

DOI 10.51558/2490-3647.2021.6.4.141

UDK 77.01

Primljeno: 11. 10. 2021.

Izvorni naučni rad
Original scientific paper

Senadin Musabegović

MOĆ TEHNIKE I ODSUSTVO ČOVJEKA U FOTOGRAFSKOJ SLICI

U tekstu se problematizira veza između umjetnosti i moći tehnike. Postavlja se pitanje: kako fotografija kao umjetnost, koja je nastala kao tehnički izum, može da odgovori na izazove tehničke moći, koja se manifestira kao безусловna želja za dominacijom što ne poznaje limite? Sarajevski estetičar Sadudin Musabegović je, upravo, kroz figure diobe: mimesisa – poiesisa – techne razumijevao samu moć fotografskog prikaza. Sa figurom koju je ponudio Musabegović povezuje se mišljenje Martina Heideggera o tehnici. Zapravo, kroz estetsku misao Sadudina Musabegovića daju se mogući odgovori na pitanja: kako je čovjek prisutan u samoj fotografiji, kada je čuveni filmski kritičar Andre Bazin rekao da je fotografija jedina umjetnost u kojoj uživamo zbog čovjekovog odsustva? I kakvu ulogu ima umjetnost u prevazilaženju krize koju u savremenom svijetu uspostavlja tehnika? U ‘dodu masovne reprodukcije’, sama umjetnost je izgubila auru, kako to navodi Walter Benjamin, a Musabegović dodaje da je i samo fotografirano biće izgubilo auru. Problem gubitka aure može se razumjeti i kao novi početak, kao ‘novi izvor’ za samu umjetnost. Ali za sam izvor Musabegović kaže da se on pronalazi u toku, da je on uvijek izvan sebe, zapravo, on je u preplitanju, prožimanju koja se ispoljava u dinamičnoj, reverzibilnoj i pokretnoj figuri: mimetička aktivnosti – činjenje techne – proizvođački poiesis. Cilj ovoga teksta nije samo da obrazloži i objasni značenje ove figure, koju je na originalan način Musabegović uspostavio u okviru estetike, a naročito u domenu fotografije i filma, već i da analizira njezino značenje u kontekstu demaskiranja logike moderne tehničke kontrole koja je obilježila savremeni način življenja, mišljenja i percipiranja svijeta.

Ključne riječi: mimesis; poiesis; techne; fotografija

MIMESIS, POIESIS, TECHNE

U svojoj knjizi *Mimesis i konstrukcija* (2009) Sadudin Musabegović analizira porijeklo i značaj estetskih kategorija kao što su: mimesis – μίμησις, poiesis – ποιησις i techne – τέχνη. Značenje mimesisa je povezano sa odražavanjem, podražavanjem, predstavljanjem, imitiranjem, oponašanjem, to je „... jednom riječju – udvajanje nečega što postoji i što je već stvoreno“ (Ibid. 36), dok je poiesis, kako ga definiše Platon u *Timaju*: „... ukupna snaga koja postaje uzrokom onome što prije nije bilo da kasnije nastane“ (Ibid. 68). Ili, kako ga spominje u *Gozbi*, „... kao sve ono što čini da nešto pređe iz nebića u biće“ (Ibid. 69). Dakle, poiesis je spojen sa proizvodnjom, zapravo, on kada stvara ne mora da se referira na ono što je već stvoreno, već može da aludira na samu ideju stvaranja *ex nihilo*. Klasična estetika bavila se odnosom između mimesisa i poiesisa, naime, ta veza se ogleda u spoju između forme i sadržaja, općeg i pojedinačnog, ideje i materije... Mimesis kao puka reprodukcija, imitacija, ili podražavanje stvarnosti je nepotpun da bi se kroz njega objasnila veza između umjetnosti i stvarnosti. Iako mimesis nastoji da savršeno podražava, predstavlja imitirano biće, ali njegova potencijalna težnja je da bude jednak imitiranom biću, pa i da ga zamijeni, ne može se ispoljiti u umjetničkom djelu bez poiesisa, bez kreacije koja preobražava, transformira, proizvodi. Težnja mimesisa ne mora da se odvija kroz proces približavanja, realističnog kopiranja, već se, kako to kaže Musabegović, zajedno sa poiesisom, ‘povezujući otrgnutost’, oba obraćaju samoj stvarnosti, kao nečem drugom, s kojom uspostavljaju bliskost.

PITANJE DRUGOG U UMJETNOSTI

Iako su moderni avangardni umjetnici nastojali da kroz umjetnost mijenjaju stvarnost, da uđu u nju, te da se opreka između života i stvarnosti ukine, to ne znači da je trebalo, i da je moglo, doći do izjednačavanja između života i umjetnosti kroz neki učvršćeni identitet. Naprotiv, težnja same umjetnosti je da se obrati životu kao nečemu drugome, što ne znači da je život oprečan, različit, suprotan od same umjetnosti, nego da je u temelju umjetnosti poziv ka životu kao nečemu drugom prema kojem se ona otvara. Kako bi to rekao Prohić, umjetnost je ‘figura otvorenih značenja’ (1988) u kojoj se smisao ne nalazi u zatvorenom identitetu, zaokruženoj cjelini, što ne znači da je njezin princip rasutost, haotičnost, košmar, već je ona u stalnom obraćanju spram nečega što je drugo, što je izvan nje same i ujedno u njoj samoj, a što se nikad ne može smjestiti u konačne okvire.

Tako Musabegović, komentirajući Theodora Adorna, kaže:

„... umjetnost je drugost u odnosu na empirijsku stvarnost, preumjetnički sloj, ali se njeno raslojavanje u drugosti tu ne završava. I ona sama, sve što je umjetničkom djelu, zapravo – ‘Ne samo njeni elementi, nego i njihova konstelacija, to će reći ono što je specifično estetsko, koje se obično pripisuje duhu umjetnosti, upućuje na drugost’ na njeno ospoljavanje kao nešto ‘bez čega ona uopšte ne može’.

A ako umjetničko djelo bez toga ne može, ako je drugost zahtjev njegove sopstvene imanencije, onda se ta drugost smješta u samo središte njegove vlastitosti kao njena najizvornija bit. Paradoks je potpun: u samom srcu svoje autonomije umjetničko djelo se široko otvara prema drugome i, na elementima svoje imanencije, istovremeno gradi svoju ovisnost. Postavljanje demarkacione linije između umjetnosti i stvarnosti time postaje još neizvjesnije.“ (2009: 19)

Shodno tome, umjetničko djelo ne može biti uzrok u samome sebi, zapravo, ono može biti uzrok u samome sebi jedino kada se obraća drugome, i to je njegova bit, kao i autonomija, koja se uvijek otvara ka drugome, a koji se ne nalazi samo negdje spolja, već unutar samoga djela; drugo je u njegovoj srži. Stoga, umjetničko djelo i kada se nastoji zasnovati na zakonima larplurlartizma, kada bi trebalo biti autonomno od primjesa same stvarnosti, nosi u sebi, u svojoj unutrašnjosti, jezgri, to drugo.

UMJETNOST KAO NEISCRPAN PROCES RAZMASKIRANJA

Martin Heidegger u svom čuvenom spisu *Izvor umetničkog dela* (2000) govoreći o izvoru umjetničkog djela, kritički se osvrće spram klasične dvodijelne filozofske i estetske podjele na jedinstvo i mnoštvo, subjekat i akcenciju, materiju i formu, između kojih treba da se uspostavi jedinstvo. Za Heideggera istina se uspostavlja u umjetničkom djelu kroz prijevor između zemlje, koja zatvara, čuva, skuplja i svijeta koji otvara, raskriljuje, te taj odnos ne počiva na identitetu, sintezi, prevazilaženju sukoba između ova dva suprotna određenja, već na prijeporu, sukobu koji povezuje. Stoga Heidegger kaže: „Istina je prisutna samo kao sukob između čistine i skrivanja u opoziciji sveta i zemlje. Kao sukob sveta i zemlje istina hoće da bude smeštena u delo. (...) U sukobu se osvaja jedinstvo sveta i zemlje.“ (Ibid. 45-46). Time Heidegger odbacuje klasičnu definiciju istine, koja počiva na principu *adaequatio intellectus et rei!* Naime, da bi objasnio sam smisao istine u umjetnosti, Heidegger se vraća samom izvornom značenju istine – *aletheia*, ἀλήθεια – a koja znači biti u neskrivenom, otvaranje. Naime, istina ne počiva na principu identiteta između misli i same stvari, ili pak, predstave i same stvari, ili *poiesisa* i *mimesisa*. Ona je u samoj otvorenosti, u

stalnoj procesualnosti, postojanju, što se uvijek odmotava, stoga on kaže da istina sebe uspostavlja u umjetničkom djelu.

U tom kontekstu možemo parafrazirati Friedricha Nietzschea, koji kaže da svaki istinski i stvaralački duh posjeduje potrebu za maskom, koja ne znači samo sakrivanje, već i otkrivanje, otvaranje, što se osvjetljava kroz samu preobražavajuću moć umjetnosti. Stoga, iza jedne maske ne nalazi se prosijavanje konačne istine, već se nalazi druga maska, što može da znači da je istina 'maska u maski'. To, također ne znači da je sama istina iluzija, *velo di Maja* kako bi je nazvali relativisti. Zacijelo, samouspostavljanje istine u umjetničkom djelu je proces skidanja maske, odmotavanja onoga što je skriveno u neskriveno, kretanja iz jedne maske u drugu, što ne znači proces neprestanog sakrivanja, zatvaranja neke konačne definitivne istine pod velom maske, naprotiv, istina je sam proces neprestanog otvaranja, *aletheia* – ἀλήθεια, iza kojeg se neće ukazati definitivno mesijansko otkrovenje, već stalno obraćanje drugome. Također, samouspostavljanje istine u umjetničkom djelu ne koristi umjetnost kao sredstvo kako bi se konačni smisao otjelovio u konačnom posjedovanju drugog.

To drugo je stalni poziv, zov na koji se umjetnost neprestano odziva i ono može biti svijet u svim svojim aktualnim i potencijalnim oblicima, može biti apsolut, nedokučivi Bog, može biti samo ništavilo sa kojim se svakodnevno susrećemo, zapravo, to drugo je u samom umjetničko djelu i to drugo omogućava nespustani proces otkrivanja, osvjetljavanja onoga što je skriveno. Uglavnom, to drugo nije određivo kao neki prepoznatljiv oblik, ono samo je dinamička struktura što se uvijek iznova stvara i uobličava kroz život sam koji se uspostavlja u nepredvidljivim i mnogolikim oblicima dok se obraća ništavilu, beskonačnosti, prolaznosti, tragediji, zanosu, igri... Ukratko, to drugo nikako nije bijeg od života, nije otuđenje od njega, već njegovo neiscrpno ispoljavanje. Ono je u samome temelju i izvoru umjetničkog djela koje se otkriva u vlastitom toku, slivu, pa i viru. Jer izvor, kako to kaže Sadudin Musabegović u eseju „Sliv i vir” (2000), otkriva se u toku, u slivu, dakle, izvor sebe otkriva u slivu, on sebe ne susreće na mjestu iz kojeg izvire, već u samome toku, u nečemu što je drugo od izvora.

POIESIS U MIMESISU I MIMESIS U POIESISU

Dakle, umjetnost je otrgnuta od stvarnosti upravo zbog poiesisa, principa koji proizvodi, koji nastoji da ni iz čega stvori nešto. Ali, isto tako je povezana sa stvarnošću zbog samog mimesisa koji počiva na principu podražavanja stvarnosti.

Odnos između mimesisa i poiesisa ne počiva na principu sinteze, dijalektičkog jedinstva, da, naprimjer, funkcionišu kao teza i antiteza koja se transformiše u sintezi. Njihov odnos počiva na principu ‘povezujuće otrgnutosti’. Jer poiesis, kada se udaljava od stvarnosti, on joj se približava, dok mimesis, približavajući se stvarnosti, transformiše je. Iako izražavaju različite tendencije: jedna je da umjetnost kroz poiesis stvori svoja vlastita pravila nezavisna od samog svijeta, svoj vlastiti unutrašnji kosmos, a druga je da mimesis oponaša samu stvarnost, da joj se približi ili da je zamijeni, što bi se reklo modernim jezikom medicine, da je klonira. Obje ovo tendencije ogledaju se jedna u drugoj, obje sadrže jedna drugu, upravo kroz ‘povezujuću otrgnutost’.

U kontekstu odnosa između ove dvije suprotne tendencije odvija se neprestani prijemor u historiji umjetnosti između onih koji zagovaraju veći udio mimesisa u umjetničkom djelu i onih koji zastupaju veću samostalnost poiesisa. Tako je, naprimjer, filmski teoretičar André Bazin u tekstu „Razvoj filmskog jezika” (1977) napravio podjelu između filmova i reditelja koji su dosljedni principu slike i onih koji su dosljedni realnosti. Naime, on je zagovarao poetiku filma koja predstavlja realnost, mimesis, a ne toliko sliku, a slične tvrdnje je iznio i Siegfried Kracauer (1972), koji je smatrao da odlika filma kao medija jeste da predstavi realnost u svojoj sirovosti, nepredvidljivosti, beskonačnosti, neudešenosti... i da se omogućiti približavanje i osvjetljavanje haotičnog ‘toka života’ kroz filmsku sliku, koja treba da je što realističnija.

Nasuprot njima, Rudolf Arnheim (1967) smatra da je poetika filmske slike u razlici ili nesličnosti koja postoji između dvodimenzionalnog filmskog platna i trodimenzionalne realnosti, dakle, on smatra da se filmska poetika zasniva na tome da film kao mediji ne treba da se podvrgne zakonima mimesisa, realizma, već insistira na preobražavajućim mogućnostima filmske slike.¹ Podjelu između poiesisa koji, označavajući stvaranje, što je povezano sa subjektivnim unutrašnjim svijetom, i mimesisa koji nastoji da što vjernije uhvati principe stvarnosti, možemo prepoznati kao različite tendencije u dva likovna pravca: romantizam i realizam. Naime, prvi, prema nekoj gruboj podjeli, nastoji da se prepusti samim unutrašnjim fantazijama, koje su oslobođenje od bilo kakvog pravila koje nameće realnost, a drugi nastoji da samu unutrašnju svijest stvaraoaca podredi realnosti. Ali, iz Musabegovićeve perspektive, odnos između poiesisa i mimesisa nije razlučen nekom oštrom granicom, podjela nije dekartovski jasna i distinktivna. Jer i kada dominira poiesis, kao u slučaju

¹ Doduše, ta podjela, u njihovom mišljenju, kako to navodi Musabegović, povezana je s ulogom i tehne, koja je dobro uticala na poetiku filma i fotografije, naročito zbog uloge koju ima filmska i fotografska kamera.

romantizma, tada je u samom poiesisu prisutan mimesis ili, pak, kada dominira mimesis, kao u slučaju realizma u njemu samom prisutan je poiesis. Tako da i apstraktna umjetnost, također, u sebi sadrži mimesis, i onda kada je on odsutan. Zapravo, on je i u odsustvu prisutan, a prisutan je u samom poiesisu.

BINARNA OPREKA

U onome što smo do sada naveli, naglasili smo da poiesis i mimesis nisu jasno razgraničeni, da se oni i kroz isključenje uključuju! Ali da li se sama dinamika umjetnosti, njezino otvaranje, može postaviti kroz bipolarnu podjelu, kroz dvojstvo? Zacijelo, mišljenje u binarnim opozicijama je dobrano obilježilo teoriju umjetnosti. Ne samo da se binarna opozicija u klasičnoj estetici izrazila kroz podjelu na duh i materiju, formu i sadržaj, ideju i stvarnost, beskonačno i konačno, unutrašnje i vanjsko... već i kroz modernu estetiku. Naprimjer, kod Heinricha Wölfflina u knjizi *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti* (1974), dok se govori o formalnim analizama slike i dok se naglašavaju stilističke razlike između renesanse i baroka, podjela se pravi između zatvorenog – otvorenog; jedinstva – mnoštva; plošnog – dubinskog; jasnog – nejasnog; linearnog – slikarskog. A kod Wilhelma Worringera u knjizi *Duh apstrakcije* (1999) historija likovne umjetnosti oscilira od težnje ka apstrakciji, s jedne strane, ka naturalizmu, s druge strane. Pa, i za ranog Friedricha Nietzschea u knjizi *Rođenje tragedije* (1983) duh umjetnosti počiva na podjeli između apolonskog i dionizijskog.

I, upravo, u slučaju Nietzschea se otvara pitanje: kako je mislilac, koji je nastojao promišljati izvan binarnih opozicija, kao što je dobro i zlo, istinito i lažno, poradi afirmiranja obilja životnih snaga u kojima se pojedinac kroz umjetnost gubi u okeanskom osjećaju života, koji se ogleda u heterogenim i mnogolikim oblicima samoga svijeta, prihvatio u svome mladalačkom spisu binarnu opreku: apolonsko – dionizijsko.

Na to pitanje odgovara Gilles Deleuze, koji je, inače, kao nasljednik Nietzscheovog mišljenja u svojoj filozofiji problematizirao binarne opozicije, te govori o ‘stalnom postojanju’, ‘kretanju kroz rizomu’, ‘nepokretnom putovanju, migracijskom nomadi-zmu kao strukturi mišljenja’ – tvrdeći u knjizi *Niče i filozofija* (1999) da je prava distinkcija kod Nietzschea između Dionizija i Arijadne, a ne između Dionizija i Apolona. Naime, odnos između Apolona i Dionizija je za Deleuzea proces dijalektičke afirmacije i negacije, a proces obraćanja Dionizija i Arijadne odnos je između afirmacije i afirmacije, u kojem se oni međusobno gube dok se zajedno

prepliću u mnogostrukosti labirinta. Tako Deleuze navodi: „Dionis saopštava Arijadni svoju tajnu: pravi lavirint je sam Dionis, prava nit je nit afirmacije. ‘Ja sam tvoj lavirint’. Dionis je lavirint i bik, nastajanje i biće, ali nastajanje koje je biće samo ukoliko je njegova afirmacija i sama afirmacija. Dionis ne traži od Arijadne samo da sluša, već da afirmiše afirmaciju ...“ (Ibid. 221-222.) Dakle, ne radi se o binarnoj opoziciji koja počiva na principu suprotnosti, afirmacije i negacije, već o binarnom odnosu u kojem se otvara mnoštvo, u kojem se ne teži stabilnom identitetu, već podrhtavanju, kreaciji unutar samoga labirinta, stvaranju, neprestanom skidanju maske.

Možemo postaviti pitanje kako je Musabegović prevazišao binarnu opreku između mimesisa i poiesisa? On ne želi da je ukine, da misli izvan mimesisa i poiesisa, već uvodi treći elemenat, a to je techne. Ali techne nije nešto što je izvan samog umjetničkog djela, i nešto što je tek tako artificalno uvedeno. Nju prepoznavamo u Aristotelovoj *Poetici* dok govori o sredstvima, načinima i ciljevima oblikovanja umjetničkog djela i povezujemo je često s vještinom uobličavanja, kao i sa znanjem i umijećem zgotovljavanja. Ali tehnika se, kako ističe Musabegović, u klasičnoj estetici smatrala dijelom poiesisa, dijelom stvaralaštva.

Ono što je Musabegoviću omogućilo otkrivanje uloge techne jeste pojava fotografije, ustvari, uloga tehnike u dobu masovne reprodukcije o kojoj govori Walter Benjamin u tekstu „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“ (1986). Što ne znači da tehnika nije postojala, niti da je ona bila isključena u klasičnoj estetici. Zacijelo, ona je postojala, samo je bila u pozadini, da bi s pojavom fotografije sam poiesis smjestila u pozadinu. Da naglasimo i ovo, pozicija pozadine ili direktne neuključenosti, potisnutosti ne znači da je nešto marginalizirano, u podređenom planu, već, naprotiv, da je kroz odsustvo, ili direktno ne-prisustvo, uključeno, prisutno, te da je u procesu razmjene, komuniciranja sa ona dva elementa koja su direktno uključena.

Tako Musabegović uvodi strukturalnu figuru koja objašnjava same mehanizme na kojima počiva odnos mimesisa, poiesisa i techne. Ta struktura je utemeljena na principu diobe, u kojoj niti jedan član ne posjeduje svoju apsolutnu autonomiju. Musabegović kaže: „U strukturi koja funkcionira kao dioba i razmjena ciljeva i sredstava, povlašteno mjesto mimetičke aktivnosti, činjenja techne ili proizvodilačkog poiesisa ne predstavlja, sljedstveno tome, potčinjavanje, niti, pak isključivanje, bilo kojeg od njih...“ (2009: 101) [Da napomenemo, Musabegović koristi izvorna helenska značenja: mimesis (μίμησις) – mimetička aktivnost; techne (τεχνη) – činjene techne, poiesis (ποίησις) – proizvođački poiesis. Unutar ovog teksta autor će se nekad

pridržavati ovih odredbi, zavisno od smisla koji se gradi u samome tekstu.] Dakle, naprimjer, ako u stilskim odredbama realizma u književnosti, slikarstvu i filmu prevladava mimetička aktivnost, to ne znači da je ona potčinila proizvođački poiesis, pa ni činjenje techne. Jer osim što je u samoj mimetičkoj aktivnosti sadržan proizvođački poiesis i činjenje techne, a u samom činjenju techne je sadržan proizvođački poiesis i mimetička aktivnost, te u samom proizvođačkom poiesisu je činjenje techne i mimetička aktivnost, a, isto tako, bilo koji potisnuti od ta tri elementa djeluju iz pozadine. Tako, ako je jedan od njih u pozadini, kao što je u muzici, naprimjer mimetička aktivnost, onda je ona uključena kroz sam proizvođački poiesis ili kroz činjenje techne. Ta figura diobe, također, ne počiva na principu ili-ili, dakle, ne radi se o tome da je neka umjetnost zasnovana na principu isključenja jednog člana, kao, naprimjer, da su negdje prisutni proizvođački poiesis i činjenje techne, a da je isključena mimetička aktivnost. Stoga on kaže:

„... umjetnička proizvodnja nije samo ni mimetička aktivnost, ni samo činjene techne, ni samo proizvodilački poiesis, nego i mimetička aktivnost i činjenje techne i proizvodilačke aktivnost, njihovo zajedničko tkanje. Proizvođenje, činjenje, aktivnost u tom zajedništvu nalaze tačku na kojoj mogu ustanoviti razlike između sebe i, istovremeno, precizirati svoje mjesto i ulogu u djelovanju strukture, koja bi samo izostankom jednog od njih bila bezlična, otvoreni proces udvajanja bez kraja i početka“ (Musabegović 2009: 104).

Dakle, struktura diobe je pokretna, dinamična, ali ne na taj način da se brišu razlike između njezinih elemenata, niti da ih ona odozgo sintetizira, podređuje, diktira im uloge. Tako da on umjesto podjele na ‘ili – ili’, uvodi princip ‘ni-i’.

PROBLEM TEHNIKE SAVREMENOM SVIJETU I U SAMOJ UMJETNOSTI

Musabegović u tekstu „Techne u modernoj i posmodernoj umjetnosti“ (2000) dok govori o odnosu između moderne i postmoderne umjetnosti i tehnike kaže:

„Nekoć je techne označavalo također ono raskrivanje koje je ‘pro-iz-vodilo istinu u sjaj onoga što sija’ (Heidegger) – koja je, sada u savezništvu s naukom, istakla svoje izuzetne realizatorske mogućnosti u izmjeni i napredovanju svijeta života i proizvodnji tehničkog bića. Naime, tehnika, koja je, kako je to istakao Marcuse ‘ostala preoblikovanje zbiljskog svijeta života’, ponudila je umjetnosti koja je bila ‘osuđena na imaginarno oblikovanje i preoblikovanje’ svoje ‘usluge’ u

dovršavanju procesa njene autonomije – konstrukciju, istraživanje, montažu, inovaciju – jednom riječju, tehnička izražajna sredstva koja su trebala da i umjetnosti omoguće da se i ona uključi u preoblikovanje zbiljskog svijeta života, ili, pak, da i sama proizvodi novu stvarnost.“ (2000: 55)

Dakle, u modernom svijetu tehnički moderni napredak je omogućio da se umjetnost, koja je bila osuđena na ‘imaginarno oblikovanje i preoblikovanje’, uključi u preoblikovanje samoga života i da proizvede novu stvarnost. U tom kontekstu možemo se pitati ko je htio da preoblikuje stvarnosti, da li sama umjetnost ili tehnička moć? Ako je umjetnik nastojao da se iz imaginarnog preoblikovanja spusti na stvarnosno preoblikovanje i da promjeni svijet, onda možemo reći da je tehnika samo omogućila umjetniku ili posudila, kako kaže Marcuse, svoja sredstva, da realizira svoj prastari san: da umjetnost mijenja sam život, da ga popravi, emancipira. Mnogi su umjetnici na početku dvadesetog vijeka i smatrali da umjetnost može promijeniti život, kao, naprimjer, Sergej Ajzenštajn, koji je vjerovao da se kroz ‘montažu atrakcije’ (1964), koja počiva na sudaru između dva kadra, može stvoriti nova svijest o svijetu i sam novi svijet. Dakle, kroz ‘konstrukciju, istraživanje, montažu i inovaciju’ može se izmijeniti ravnodušna i inertna realnost, te stvoriti novi čovjek, štaviše da se revolucionarno konstruiše novo i pravednije društvo zasnovano na proleterskoj solidarnosti, da se izgradi raj na zemlji – komunizam.

S druge strane, iz današnje perspektive znamo da je projekat izgradnje novog proleterskog čovjeka propao, te da umjetnost nije baš promijenila svijet. Zapravo, vjerovanje u ‘novi i pravedni svijet’ ponukano je kroz moć tehnike, koja je svoj nalog uputila samom umjetniku i on ju je izvršavao. Dakle, nije to vjerovanje u novi svijet nastalo iz umjetničke uobrazilje i kreativnosti, već je sama tehnika zasnovana na montaži, istraživanju, konstrukciji, inovaciji njemu naložila da preoblikuje stvarnost, da njome ovlada, a da njen nalog on poima kao kreativni čin stvaranja novog i pravednog života. Ovu tezu o moći i uticaju tehnike smatramo preradikalnom, ali sigurno možemo tvrditi da tehnika nije bila samo sredstvo za realizaciju umjetničkih nakana, već je i njezina realizacija bila jedan od ciljeva same umjetnosti.

Koliko je god savremena moć tehnike omogućavala čovjeku da prevladava mnoge prepreke i da se emancipira od zavisnosti prirodi, toliko se u njoj samoj nalazila opasnost upravo za čovjeka, ona ga je u temelju ugrožavala. U modernom svijetu, kako nam poručuju razni anti-modernisti, kao što je to pisac Lav Tolstoj, čovjek nije toliko gospodar tehnike, već obrnuto, tehnika je dobro zamijenila samog čovjeka i ugrozila njegovu vezu s prirodom, moralom, Bogom, svetim, svijetom i zajednicom. Značenje moderne tehnike umnogome se razlikuje od starogrčkog značenja τεχνη. U

starogrčkoj filozofiji, kako navodi Martin Heidegger, tehnika *τεχνη* je povezana za samo pro-iz-vođenje – *ποίησις*. A za *ποίησις* Heidegger kaže:

„Bitno je da pro-iz-vođenje mislimo u svoj njegovoj širini i istodobno u smislu Grka. Pro – iz – vođenje, *ποίησις*, nije samo rukotvorno zgotovljivanje, nije samo umjetnički – spjevno izvođenje – do – sisanja – i – u – sliku. I *φύσις*, samoniklost je proizvođenje, jeste *ποίησις*. *Φύσις* je čak *ποίησις* u najširem smislu (...) Pro-iz-vođenje izvodi nešto iz skrivenosti u neskrivenost. Pro-iz-vođenje se stječe samo ako ono skriveno dolazi u neskriveno. To dolazanje počiva i stječe se u onome što mi zovemo otkrivanjem. Grci imaju za to riječ *ἀλήθεια*. Rimljani to prevode s ‘*veritas*’. Mi velimo istina i razumijemo je obično kao ispravno predstavljanje“ (1996: 226-227).

Potom Heidegger odgovara na pitanje: „Šta ima bit tehnike sa otkrivanjem? Odgovor: sve. Jer na otkrivanju se temelji svako pro – iz – vođenje“ (Ibid. 227). Stoga, tehnika nije samo sredstvo za čovjekove svrhe i njegovo djelo, već je ona i neki način otkrivanja. I u starogrčkoj filozofiji samo otkrivanje, zapravo, istina (*ἀλήθεια*), povezano je sa pro-iz-vođenjem (*ποίησις*) i prirodom (*φύσις*), a sve je skorčano sa tehnikom koja je još od Platona bila u sprezi s epistemom (*ἐπιστήμη*). Ta veza je rasklimana u novovjekovnoj metafizici koja nastoji da tehnički ovlada svijetom.

Ali, u grčkom svijetu tehnička moć nije superiornija od prirode. Naprimjer, za Prometeja, koji se kao Hristos žrtvovao za čovječanstvo, uređeni vječni kosmos, skrojen prema božanskim nepromjenjivim zakonima koji se očituju kroz samu sudbinu, superiorniji je od tehnike, zapravo, od ljudskog umijeća da vlada moćima vatre, a koju je Prometej prenio čovječanstvu i zbog čega je surovo kažnjen od bogova. Tehnika za stare Grke nema premoć nad prirodom. Tako Umberto Galiberti komentariše Prometejev odgovor horu na pitanje o odnosu vještine i sudbine, a koji glasi da od sudbine je vještina mnogo slabija: „... tehnika je dakle slabija od nužde koja vezuje prirodu za njenu nepromjenjivost i pravilnost njezinih zakona“ (2018: 256).

Naime, u modernom svijetu sve postaje, kako kaže Heidegger, (*Ge-stell*) po-stav, što znači, da sama priroda, stvari, životinje, ljudi su na raspolaganju modernom subjektu da nad njima izvršava svoju bezuslovnu, instrumentalnu moć, te da prirodu koristi u svrhu skladištenja, stvaranja zaliha koje čovjek pravi za svoje potrebe. Uređujući i uspostavljajući prirodu prema sebi i ka sebi, novovjekovni subjekt tretira ‘svijet kao sliku’ (vidjeti Heidegger 2000) i kroz nacrt izvršava kalkulantsku moć programiranja, vladanja i manipuliranja nad silama svijeta. Naime, moderna tehnika provocira prirodu, izaziva kako bi njezinu energiju akumulirala, transponirala,

transformirala i kako bi je upotrebljavala kao sirovinu. Tako Heidegger pravi razliku između vjetrenjače i hidrocentrale. Klasična vjetrenjača ne akumulira struju, dok je hidrocentrala akumulira.

Isto tako, možemo napraviti razliku između svijeće koja se koristi u tradicionalnom domaćinstvu i električne žarulje u modernom domaćinstvu. Naime, dok gledamo svijeću, mi vidimo i mjesto iz kojeg plamen nastaje: vosak i fitilj koji se pred našim očima tope i pretvaraju u vijugavi plamen; ali, dok gledamo električnu žarulju, mi u njoj ne primjećujemo vodu ili ugalj čija energija se koristi u hidrocentralama ili termoelektranama. Dok organizujemo naš savremeni život pod svjetlosti žarulje, mi izvor i porijeklo njezine energije mahom i ne znamo, i samim tim se u naš bliski prostor seljava nešto izvanjsko, nešto daleko čiji izvor ne primjećujemo.

U tom kontekstu je i mogao nastati Bachelardov filozofsko-poetski zapis o 'plamenu voštanice' (1990), o poetskoj sanjariji koju ona u nama pobuđuje, te o izazovu pjesničkoj imaginaciji koji nad nju nadvija misao o sudbini svijeta. Ali Bachelard sigurno nije mogao napisati knjigu koja bi se zvala 'Poetika žarulje'. Jer plamen voštanice u svojoj neposrednosti otvara za pjesnika nove prostore, rasplamsava njegovu imaginaciju da se ona sama vine ka daljinama, beskrajnim horizontima. Neposredni plamen voštanice, koji titra u samoći pjesničke sobe, otjelotvoruje prisnost, bliskost i intimu, dok žarulja, premda crpi energiju koja dolazi iz daljine, samo magijsko osjećanje 'blizine daljine' ukida, pretvara u čisti funkcionalizam: osvjetljavanja!

Heidegger je u poetskom zapisu *Poljski put* iskazao kako je naš zavičaj, pa i mjesto u kojem stanujemo, izgubilo svoju važnost s pojavom radijskih i televizijskih aparata. Naprimjer, on za stanovnike u modernom svijetu, koji su ostali živjeti u svome zavičaju i nisu migrirali zbog ekonomskih ili političkih prilika, kaže da su postali otuđeni stranci u mjestu u kojem odvajkada borave. Razlog tome je što:

„Satima i danima potčinjavaju se radio i televizijskim aparatima. Nedeljama ih film odnosi u neubičajene, često samo obične oblasti predstava, koje lažno pred-stavljaju jedan svet koji nije svet. Posvuda 'ilustrativne novine', na dohvata ruke. Sve ovo čime moderni tehnički instrumenti za informisanje privlače, napadaju i proglašuju ljude – sve je to čoveku danas već mnogo bliže nego vlastita njiva oko kuće, bliže od neba nad zemljom, bliže od prolaženja dana i noći, bliže od običaja i navika na selu, bliže od predaje zavičajnog sveta.” (1992: 16)

Zacijelo, u modernom svijetu se izgubila relacija između blizine i daljine! Ako nam je svijet planetarno postao blizak preko moći tehnike koja prodire u sve, rastavlja,

rašćlanjuje, prenosi, akumulira, skladišti, onda nam je sve u neku ruku postalo i udaljeno. Kroz moć premošćivanja distanci postajemo ravnodušni spram izazova i same tajne koje u sebi daljina sadrži. Kako kaže Heidegger, „... naglo odstranjivanje sivih udaljenosti ne dovodi ni do kakve blizine; jer blizina se ne sastoji u tome da udaljenost svedemo na najmanju mjeru“ (1996: 199). Stoga, „unatoč svem savladavanju udaljenosti, izostaje blizina onoga što jest“ (ibid. 200). Ako smo svu distancu uspjeli da svedemo na najmanju moguću mjeru, kakvo je značenje blizine ako ne postoji daljina, pita se Heidegger! Ukratko, od blizine neposrednog okruženja mjesta na kojem se nalazimo, na određen način smo izopćeni, zapravo, postajemo prema njemu ravnodušni, indolentni, ne obraćamo toliko pozornost na njegovo prisustvo.

Usljed bezuslovne moći tehnike, moderni čovjek suočava se sa vlastitom ravnodušnošću spram prirode, pa i kada se nalazi u njezinom neposrednom okruženju. Naprimjer, kada turistički obilazi tok neke rijeke brodicom i, iznenada, ugleda hidrocentralu i promatra njezinu moći da ‘oslobađa’ iz vode skrivenu energiju, koja se transformiše, pa se transformirana akumulira kako bi se kasnije prenosila i raspodijelila, onda on ne doživljava prisnost sa samim mjestom, kakvu, naprimjer, uspostavlja stari drveni most na toj istoj rijeci, koji ne spaja samo dvije obale, već i otvara samu rijeku za okolni pejzaž. Poetsko značenje, u kojem se može prepoznati božanska nevidljiva moć same rijeke, koja se osvjetljava kroz oblik Hölderlinove pjesme *Rajna* (Heidegger 2002), ne može se nazrijeti ako se sa turističkog broda gleda hidrocentrala na toj istoj rijeci. Naime, voda, zemlja, zrak, vatra nisu više poetski praelementi, već postaju za modernu tehnološku moć sirovine za obradu, provociranje, izazivanje energetskog dejstva, koje može biti pohranjeno, skladišteno.

Moderno-tehnička moć spram prirode, koja postaje razmađijana sirovina iz koje su se bogovi povukli u svoju tamu, te koja je rezultirala planetarnom ravnodušnošću i indolentnošću modernog čovjeka, ogleda se, za Heideggera, i u moći totalne države da samo ljudsko tijelo koristi kao sirovinu. Kao što tehnika obrađuje poljoprivredne kampove za proizvodnju, tako se obrađuju i ljudska tijela u logorima, u kojima su njihova tijela sirovina za proizvodnju smrti.

Dakle, ako je sam čovjek na evolucijskom početku sebe izgrađivao kroz tehniku, te se na taj način počeo razlikovati od životinje, tako što je neki štap ili kost od mrtve životinje, kao u filmu Stanleya Kubricka *Odiseja u svemiru*, koristio kao alatku, instrument, sredstvo za svoje ciljeve da nešto stvori, oblikuje i da se ujedno zaštiti od vanjskih sila koje mu prijete, tako je moderna tehnika, upravo kroz bezuslovnu vlast koju uspostavlja nad svijetom, dovela u opasnost samoga čovjeka, ugrozila ga.

Ako čitav svijet postaje objekat za kalkulantsku moć tehnike, onda i sam čovjek veoma lako postaje sirovina nje same!

Tako je Susan Sontag, poredeći moć fotografije da hvata i lovi prizore svijeta s ubilačkom tehničkom moći oružja, na duhovit način napravila distinkciju između značenja prirode u tradicionalnom i modernom smislu kroz ulogu fotografije: „Puške su se u ovoj ozbiljnoj komediji, ekološkom safariju, pretvorile u kamere zato što je priroda pristala da bude ono što je uvek bila – nešto od čega je ljudima bila potrebna zaštita. Sada je prirodi – pripitomljenoj, ugroženoj, smrtnoj – potrebna zaštita od ljudi. Kada smo uplašeni, mi pucamo. Ali kada smo nostalgični, mi pravimo slike“ (1982: 25). Što može znači da mi istovremeno pravimo slike fotografije – čija je moć povezana sa ciljanjem, gledanjem kroz nišanski otvor puške – kada treba da kroz virtuelni lovački safari predstavimo ono što je priroda oduvijek bila: razuzdana, nepredvidljiva, surova, silovita, proždrljiva i od čije moći se čovjek treba zaštititi; a, istovremeno, u modernom sumornom svijetu obilježenom brzinom, moćima tehničkog ovladavanja, nostalgično se uživljavamo u idilične fotografije prirode, kako bi i kroz nostalgiju i sentimentalni žal nad ‘izgubljenim prirodnim rajem’ potvrdili svoju moć nad istom.

MOĆ TEHNIKE I SMRT IDEJE BOGA

Za italijanskog filozofa Emanuela Severina tehnika u savremenom svijetu ima dvostruko svojstvo. S jedne strane, ona znači realizaciju čovjekovih ciljeva kako bi se sve podvrglo njegovoj volji i namjeri. S druge strane, njezina uloga sredstva, veoma često se obrće, te postaje sam cilj.² Tako da prevazilaženje prepreka u modernom svijetu proizašlo iz ‘volje za moć’ (Nietzsche) se ne odvija zbog nekog cilja, već je samo prevazilaženje cilj. Za Severina smrt ideje Boga u moderno doba je otvorila mogućnost za neprestano prevazilaženje limita kao cilj, a ne da se kroz prevezilaženje želi doseći neka svrha, spas, sigurnost, utopija ili, pak, raj.

Za Heideggera tehnika je nastavak metafizičke težnje subjekta da planetarno ovladava samim svijetom. Tendenciju metafizike da odozgo vlada svijetom možemo prepoznati u Platonovim besmrtnim i nepokretnim idejama. Također, ta težnja se nastavlja i u hrišćanstvu, a onda i sa uspostavom novovjekovnog subjekta. Naime, moć novovjekovne tehnike razvila se poslije smrti ideje Boga, kada je čovjek postao Dekartov subjekt, a svijet objekt. Heideggera na jednom mjestu u eseju „Čemu pjesnici“ (2000) kaže da sama tehnika stvara relaciju subjekt – objekt, a ne obrnuto,

² Vidjeti predavanje Emanuel Severino (2017): „Il rovesciamento tra i mezzi e fini“ <https://www.youtube.com/watch?v=A5ryKToPycA>

zapravo, sam subjekt samog sebe ne uspostavlja, samog sebe ne determiniše, već njega uspostavlja tehnika!³

Moderna tehnika je zamijenila samog bestjelesnog, transcendentalnog Boga, ali nije ukinula metafizičku težnju da se ovladava svijetom. Tako Ganni Vattimo, referirajući se na Heideggera, objašnjava vezu između metafizike i tehnike: „Tehnika svojim globalnim projektom namjenskog ulančavanja svih bića u predvidljive i ovladive kauzalne sveze predstavlja najveće moguće razvijanje metafizike“ (Vattimo 2008: 90).

Zapravo, poslije smrti ideje Boga, njegove bestjelesne, nečulne transcendentalne moći, otvara se nietzscheanska volja za moć, koja prekoračuje sve granice i limite, ne u težnji da se napusti zemaljski svijet u ime transcendentalnih ideja ili u ime monoteističkog nebeskog spasa, već u ime ovladavanja Zemljom. Postavlja se pitanje da li to ovladavanje ima neki konačni cilj, ili je ovladavanje samo u sebi cilj? Da li moderni čovjek u napasti volje za moći, vođen je njom samom, a ne svojim sopstvenim htijenjem? U tom kontekstu tehnika nije tek sredstvo u rukama čovjeka, već je ona način mišljenja, kako navodi Heidegger, kroz koji se nastoji stvoriti ordo, red, ali koji se, zapravo, nikako ne stvara!

Dakle, iako je nastojanje tehnike da kroz metafiziku ovladava svijetom prisutna još i kod Platona, a onda i u hrišćanstvu, njezina radikalna učinkovitost se uspostavlja s novovjekovnom smrću Boga i sa uspostavljanjem novovjekovnog subjekta, koji, konstituišući sebe kroz izvjesnost *cogita*, samog sebe potvrđuje u volji za moć, u безусловnoj vladavini nad samim svijetom koji postaje slika. Pitanje koje si možemo postaviti jeste: ko posjeduje autoritet da uspostavi limite samoj tehnici? Da li čovjek, da li neka transcendentalna ideja morala, da li, pak, neka nova ideja Boga ili povratak na staru ideju Boga? Da li se mi možda jedino tehnikom možemo zaštititi od same tehnike? Za Heideggera odgovor je da čovjek može razviti svoj autentični odnos spram svijeta kroz umjetnost, kroz pjesništvo, a i kroz slikarstvo. Ali on isto tako nije priznavao, zapravo, nije ni pisao o umjetnosti koja se koristi tehnikom – o fotografiji i filmu, a također se negativno odnosio spram apstraktne umjetnosti.⁴ Za Maljevića je rekao da se radi o bez-predmetnoj umjetnosti. A šta u tom slučaju znači bez-predmetno? Može da znači samo obrnutu moć koja se izražava u predmetnom. Jer kroz negaciju predmetnog afirmira se samo predmetno. A koja je umjetnost vezana za puko predstavljanje predmetnog, objektivnog, realnog? Upravo film i fotografija!

³ „Čak i i to da čovek postaje subjekt, a svet objekt, jeste posledica sebe smeštajuće suštine tehnike, a ne obrnuto“ (Heidegger 2000: 227).

⁴ O odnosu Heideggera prema umjetnosti vidjeti Paić (2013).

TEHNIKA I UMJETNOST

Na koji način je tehnika dovela u krizu umjetnost? Na to pitanje, između ostalog, odgovara Benjamin kada govori da je u dobu masovne reprodukcije umjetnost izgubila svoju auru, koja počiva na neponovljivosti, nezamjenjivosti, povezanosti s ovdje i sada, te je postala upravo kroz pojavu fotografije i filma reproduktivna, masovna, i može se pojaviti istodobno na različitim mjestima, što je dovelo do poljuljanog odnos između originala i kopije. Naime, sa razvojem tehnike, odnosno pojavom novih umjetnosti kao što su fotografija i film, uzdrmalna je klasična pozicija samog čovjeka, njegova imaginacija, promijenjen je njegov odnos sa svijetom, kao i poimanje vlastitog tijela.

Stoga, za Sadudina Musabegovića, upravo s pojavom fotografije tehnika dobija novu ulogu u umjetnosti, uspostavljajući novi odnos između stvarnosti i imaginacije, zapravo, između mimesisa i poiesisa. Imaginaciju, mahom povezujemo sa poiesisom, s kreativnom transformacijom stvarnosti, a fotografija počiva na vezi između mimesisa i techne, u kojoj je uloga poiesisa u pozadini, što znači, da je subjektivna imaginacija, proizvodnja stvaralačkog privida pomaknuta u zadnji plan. Nešto što je bilo sredstvo, kao što je na primjer kist za likovnog umjetnika, dobilo je novu dimenziju i uglavilo sa na mjestu poiesisa, dakle, na mjestu samoga umjetnika. Naime, kist za likovnog umjetnika može da ima ulogu nastavka slikareve ruke, ali on nije ruka. Također, slikar može da svojim pogledom reaguje na vizuelno-svjetlosne informacije i stimulanse koje dekodira njegova svijest prožeta i profilirana kulturnim kodovima i sjećanjima. Reakcija nastala u oku se proširuje na mozak, koji šalje informaciju samoj ruci što drži kist. Potom, ruka djeluje kistom po površini platna, na kojem se onda oslikavaju prepoznatljivi i vidljivi prizori. Iako sam pokret kista može da proširi granice vidljivog, te stoga nije samo puki instrument, njegova funkcija je ipak uslovljena instrumentalnom moći koja se može jedino realizirati kroz poteze slikareve ruke.

Fotografski aparat zamjenjuje i pokret ruke i samo ljudsko oko. Dakle, fotografski aparat je zauzeo mjesto ljudskog oka, on na perfektan način mimetizira ljudski pogled. Umjesto umjetnikove imaginacije, koja je kroz odnos mimetičke aktivnosti i proizvođačkog poiesisa stvarala slika u klasičnom slikarstvu, fotografija, za Musabegovića, konstituiše novi odnos između činjenja techne i mimetičke aktivnosti. Možemo reći da je fotografisanje potisnulo ulogu i značaj ruke, njezin kreativni potencijal, jer se potez kista pretvorio u jedan pritisak na dugme fotografskog aparata. Za Henrija Focillona: „Umetnost je proizvod ruku. One su instrument stvaranja, ali,

pre svega, organ saznanja” (1964: 127). Možemo reći, da je sa pojavom fotografije i razvojem digitalnih medija stvaralačka ruka dobroano ‘atrofirala’.

ODSUSTVO ČOVJEKA

Andre Bazin u eseju „Ontologija fotografske slike” (1967) kaže da je s pojavom fotografije prvi put između svijeta i čovjeka postavljen treći element, objekat, stvar, tehnika – fotografski aparat u kojem je čovjek odsutan. Zapravo, mi u klasičnoj umjetnosti, pa i onoj najrealističnijoj koja nastoji da obuhvati stvarnost u njezinom punom odrazu, opažamo prizmu umjetnika, njegov karakter ili njegovu subjektivnost, dok iz određenog ugla gleda svijet. U fotografiji, za Bazina, uživamo u odsutnosti čovjeka:

„Prvi put između prvobitnog predmeta i njegove predstave ne posreduje ništa osim drugog predmeta. Prvi put se slika spoljnog sveta stvara automatski, bez stvaralačkog učešća čovjeka i po strogom determinizmu. Ličnost fotografa učestvuje samo u izboru, usmeravanju, pedagogiji pojave: ma, koliko bila prisutna u završenom delu, ona nije isto što i učešće slikara. Sve se umetnosti zasnivaju na čovekovom prisustvu; jedino u fotografiji uživamo u njegovoj odsutnosti.“ (1967: 10)

Dakle, na mehanički i bezličan način fotografija hvata snop svjetlosti, u kojem je utisnut kalup stvarnosti. Iako je fotografija uhvatila jedan svjetlosni otisak, mi u njoj ne gledamo talasasto kretanje svjetla, već realnost, pa je pojava fotografije uticala, kako zapaža Bazin, da poslije slikarskog pokreta realizma nastane impresionizam. Zacijelo, impresionizam predstavlja svjetlost u njezinoj titravosti, transformaciji, talasnosti u kojoj svaka naslikana stvar gubi svoju formu, dok fotografija predstavlja stvarnost u što jasnijim formama.

Možemo reći da fotografija kopira stvarnost, ona je direktno prenosi, dok je slikarstvo podražava, imitira; zapravo, u samom prezentiranju stvarnosti kroz imitaciju, podražavanje, upravo zbog prisustva čovjeka u klasičnom slikarstvu, unosi se neka razlika, nešto više od samog prizora, diferencija koja je sadržana u umjetnikovoj simboličkoj reprezentaciji, a koja, prema Kantu, treba da nagna gledaoca na razmišljanje koje se ne iscrpljuje sa samim sadržajem prezentacije. Stoga i Roland Barthes kaže: „Šta god prikazuje i na koji god način to čini, fotografija je uvek nevidljiva; zapravo ne vidimo nju“ (2011: 14). A nevidljiva je, prozirna, jer je ona neka vrsta perfektne kopije referenta koji prijanja za fotografski papir.

Tezu Severina da tehnika nastoji iz pozicije sredstva postati cilj možemo prepoznati i u ulozi fotografije, jer iako je fotografski aparat u službi čovjeka, te se

koristi kao sredstvo kako bi se stvarnost što vjernije obuhvatila, on postaje i cilj u samome sebi koji donekle zamjenjuje čovjeka! Iako je Barthes rekao da fotografija zamjenjuje ljudsko oko, a Susan Sontag smatra fotografiju ‘produženom rukom svijesti’, ona ipak nije samo nastavak ljudskih tjelesnih mogućnosti, jer ona, također, čak i tjelesno mutira čovjekove mogućnosti. Fotografija ima i svojstva novog mehaničkog tijela koje potiskuje i mijenja ljudsko tijelo i ljudski pogled. U njoj prebivaju tehničke mogućnosti o kojima je govorio Heidegger.

Dakle, ne ide samo uticaj od čovjeka ka kameri, već i od kamere ka ljudskom tijelu, ka ljudskoj svijesti. Možemo reći da fotografija ima dvostruku ulogu: s jedne strane je prevazišla granice ljudske optike (pogled klasičnog čovjeka mutirao je s pojavom fotografije), a, s druge strane, otkrila je neki potisnuti ljudski potencijal, koji on nije mogao razviti u svojim biološki determiniranim predispozicijama.

Tako će Walter Benjamin u tekstu „Mala istorija fotografije“ reći:

„Priroda koja se obraća aparatu drugačija je od one koja govori oku; drugačija najpre po tome što se na mestu prostora prožetog čovekovom svešću javlja nesvesno prožet prostor. Uobičajeno je već da neko, recimo, vodi računa, ma i onako grubo, o hodu ljudi; on ipak ništa više ne zna o njihovom položaju u deliću sekunde kada ‘iskoračuju’. To mu omogućava fotografisanje sa svojim pomagalima, usporavanjem u vremenu ili uvećavanjem. Tek time on otkriva to optičko nesvesno, kao što to psihoanaliza čini sa nagonkim nesvesnim.“ (2010: 169)

Benjaminovu usporedbu ‘optičkog nesvesnog’ s ‘nagonkim nesvesnim’ razumijevamo kao otkriće neke mogućnosti poimanja prostora, koja je uvijek bila prisutna u samom prostoru i u ‘prirodi’, ali se nikad nije mogla precizno opaziti, spoznati, sve do pojave fotografije. Iako se priroda ‘obraća aparatu’ drugačije od ‘one koja govori oku’, isto tako i naše oko je uz pomoć fotografije i ‘optičkog nesvesnog’ otvorilo u sebi neke skrivene mogućnosti, koje je posjedovalo, ali ih nije bio svjesno!

TEHNIČKA MOĆ ZAUSTAVLJANJA VREMENA

Ukazujući na problem same fotografije u vezi s ljudskim pogledom, Musabegović se poziva na Györgya Lukácsa koji govori o dvostrukom mimesisu kod fotografije (Lukács 1980). Zapravo, prvi mimesis pripada tehnici i on je dezantropomorfan, jer ona mehanički udvaja stvarnost, a drugi pripada samom čovjeku koji podražava stvarnost. Fotografija, smatra Lukács, ne može da uhvati onaj trenutak prije i poslije, stoga je ona ‘apstrakna neposrednost’. Dakle, ona ne može da uspostavi onaj odnos u kojem se pojedinačno i opće ujedinjuju, a za Lukácsa smisao umjetnost je upravo

u tome da kroz određeni pojedinačni primjer govori o općem, zapravo, da ostvari jedinstvo pojave i suštine. Stoga za njega onaj realizam koji ostaje na deskripciji pojedinačnih elemenata, u kojem se ne prepoznaje univerzalno, opće značenje, reduciran je i kao takav ne ostvaruje smisao umjetničkog djelovanja budući da ostaje na nivou reprodukovanja puke pojave. Zapravo, iako je Lukács zagovornik realizma, on kritikuje onaj realizam u kojem pojavni svijet ima veću moć od umjetnikove kritične moći rasuđivanja o historijskim i klasnim konfliktima. S druge strane, apstraktna umjetnost ili larpurlartistička umjetnost koja se bavi problemima forme, ne obuhvata dijalektiku historije i njezine tokove u kontekstu klasne borbe, jer se bavi ahistorijskim, apstraktnim pitanjima, koja nisu vezana za suštinu, već za pojavu. Uglavnom, iz Lukáseve marksističke perspektive fotografija u svojoj apstrakciji ostaje prilijepljena za pojedinačno, konkretno i ne izražava genezu nekog bića kroz njegov dijalektični razvoj!

Zapravo, postavlja se pitanje: da li fotografija kao nepokretni identitet može da predstavi pokretnu stvarnost, da li ona kao isječak vremena može da predstavi samo vrijeme. O tome na jedan lucidan način govori skulptor Auguste Rodin u razgovoru sa Paulom Gsellom. Naime, Rodin problematizira realističnu prirodu same fotografije ističući da „... lica na fotografijama, mada uhvaćena usred radnje, izgledaju odjednom ukočena u vazduhu, a to je zato što su svi delovi njihovog tela tačno reprodukovani u dvadesetini, ili čak četrdesetini sekunde, pa tu nema, kao u umetnosti, postepenog odvajanja kretnje“ (Virilio 1993: 8).

Da se podsjetimo, rane fotografije u devetnaestom vijeku, naročito one Eadwearda Muybridgea, omogućile su da čovječanstvo konačno sazna kako konj trči. Da li drži sve četiri noge u vazduhu ili mu uvijek jedna noga ostaje na zemlji? Prije pojave fotografije slikari nisu bili u mogućnosti da zaustave jedan momenat konjskog kasa, kako bi vidjeli istinsku pozu kakvu zauzima konj. U kontekstu mogućnosti fotografije da zaustavi jedan djelić sekunde, Roden je komentarisao sliku Théodora Géricaulta *Trka berberskih konja*, na kojoj se epski prikazuju konji u galopu, a koji iz perspektive fotografske naučno-tehničke tačnosti izgledaju kao da s trbuhom paraju i do-tiču zemlju, jer konji sa izduženim podignutim nogama uopće ne izgledaju realistično iz perspektive fotografskog objektivnog ‘balzamiranja’ koje ukoči pokret u simultanost.

Paul Virilio objašnjava kako Rodin odgovara onima koji smatraju da je fotografska tačnost jedina realistična i istinita:

„Roden odvrća da umetnik u jednoj jedinjoj slici kondenzuje više pokreta raspodeljenih u vremenu, pa ako je njihova celina lažna u svojoj simultanosti, ona je istinita kad su njeni delovi

posmatrani uzastopno, a samo je ta istina važna, budući da mi upravo nju vidimo i da nas upravo ona iznenaduje. Pošto ga je umetnik podstakao da sledi razvoj neke radnje kroz neku ličnost, gledalac, prelazeći preko nje pogledom, ima iluziju da vidi kako se ostvaruje pokret.“ (1993: 8)

To znači da za Rodina istinitost nekog slikarskog djela zavisi od pokreta oka gledaoca, o kojem je slikar razmišljao, kao što je to radio Théodore Géricault. Zapravo, za Rodina je Géricault na nepokretnom platnu predstavio procesualnost pokreta, uhvatio ga je u njegovom preobražaju i nije ga ukočio u neki zaleđeni trenutak kao što to radi fotografija. Sama priroda sebe ne može zaustaviti u vremenu, a, isto tako, svijest ne može sebe zaustaviti u vremenu. U tom kontekstu, zaustavljanje se protivi samoj stvarnosti, realnosti, ljudskoj svijesti, jer su one uvijek u trajanju, procesu, kretanju. Stoga, možemo zaključiti da je tehnička moć fotografije nastojala da kroz anti-prirodnu logiku predstavi nešto prirodno, i da kroz ‘nepokretnu apstrakciju’ prikaže konkretnu realnost.

Iz ovoga što smo naveli o fotografiji, upravo zbog njezinih tehničkih mogućnosti, možemo reći da su klasični čovjek i njegov način gledanja izgubili svoju ulogu. Na postavljene teorijske probleme u vezi s fotografijom i njenom tehničkom moći (sublimirane u pitanjima: da li je u samoj fotografiji odsutan čovjek, da li je dezantropomorfní fotografski pogled zamijenio čovjeka, da li je moć tehnike izražena u fotografiji ugrozila samog čovjeka, da li je nepokretna moć izražena u tehnici iluzija realnosti, jer se kroz nepokretno posmatra pokretno, zapravo, kroz nepokretnu apstrakciju prikazuje prirodnu konkretnost?), Musabegović kroz svoj teorijski rad ne daje direktan odgovor. On je implicitno sadržan u spoznaji o gubljenju aure umjetničkog djela, kao i kroz objašnjenje veze koju uspostavlja tehnika u umjetnosti, kada se kroz pricip diobe povezuje sa mimetičkom aktivnosti i proizvođačkim poiesisom.

GUBITAK AURE U UMJETNOSTI

U eseju „Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije” (Benjamin 1986) kaže se da su fotografija i film, kao umjetnosti masovne reprodukcije, izgubili auru, koja je povezana s neponovljivošću, jedinstvenošću, kao i ukorijenjenošću za određeno mjesto. Musabegović dodaje da nije samo fotografija, već i fotografisano izgubilo svoju auru, te je, naprimjer, čovjek kao jedinstveno i neponovljivo biće, izašao iz svoje aure i posato biće koje boravi u fotografskom prividu. Fotografisano biće izašavši iz čahure neponovljivosti i jedinstvenosti, počelo je kao odraženo biće boraviti u

bezbroy fotografskih odraza. Pojavom fotografije i dezantropomorfne tehnike nije samo umjetnost izgubila svoju auru i svoju kulturnu vrijednost, o čemu govori Benjamin, nego je i samo biće postalo ‘pocijepano’ od nepristrasnog aparata. Fotografisano biće, ulovljeno u fotografskom okviru, boravi, ono je u njemu nastanjeno, kroz svoju drugost. Biće u fotografskom aparatu boravi u ‘drugo-bivstvu privida’ koje se ‘rasipa i opet okuplja’ oko svoje biti, kako kaže Musabegović.

S druge strane, ne možemo reći da čovjek boravi direktnim prisustvom u slici na platnu koju je naslikao klasični slikar. Portret nas samih, koji je napravio neki slikar, osim što izražava nas u tom portretu, on, isto tako izražava i samog umjetnika koji je prisutan kroz oslikani (naš) lik. Stepenn realizma u slikarstvu je nemoguće doseći kao na fotografiji! Stoga Musabegović ističe da biće u fotografskom prividu nastoji da zamijeni, da bude na mjestu samoga bića, da njegov privid zamijeni stvarnim bićem. Za Musabegovića, biće u fotografskom prividu utiče na samo biće, ali nije moguć obrnuti put. U tom kontekstu, možemo tvrditi da je i umjetnik – fotograf, koji pritišće dugme na fotografskom aparatu, izgubio auru neponovljivosti i jedinstvenosti koju je posjedovao slikar dok je predstavljao neki predio, ili dok je pravio portret, ili autoportret. Jer na slikarskom platnu se odražava njegova neponovljiva i jedinstvena reakcija ruke, koja drži kist ili tuš, u sinergiji njegovog ljudskog, a ne mašinski bezličnog, pogleda i pokreta ruke. Jer kako je rekao čuveni sarajevski fotograf Mario Pikulić u jednom kafanskom razgovoru osamdesetih godina u Sarajevu: „Ja samo kliknem i to je to!“

Musabegović je, kada govori o gubljenju aure u fotografiji dobrano svjestan da tehnička moć fotografskog privida može da ulazi u stvarnost, da je mijenja i da u neku ruku ugrozi samo fotografisano biće tako što će ga smjestiti u bezbroy fotografisanih privida. I Walter Benjamin i Martin Heidegger svjesni su dominacije i instrumentalne moći tehnike koja se uspostavlja u moderno doba, a samim tim i fotografije. Osvrćući se na Heideggerovo mišljenje o tehnici, možemo reći da fotografija kao tehničko ispoljenje iskazuje novovjekovne težnje da se svijet tretira kao slika. Kada svijet postaje slika, onda se uspostavlja relacija subjekat – objekat. A tu relaciju upravo konstituiše tehnika, a ne toliko racionalno mišljenje koje počiva na izvjesnosti subjekta *cogita*. Također, fotografija nam predstavlja nešto prisutno, premošćava distance, pa možemo postaviti pitanje: da li je ona na taj način poništila ‘blizinu daljine’, o kojoj govore i Benjamin i Heidegger? Da li ona predstavlja stvarnost kao evidenciju, kao materijalni dokaz, objekat, koji se poklapa sa slikom, pa se tako ne može desiti da dođe do samouspostavljanja istine u umjetničkom djelu, unutar principa funkcionisanja nje kao medija, jer njezina moć počiva na poklapanju,

adekvaciji, a ne na ἀλήθεια – neskrivenom i otvorenom? Doduše, Heidegger nije rekao ništa o fotografiji kao umjetnosti, ali možemo pretpostaviti da je zazirao od njezine moći, koja je otjelotvorena kroz sliku što objektivizira svijet, opredmećuje ga i tako ga čini podložnim za instrumentalnu tehničku moć, koja, također, nameće upravo kroz očitu i prepoznatljivu vidljivost same fotografije svoj vrijednosni sustav i svijet tretira kao nacrt u kojem slika dominira nad svijetom!

I Roland Barthes u knjizi *Miti d'oggi* (1994) istražuje koliko se u savremenim mitološkim prizorima otjelotvoruje ideološka moć koja se toliko i ne zapaža. Naime, u fotografiji nešto zapažamo kao prirodno, nužno, evidentno, a ne primjećujemo koliko je u njoj samoj nevidljivog udjela ideološke moći, koja ono što je historijski konstruisano predstavlja kao 'prirodno', te ono što je kontingentno predstavlja kao nužno, a ono što je apstraktno maskira se kroz krinku evidentnog, očitog i konkretnog. Victor Burgin, komentirajući Barthesove teze o ideološkoj moći koja je kroz mitologiju, na nevidljiv način prisutna u fotografijama, ističe:

„Buržoazija, 'društvena klasa koja ne želi da bude imenovana', prikazuje svoju ideologiju, ovde nazvanu 'mit', kao prirodnu. Bart pokušava da sistematski demistifikuje tu 'prirodu' zato što je mit...(...) Jedan od Bartovih primjera mitskog govora je naslovna strana magazina *Paris Match* na kojoj je prikazan mladi crnac odeven u francusku uniformu kako salutira, očiju uperenih uvis, 'nesumnjivo na trobojku'. Bart primećuje da je doslovno značenje slike (fotografije) neosporno: to je crnac koji francuski salutira. Međutim, bilo da gledam naivno ili ne, vrlo dobro vidim šta to znači za mene: da je Francuska velika imperija, da svi njeni sinovi, bez diskriminacije po boji kože, verno služe pod njenom zastavom i da nema boljeg odgovora protivnicima tobožnjeg kolonijalizma nego što je to žar s kojim ovaj crnac služi svojim takozvanim ugnjetачima. Ovde kao da je prirodno značenje iscedeno iz slike (fotografije)“ (2016: 51-52).

Što znači prirodno značenje? Odgovor: ono se manifestira u evidentnoj činjenici, u stvarnom događaju – vojnom salutiranju – i njega Bart naziva denotativnim, jer se njegov smisao iscrpljuje u vidljivom i realnom prostoru. Ali šta je tu ideološka nevidljiva konstrukcija koja je povezana sa konotativnim značenjem? Namjera urednika časopisa i fotografa je da pošalju poruku da je Francuska velika imperija, u kojoj „svi njeni sinovi, bez diskriminacije po boji kože verno služe pod istom zastavom“. Ali ta poruka sakriva pravo lice imperijalizma, a to je bjesomučno ugnjetavanje i iskorištavanje onih koje u fotografiji predstavlja crnac koji salutira. Naime, ne radi se o tome da u francuskoj vojsci nije bilo crnaca i da je to fotomontaža. Naprotiv. Prizor je istinit! Ali i pored toga, u prizoru se zataškava stvarno lice francuskog imperijalizma, kao i politika buržoaske klase koja želi da ne bude

imenovana i čije ideološko prisustvo je nevidljivo. Stoga, ono što se manifestira kao ‘prirodno’ (salutiranje crnca) konstruisano je kroz ideološki mit. Događaj koji se odvija rutinski, njegova slučajnost, obično salutiranje, dobija logiku nužnosti. Vjerovatno, vojnik i nije bio svjestan da će fotografija o njemu imati apstraktno značenje, koje je povezano s idejama jednakosti i univerzalnog bratstva, koje na lažan način otjelotvoruje francuska Imperija. Stoga, za Barthesa doslovno značenje se ukršta sa stvarnom ideološkom motivacijom – „oni su stalno zahvaćeni ‘ukrštenom obrnutom rampom’“ (Ibid. 54). Ako kroz moć fotografije „svaki predmet u svetu može preći iz zatvorene, nemušte egzistencije u usmeno stanje, može postati otvoren za prisvajanje društva“ (Ibid. 53), onda je i fotografska tehnička moć u sprezi sa ideološkim motivima, koji u nju upisuju društvena, a samim tim i ‘usmena’, govorna značenja! Jer sama tehnika je u sprezi sa ideologijom, koja sebe nastoji da manifestira kao prirodni red stvari, kao nužnost i konkretnost. I nije samo da se ideologija koristi tehnikom, već, isto tako, i fotografski aparat u svojim tehničkim mogućnostima konstruiše ideologiju. Što hoće reći, kako je nevidljivo prisustvo ideologije, tako je nevidljivo prisustvo i same tehnike, koja sebe otjelotvoruje u ‘prirodnom’, ‘konkretnom’, ‘neposrednom’, a samim tim i ‘nužnom’ prizoru!

Ali da se vratimo već gore spomenutom pitanju: kako fotografija kroz svoju tehničku moć ugrožava samog čovjeka? Već smo istakli da je on za Bazena odsutan, pa samim tim možemo pomisliti da je ugrožen njegov položaj. (Iako Bazena ne misli da je ugrožen, naprotiv, mi, po njegovom mišljenju, u fotografiji uživamo upravo u odsustvu čovjeka.) Isto tako, naglasili smo da fotografija, za Rodina, predstavlja, u svojoj naučno-tehničkoj ukočenosti, umrtvljivanje pokretljive prirode. Kao što se na anatomskom stolu prirodni organizam pretvara u objekat za anatomsko-hiruško seciranje, rezanje, tako se i sam svijet pretvara u umrtvljenu, ukočenu sliku koju secira fotografski objektiv. Dakle, problem za Rodina je što se ta slika očituje kao realistična, kao da hvata precizni kalup stvarnosti, a zapravo, ona je tehnički izum koji ukida za samu ljudsku i prirodnu svijest zasnovanu na procesualnosti, kretanju, trajanju!

Ali možemo dodati i ovo: fotografija ne ugrožava toliko čovjeka time što je zamijenila ljudsku ruku i njegov pogled, već što mu je kroz tehničku mogućnost pružila osjećanje moći da tehnički vlada svijetom. Jer čovjek dok hvata slike svijeta i dok mu se gubi aura neponovljivosti, bivajući s jedne strane fotografskog aparata, ne primjećuje da je sama moć tehnike stvorila u njemu vlastito osjećanje moći. I paradoksalno, čovjek je upravo ugrožen u svome osjećaju moći, koji mu nudi tehnika. Susan Sontag, povezujući moć tehnike sa fotografiranjem kaže:

„Kao i automobil, kamera se prodaje kao ofanzivno oružje – do kraja automatizovano i spremno za akciju. Popularni ukus očekuje jednostavnu, nevidljivu tehnologiju. Proizvođači uveravaju svoje mušterije da snimanje ne zahteva posebnu veštinu ili stručno znanje, da je aparat sveznajući i da reaguje i na najmanji poticaj volje. Ono je prosto kao okretanje ključa za paljenje ili povlačenje obarača. Kao i oružje i automobili, kamere su sprave mašte čija upotreba stvara naviku. (...) ima nečeg otimačkog u činu snimanja fotografije. Fotografisati ljude znači napastovati ih, time što ih vidimo onakve kakve oni sebe nikad ne vide, saznajući o njima ono što oni nikada ne mogu saznati; to ljude pretvara u predmete koji se mogu simbolički posjedovati. Kao što je kamera sublimacija pištolja, tako fotografisati nekoga predstavlja sublimirano ubistvo – blago ubistvo, koje odgovara tužnom, zastrašenom vremenu.“ (1982: 24-25)

I teze Susan Sontag na tragu su misli o modernoj tehničkoj moći koja stvara naviku i osjećaj veličine koja ‘reaguje na najmanji poticaj volje’, te je sama fotografija sublimacija pištolja s kojim se lovi stvarnost. Ali, treba dodati i ovo, fotografisana bića, koja su izgubila svoju auru neponovljivosti, ‘pocijepana’ od dezantropomorfnog aparata, kako navodi Musabegović, također su prožeta osjećajem moći kada su uokvirena fotografskim prizorom. Moć fotografskog prizora je stvorila model - uzor-celebrity. Fotografisana bića u suvremenom svijetu mahom imitiraju uprizorene modele predstavljene kroz senzacionalističke spektakle.

Ali i pored gubljenja aure bića, kao i umjetničkog djela, a i samoga umjetnika, ne možemo reći da je za Musabegovića čovjek samo odsutan, time što se stvorio novi odnos između čovjeka i svijeta unutar kojega posreduje tehnika. Možemo govoriti o čovjekovoj bezavičajnosti, kontigentnosti, reverzibilnosti, repetitivnosti, otuđenju, upravo kada on svoju moć potvrđuje kroz fotografiju u modernom svijetu, u kojem tehnika vlada, nastojeći da bezuslovno preovladava sve limite i da sav svijet pretvori u sirovinu! Ali i pored opasnosti koju u sebi sadrži tehnika i koju možemo nazrijeti u fotografskoj mašini, ne radi se o tome da treba vratiti poiesis na mjesto tehnike koje mu je fotografija oduzela. Zacijelo, uloga tehnike u savremenom svijetu otvorila je mogućnosti za nova poimanja kreativnosti, preobražaja, poiesisa, jer je u samoj tehnici poiesis prisutan i kada je odsutan, zapravo, kada je u pozadini. Romantičan povratak za Musabegovića je nemoguć, jer on može biti samo tlapnja unutar nacionalističkih iluzija.

Heideggerovu tezu po kojoj je u opasnosti spas, treba razumjeti i u vezi s ulogom tehnike.⁵ Jer tehnika i pored opasnosti koje sobom donosi, otvara mogućnost za novo poimanje kreativnosti, stvaranja u odnosu spram mimesisa. Ukratko, iako tehnika u sebi sadrži fatalnu opasnost za čovjeka, upravo kroz nju treba traži alternativu njoj

⁵ Zapravo, Heidegger u eseju „Okret“ citira Hölderlinov stih: „Ali gdje postoji opasnost, raste/također ono

samoj i treba otvoriti sve njene kreativne potencijale. Odgovor na pitanje šta može biti limit same tehnike, ako je nestala klasična ideja Boga, a time i klasična ideja čovjeka, možemo pronaći ako tehniku promatramo kroz poiesis, zapravo, kako Musabegović kaže, kroz princip diobe između mimetičke aktivnosti – činjenja techne – proizvođačkog poiesisa. Tako naziremo mogućnost da tehnika uspostavlja samoj sebi limite! Jer ako tehniku promatramo kroz figuru diobe, mi joj onda oduzimamo prevladavajuću moć s kojom je počela piramidalno, superiorno da ovladava svijetom.

A njezina moć se manifestira tako što heterogene sudbine, raznovrsne i mnogolike forme života homogenizira preko unificirajućeg modela. Kako se manifestira taj unificirajući model? S jedne strane, kako to navodi Vattimo (2008) pozivajući se na Heideggera, tehnika organizira unificirajući svijet na sistemu komande, dominacije, birokratskog funkcionalizma, organizovanja društva prema militantnim sistemima kontrole, a s druge strane, moć tehnike se očituje u tome što neprestano proizvodi senzacionalističke razlike, što se neprestano proizvodi nešto novo, spektakularno, inovativno, moderno, tako da se u toj dinamici ne primjećuje moć repetitivnog unificirajućeg modela tehnike, jer se ona maskira kao izvorna i kreativna moć samih subjekata, koji se nalaze s jedne, ili s druge strane fotografskog objektiva. U prvom slučaju povezujemo moć tehnike sa neprestanim fotografisanjem, čija nakana je da kroz policijsku prisotnost kontroliše društvo, a s druge strane, kroz zabavni senzacionalizam se društvo podvrgava dobrovoljno samokontroli, koju poima kao sopstvenu moć, a ne primjećuje, kako to navodi Sontag, da je postalo predmet, objekt, koji neko drugi simbolički posjeduje i koristi.

Stoga, misleći principe tehnike, kao što su ‘montaža, istraživanje, konstrukcija, inovacija’ kroz mimesis i poiesis, ujedno je oslobađamo njezine dominantne, diktatorske uloge i mogli bismo reći da je demokratizujemo. Svemoć tehnike, od koje smo iznutra ugroženi, jer nam permanentno stvara osjećaj moći, jer nas isto tako i potiskuje, možemo demaskirati tako što joj vraćamo u njezin prvobitni savez s umjetnošću.

Ma kako u savremeno doba ‘tehničke reprodukcije’ prevladavao princip razbijanja ideje cjeline umjetničkog djela, jedinstvenog centra koji okuplja heterogene dijelove, mjere koja daje smisao i sklad, ipak kroz gubljenje centra uspostavlja se novi centar, kroz gubljenje klasične ideje o jedinstvu nastaje neko novo jedinstvo, kroz odsustvo čovjeka nastaje neko njegovo novo prisustvo. Stoga se Sadudin Musabegović u svom eseju „Paralipomena o nadrealističkom šoku i montaži” (2000) poziva na filozofiju Teodora Adorna kada princip filmske montaže prepoznaje u njegovom načinu

spasonosno“ (1996: 254).

mišljenja, koji kroz 'negativnu dijelektiku' govori o raspadu cjeline, zapravo, one cjeline koja nastoji unutar kapitalističkih odnosa da legitimizira dehumanizirani poredak, eksploataciju čovjeka po čovjeku i kroz instrumentalnu moć kontroliše prirodu. Upravo se kroz princip montaže, a koja je izraz same tehnike, afirmira partikularnost, koja kroz sudar i šok stvara nove veze i novu cjelinu ili, kako to kaže Musabegović, virtualne centre. Zapravo, cjelina tu ne počiva na nekoj sintezi, u kojoj se partikularnosti utapaju, već se partikularizmi oživljavaju, iznutra stvaraju cjelinu.

ZAKLJUČAK

Dakle, veza između umjetnosti i tehnike može otvoriti mogućnost za spasonosno, jer nam omogućava da spoznamo sve opasnosti koje tehnika sa sobom donosi i, isto tako, da u samoj tehnici prepoznamo mjeru u kojoj je postavljena nova pozicija samog čovjeka. Što hoće reći, pojava fotografije nije samo ispoljila neke unutrašnje potencijale koje čovjek u sebi nosi, pa se tako proširila njegova moć, kao što nije ni samo potisnula čovjeka, već je stvorila novi odnos između čovjeka i svijeta, u kojem je tradicionalni čovjekov pogled na svijet promijenjen. Čovjek je izašao iz svoje mjere, pa se može misliti da je on odsutan, ali, zapravo, on je kroz odsustvo prisutan! Isto tako pojava tehnike je Musabegoviću omogućila da tradicionalne estetske kategorije razumije iz novog konteksta, iz novog ugla.

Benjamin i Adorno nisu odbacili moć tehnike. Kao marksistički mislioci oni su, itekako, vjerovali da u njoj treba tražiti i revolucionarni potencijal. Iako znamo da je vjera u revolucionarni potencijal izgubila svoju snagu s padom Berlinskog zida, to ne znači da se unutar same tehnike ne trebaju tražiti nove mogućnosti i emancipatorske snage same umjetnosti. Zapravo, Musabegović ne piše u svojoj estetskoj studiji *Mimesis i konstrukcija* (2009) na koji način je tehnika ugrozila naše živote, na koji način ona predstavlja za modernog čovjeka istodobno spas i prevaru, njegovu moć i nemoć, njegovu težnju za besmrtnost i smrtnost, ali je kroz figuru diobe: 'mimetička aktivnost – činjenje techne – proizvođački poiesis' otvorio mogućnost da se uloga tehnike u modernom svijetu demaskira, da se ona promatra u mnogolikim odnosima, iz mnoštva perspektiva, te da ona sama učestvuje u kreativnim procesima.

Produbljujući razmišljanje o figuri diobe, Musabegović će u tekstu „Sliv i vir” napisati da niti jedan od ova tri elementa ne posjeduje centralnu moć okupljanja oko sebe druga dva, što znači da niti jedan od ova tri elementa nije izvor umjetničkog djela, dapače, sva tri su u toku, u zajedničkom slivu, koji stvara vlastite granice. Što

ne znači da izvor ne postoji; on postoji, ali se prepoznaje samo u toku u kojem se slivaju ta tri elementa. Jer izvor pronalazi samoga sebe kada je izvan sebe!

„Proizvodilački poiesis, mimetička aktivnost, činjenje techne ‘uređuju’ umjetničku proizvodnju; oni čine umjetničku praksu. Sljedstveno tome: ni sama poiesis, ni sama mimesis, ni sama techne, ne mogu biti izvor – topos za koji bi se moglo pouzdano reći da je njena generična matrica. Radi se, zapravo, o tri toka koja tek u slivu dobivaju šansu da konstituišu izvor. Ali – sliv nije izvor; u njemu, da bi uopšte bio slivom, izvor je odsutan. Ili je, pak, prisutan (Sad sam tu / Bez sebe), ali je, u tome slučaju, istovremeno i izvor i ušće“ (Musabegović 2000: 13).

Što hoće reći da dinamička struktura diobe ne poznaje princip kauzalnog određenja, da je nešto prije, a nešto poslije, niti da ima svoj uzrok i posljedicu. To ne znači da se ona neartikulirano gubi u mnoštvu rasutih figura koje ne poznaju početak ni kraj. Naprotiv, dinamička struktura sliva postavlja artikulaciju elemenata, ali koji se opiru tehničkoj jednoobraznosti koja nastoji da sve postavi u fiksirane i čvrste kalupe i u kojima je sve predvidivo, proračunato, dokazivo, preko nekog principa koji se može direktno demonstrirati na nekom mjestu, toposu.

Stoga za njega i sama fotografija nije nešto što je statično, nepokretno i njezina glavna odlika nije u tome što kroz nepokretnost prikazuje pokretljivi svijet, niti se u njoj ne ukida onaj trenutak prije i poslije, već je ona dinamična struktura u kojoj se oblikuje jedan novi odnos spram drugog. Zapravo, taj drugi je sama stvarnost u svome direktnom mimesisu, koji je bio u prošlosti, te se uselila u sadašnjost koju predstavlja tehnička mogućnost na fotografskom papiru. Uglavnom, u samoj fotografiji je, i pored njenog nepokretnog identiteta, sam sliv u čijem toku se susreću prošlost, sadašnjost, a onda i budućnost, te se prepliće mimetička aktivnost – činjenje techne, a iz pozadine se pojavljuje: proizvođački poiesis.

LITERATURA:

1. Ajzenštajn, Sergej (1964), *Montaža atrakcije*, Nolit, Beograd
2. Arnheim, Rudolf (1962), *Film kao umetnost*, Narodna knjiga, Beograd
3. Bachelard, Gaston (1990), *Plamen voštanice*, August Cesarec, Zagreb
4. Barthes, Roland (2011), *Svetla komora: Beleške o fotografiji*, Kulturni centar Beograda, Beograd
5. Barthes, Roland (1984), *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino
6. Benjamin, Walter (1986), *Estetski ogledi*, Školska knjiga, Zagreb

7. Benjamin, Walter (2010), *Izabrana dela I*, Službeni glanik, Beograd
8. Burgin, Victor (2016), *Promišljanje fotografije*, Kulturni centar Beograda, Beograd
9. Deleuze, Gilles (1999), *Niče i filozofija*, Plato, Beograd
10. Galimberti, Umberto (2018), *Mitovi našeg vremena*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad
11. Focillon, Henri (1964), *Život oblika – Pohvala ruci*, Kultura, Beograd
12. Kracauer, Siegfried (1972), *Priroda filma I-II*, Institut za film, Beograd
13. Heidegger, Martin (1996), *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, Naprijed, Zagreb
14. Heidegger, Martin (2002), *Hölderlinove himne 'Germanija' i 'Rajna'*, Demetra, Zagreb
15. Heidegger, Martin (1992), *Poljski put / Opuštenost*, Gradac, Beograd
16. Heidegger, Martin (2000), *Šumski putevi*, Plato, Beograd
17. Lukács, György (1980), *Osobnost estetskog*, Nolit, Beograd
18. Musabegović, Sadudin (2009) *Mimesis i konstrukcija*, Akademija likovnih umjetnosti u Sarajevu, Sarajevo
19. Musabegović, Sadudin (2000), *Sliv i vir*, Međunarodni centar za mir Sarajevo, Sarajevo
20. Nietzsche, Friedrich (1982), *Rođenje tragedije*, Zora, Zagreb
21. Paić, Žarko (2013), "Otvorenost i plavetilo: S Heideggerom na putu prema drukčijoj umjetnosti", *Književna republika*, 11, 1/3, 199-232.
22. Sontag, Suzan (1982), *Eseji o fotografiji*, Beograd: radionica SIC, Beograd.
23. Prohić, Kasim (1987), *Figure otvorenih značenja*, Svjetlost, Sarajevo
24. Vattimo, Gianni (2008), *Čitanka*, Tvrđa, Zagreb
25. Virilio, Paul (1993), *Mašine vizije*, Svetovi, Novi Sad
26. Wölfflin, Heinrich (1974) *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti*, Veselin Masleša, Sarajevo
27. Worringer, Wilhelm (1999), *Duh apstrakcije: Apstrakcija i uživanje*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Predavanje na Youtubu

1. Severino, Emanuele (2017), "Il rovesciamento tra i mezzi e fini", <https://www.youtube.com/watch?v=A5ryKToPycA>

THE POWER OF TECHNIQUE AND THE ABSENCE OF MAN IN A PHOTOGRAPHIC PICTURE

Summary:

The text problematizes the connection between art and the power of technology. The question arises: how can photography as an art, created as a technical invention, respond to the challenges of technical power, which manifests itself as an unconditional desire for domination that knows no limits? The esthetician from Sarajevo, Sadudin Musabegović, understood the very power of photographic representation precisely through the figures of division: mimesis - poiesis - techne. Martin Heidegger's opinion on technique is connected with the figure offered by Musabegović. Sadudin Musabegović's aesthetic thought provides possible answers to the question: how is a man present in photography itself when the famous film critic Andre Bazin said that photography is the only art we enjoy because of an absence of a human? And what role does art play in overcoming the crisis established by technology in the modern world? In the 'age of mass reproduction', art itself has lost its aura, as Walter Benjamin states, and Musabegović adds that even the photographed being has lost its aura. The problem of losing the aura can also be understood as a new beginning, as a 'new source' for art itself. But for the source itself, Musabegović says that he finds himself in the flow, that he is always outside himself, he is in the intertwining, permeation that manifests itself in a dynamic, reversible, and moving figure: mimetic activity – making techne – productive poiesis. This text aims not only to explain the meaning of this figure, which Musabegović established originally within aesthetics, and especially in the field of photography and film, but also to analyze its meaning in the context of unmasking the logic of modern technical control, which marked a modern way of living, thinking, and perceiving the world.

Keywords: mimesis; poiesis; techne; photography

Adresa autora
Author's adress

Senadin Musabegović
Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
senomusa@yahoo.com