videoigre. Učinkovito oblikovanje i kontroliranje ovih iluzija uvelike služi i suprotnom cilju, odnosno uspješnom kritiziranju procesa i mehanizama kontrole unutar videoigara, ali jednako tako i izvan njih.

U četvrtom poglavlju, *Play against control*, autor se stoga okreće određivanju

igračkih praksi koje na neposredan način osporavaju kontrolirano i oblikovano okruženje videoigre otkrivajući zakonitosti igre kao svijeta, a koje prakse se potom slobodno usmjeravaju prema što efikasnijem ostvarivanju cilja igre. Time se prikazuje kako niti sam dizajner nema punu kontrolu nad igrom i načinom kako će se ona (od) igrati. Zanimljivim postaje odnos stva-

ratelja, igrača i osjećaja udomaćenosti u svijetu koji svakom dioniku daje fundamentalnu iluziju kontrole koja se kroz konstrukciju igre i dekonstrukciju igranja pretvara u svijet oblikovan kôdovima koje igrači slamaju voljom istinskih eksperimentalnih znanstvenika. Zakovitim ostaje u tom pogledu središnji dio rasprave o igri *Bastion* kroz koju autor promišljanju videoigara posebno približava egzistencijalnu analizu i Nietzscheovim pojmovima nihilizma, vječnog povratka istog i sl. Posljednje je poglavlje orijentirano na opisivanje načina na koji igrači izbjegavaju učincima kontroliranog okoliša i narativa kroz prakse koje – ekstremno učinkovitim automatiziranim rješavanjem zadataka – pomiču granice igrivosti odlazeći do samih rubova svijeta igre. Ove *manjinske prakse* videoigara, od rudarenja podataka do tzv. *speedrunninga* (str. 150), posebno su važne ne samo za igranje nego i za daleko širu metodičku primjenu videoigre kao kritičke teorije razumijevanja kompleksnih značenja i programa u svakodnevnom životu: “Doista, naglasak bi trebao biti postavljen na ono što su zaljubljenici u igru učinili sa svojim teorijama i kako su ta postignuća preoblikovala odnos između dizajnera, igrača i značenja (smisla)” (str. 160). Na taj način posebna je pažnja posvećena vrsti igrača koji “prepoznaje pravila, ali ne i ciljeve” (str. 142) te tako uvijek prelazi i preoblikuje granice svijeta igre u kojemu se gubi jasno određenje igrača, varalice, dizajnera, teoretičara i metafizičara *igrivosti* svijeta. Utoliko su, kako autor napominje, sve igre već uvijek meta-igre (str. 139). Radi se naime, o statusu koji igra zadobiva ponajprije zahvaljujući vještini i motivacijama svojih igrača.

Autor je uspio približiti tematske preokupacije i kompleksne pozadinske sadržaje videoigara filozofskoj refleksiji kao i mogućnosti artikulacije kritičkog i estetičkog suda u određivanju važnosti videoigara za razumijevanje suvremenog svijeta u kojemu se nešto poput videoigara uopće pojavljuje kao mogućnost. Dizajner igre je izazivač čiji svijet igrač preoblikuje prelaženjem preko granice samog izazova igre (str. 163). Radi se, dakle, o igri svijeta u kojoj je glavni cilj otimanje i usavršavanje kontrole između igrača i kreatora igre, a koji uvijek ostaje bitno neostvarivim ciljem unutar same igre. Glavni se – odnosno opći – ciljevi igre postižu izvana, u proširenom polju svijeta videoigara. U tome odnosu videoigre daju obuhvatni komentar o temporalnosti, tehnologiji, subjektivnosti te “nasilju koje implicira ova triangulacija” (str. 92). Iz svega navedenog nam je jasna intencija autora da ludopolitikom naziva poseban studij igara s obzirom na njihove “političke i etičke kapacitete” (str. 59) kao i potencijal da izazovu igračeva očekivanja i predrasude s kojima ulaze u svijet igre te s kojima iz toga svijeta naposljetku izlaze. Jasno nam je da u tome spletu centralno mjesto nose dva fenomena: fenomen kontrole, koji odgovara političkom kapacitetu igre te fenomen slobode, koji odgovara onom etičkom, a koji zajedno čine estetičko iskustvo igranja onime što on doista jest, posve malen, ali značajan – i za nama suvremeno doba jedinstven - eksperiment života u “refleksivnoj poziciji koja konstituira estetički prostor političkih i etičkih potencijala” (str. 55). Igre nam tako govore “o svijetu kao takvom: o tome u kakvome svijetu moramo živjeti da bi takve stvari (takve video igre, naime) uopće došle na svjetlo dana” (str. 37)

MISLITI FILM

Mirela Ramljak Purgar

“Kino der Moderne. Film in der Weimarer Republik”, Bundeskunsthalle i Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin, 20. 6. 13. 10. 2019.

“Film denken” – tako su autori izložbe *Kino der Moderne – Film in der Weimarer Republik*, što su je zajedničkim snagama u prostoru Njemačke kinemateke, organizirali ta institucija i Bundeskunsthalle, definirali uzajamni utjecaj weimarskog filma (1919 - 1933) i teorije, odnosno kritike filma. Bio je to način da se odgovori na problem što ga je film odražavao u Njemačkoj nakon Monarhije, u smislu u kojemu je filozofiranje o filmu, kritika i teorija, kao sasvim novo područje mišljenja o stvarnosti i umjetnosti, postalo razrješenjem i analizom odnosa tih dvaju područja života. Nije stoga slučajno da je Muzej filma smješten u novom središtu Berlina, izgrađenom nakon rušenja berlinskog zida. Tu čast film je stekao svojim središnjim mjestom u kulturnoj politici tada nove njemačke republike, koja je tijekom povijesti 20. stoljeća podjednako gradila i rušila. U jednome od prostora novog postava (jer, i u stalnom je postavu predstavljen weimarski film) pretapaju se projekcije dokumentarnih, fikcionalnih, starih, ali i novih filmova, odnosno serija. Popularnost nove televizijske serije *Babylon Berlin*, koja rekonstruirala kasno weimarsko razdoblje, drugu polovicu 20-ih godina, kao dosad najraskošnija njemačka i europska produkcija te vrste, govori o važnosti filma weimarskog razdoblja ne samo za povijest njemačkog filma, nego i o važnosti tog razdoblja za film općenito.

Osim uobičajenog naglašavanja novog pristupa svjetlu, scenografiji i kretanju kamere, izložba *Kino der Moderne* nudi ne samo vizualne senzacije, pogled na modu tog vremena, ili sport i područja rada, socijalnu stvarnost, “djetinjstvo”, nego i specifično umjetničke kategorije, kao što su “urbanost”, “interijer” i “avangarda”. Pored toga, autori izložbe zakoračili su i u “ne-vizualna” područja, te su fotografijama, artefaktima i filmskim projekcijama posjetitelju približena područja znanosti, psihoanalize, glazbe, književnosti i politike. Sasvim specifično poglavlje izložbe predstavlja ono posvećeno “Ženama iza kamere”. Naime, kao što naglašava autorica tog poglavlja u katalogu izložbe, Gerlinde Waz, weimarski film uvodi novo zanimanje: “des Filmautors”, filmskog autora. Ukupna zastupljenost scenografkinja u weimarskome filmu 20-ih godina iznosi tek oko 10 %, no Thea von Harbou, scenaristica Langovog *Metropolisa*, od 1920. do 1960. napisala je šezdeset i šest filmskih scenarija. Kada je riječ o istome filmu, unutar izložbenog prostora nalazilo se mjesto na kojemu se moglo slušati izgovaranje tonskog zapisa pojedinih umjetnica, snimateljica, modnih dizajnerica i scenaristica iz tog vremena. Autoricu ovih redaka posebno se dojmila snimka zapisa dizajnerice kostima upravo iz *Metropolisa*, koja je tada izjavila da je izniman pot-



Danska glumica Asta Nielsen u filmu *Dirnentragödie* Brune Rahna iz 1927.



Scena iz avangardnog filma *Filmstudie* Hansa Richtera iz 1926.

hvat i izazov zamisliti kako bi odjeća mogla izgledati u budućnosti. Mi danas živimo tu budućnost i odjeća kakvu su nosile zla i dobra Marija, kao glavni ženski lik u *Metropolisu*, danas se nosi možda tek kao jedna od brojnih mogućnosti unutar sveprisutnog eklekticizma u kulturi i modi. No, zamišljanje, ideja koja stoji iza filma koji prikazuje neko zbivanje u budućnosti, upravo je ono što postaje paradigmatom njemačkog weimarskog filma. Tako, primjerice, *Kabinet doktora Caligarija*, snimljen 1919., premijerno prikazan 1920. god., postaje paradigmatom prijelaza filmske umjetnosti iz profanog u umjetnički žanr. *Autorenfilm*, ili onaj koji je pokušao filmu dodati nešto od visokih, dotad priznatih umjetnosti, kao što su kazalište i književnost, našao se na nezahvalnom mjestu u filmskoj povijesti, jer je pobijedila slika i slikovno. Stoga se ponovno vraćamo početku ovog prikaza. Nije slučajno da su na izložbi pokazane knjige, kao što je ona Béle Balázsa, *Der sichtbare Mensch*, odnosno teorij-

ski tekstovi Waltera Benjamina, Györgyja Lukácsa, Rudolfa Harmsa i Guida Bagiera. Katalog je vrijedan i stoga što donosi fragmente iz novinskih tekstova tog vremena. Ti će autori svoj spisateljski prostor posvetiti novom mediju i začudnostima što proizlaze iz njegove kreacije i recepcije.

Još se i danas u predgrađu Berlina, kod Potsdama, prostiru studijski prostori *Universum Film Aktiengesellschaft* izgrađeni 1917. godine, a koji je bio otjelovljenje nove filmske strategije objedinjene u onome što se tada već moglo nazvati filmskom industrijom, tj. svijetom koji su nastanjivale filmske zvijezde ali i stručnjaci iz različitih područja filmske umjetnosti. Kao državna tvrtka, nakon što je prodala dio svojih dionica drugim privatnim tvrtkama, UFA postaje najjačom evropskom filmskom tvrtkom, a naročito nakon udruživanja s *Declom*, drugom moćnom kompanijom producenta Ericha Pommera. Ovako snažnu podršku kompanija je dobila intervencijom iz redova vojske, jer je Njemačka



Film *Metropolis* Fritza Langa iz 1927. pokazuje kako su kostimografi tada zamišljali budućnost

u to vrijeme bila izdvojena iz svjetskog filmskog tržišta.

Prva danska glumica, Asta Nielsen, koja je već zarana počela snimati u Njemačkoj, doprinijela je mijeni njemačkog filma iz “niskog” u “visoki” umjetnički žanr, a upravo sam njezinu autobiografiju kupila nekih pet godina ranije, kada sam posjetila Potsdam, u nadi da ću ući u tamošnji filmski muzej koji se tada upravo renovirao. Danski filmovi, pored još nekih europskih, uvozili su se i prije ovog umjetničkog procvata koji je promijenio svijet, no tada su još širili negativnu percepciju filma kao nove umjetnosti.

U katalogu izložbe citirana je rečenica Siegfrieda Kracauera, jednoga od prvih teoretičara filma, koji je zahvaljujući svojoj novinarskoj službi u *Frankfurter Zeitungu* od 1924. do 1933. godine napisao sedamstotinjak recenzija. U eseju “Kult raspršivanja” (*Kult der Zerstreung*), piše o novoj osobini ljudi koji idu gledati film: oni se sada osjećaju kao masa, ali što se više takvima osjećaju, odnosno, što više filmova gledaju, to će

ranije početi tražiti smisao na “duhovnom području” (*auf geistigem Gebiet*), citira Anton Kaes u svojem članku “Der Traum vom Kino – Zur Filmtheorie in der Weimarer Republik” Kracauerov članak iz 1926. godine.

Slika, a ne tekst – to je svojstvo nijemog filma, koji je svojim umjetničkim dometima osvojio svijet. Ovom izložbom još jednom to je dokazano u beskonačnom nizu oduševljenja, od vremena Weimara do danas, na koja nas podsjeća rekonstrukcija vremena, mjesta i ljudi u seriji *Babylon Berlin*, a na čiju se minucioznost ukazuje i na ovoj izložbi. Jedno od poglavlja izložbe posvećeno je i novonastaloj kategoriji “tipa” čovjeka, istog onog kojega će inzistiranjem na krupnom kadru promovirati i njemački nijemi film. S druge strane, upravo će Walter Benjamin – koji će nešto kasnije, 1936. god., povezati fašizam i fenomen omasovljenja koji donosi film, a time i spram umjetnosti općenito – vidjeti u Charleyu Chaplinu obraćanje masama – smijehom.

Information for prospective authors:

In order to be in line with the highest standards of the scholarly community, *New Theories* conduct a peer review process with the overriding goal of having the articles published in a way that the editorial board sees as the premium kind of doing *Kunstwissenschaft*. In addition to implementing the usual double-blind review model, we encourage our editorial staff to play a significantly greater role in making decisions about publishing or rejecting articles. The review process will therefore be conducted in such a way that the editorial board first decides on the appropriateness of the topic and the scholarly level of a particular article, and then, if it assesses that the article's topic and its general level are in line with the criteria of the journal, the article will be read by two reviewers, specialists in the field, either members of the scientific board or other relevant scholars. If both reviews are positive (with possible corrections), the article will be published; if both reviews are negative, the article will not be published; if one review is positive and the other is negative, the article will not be sent to a third reviewer but its publication will be decided by the editorial board. We see this third principle as the responsibility that an editorial board must take on itself if it does not wish to be merely the distributor of the articles received.

The length of articles should be between 5 and 8 thousand words. Articles may be submitted in English, German, French, Italian, Spanish, Polish or Croatian language.

All submitted articles must be accompanied by an English abstract (300-500 words) and 5-7 keywords.

We accept submissions in both *Chicago Author-Date* system (<https://libguides.williams.edu/citing/chicago-author-date>) and *Chicago Notes* system (<https://libguides.williams.edu/citing/chicago-notes>)

Submissions for research articles section should be sent to e-mail addresses: kpurgar@aukos.hr and lrafolt@gmail.com

Submissions for reviews section should be sent to e-mail address: dvuger@gmail.com

Guest Author: **W. J. T. Mitchell** Research Papers: **Blaženka Perica** ·
Nataša Lah · **Mirela Ramljak Purgar** · **Goran Sunajko** Essay:
Sonja Briski Uzelac Reviews: **Third International Student Biennial** ·
Ludopolitics · **Kino der Moderne**

KELVIN ATMADIBRATA (Royal College of Art, London), **FORCING HYACINTH**, performance, duration: 2-6 hours,
or more. First prize at the Third International Student Biennial, Osijek-Zagreb, 2019. Photo: Ana Petrović



ISSN 2718-3297



9 772718 329001