

# EPISTEMOLOŠKO-HERMENEUTIČKI ASPEKTI TEORIJE SLIKE\*

*Sonja Briski Uzelac*

*Mislio sam da sam ušao u luku, ali...  
kao da sam ponovo bačen na otvoreno more.*

G. Leibniz

Sudbina je slike kao paradigme koncepta vizualnosti, poput sudbine svakog drugog koncepta općenito, stanovita i neprestana heterogeneza. Kada se postavlja pitanje o suvremenom prevladavanju i proširivanju koncepta slike kao vizualnog artefakta, u fokusu promišljanja nađe se iznova i neizbježno sam pojam slike kao "dovršenog djela". No takav pojam slike je tek disciplinarni pojam, pri čemu se govori kako je samo "slikovno djelo" danas pred rizikom raspršenosti; Boris Groys kaže pred "opasnošću" da se "raspline u bujici diskursa i bujici života te da tako izgubi svoj značaj, svoju predmetnost i sposobnost otpora" (Groys, 2006., 38). Međutim, upravo uronjenost u tu dvostruku "bujicu", u vrtlog između diskurzivne konceptualizacije i intuitivne životne sile, upravo je i spas slike kao "proširenog djela" (što djelom priznaje i Groys). Neosporno, u suvremenom nezaustavljivom medijalno-medijском komunikativnom vrtlogu kreću se i vrte razne slike si-

---

\* Pristup konceptualizaciji slike kao intertekstualne prakse na primjeru prikaza asimetričnog drugog u "umjetničko-interdisciplinarnom projektu"

linom vlastite pojavnosti i događanja, čime se i stvara njihov *značaj, predmetnost* i *sposobnost otpora* kao aktivnog konceptualnog i kreativnog djelovanja. No, ako u ovo elektronsko doba samoj slici navodno prijete te dvije osnovne sile, "sila koncepta" i "sila života", one su obje sadržane upravo u njenoj moći "strukturne plastičnosti" (Malabou, 2017.) i time njenoj sposobnosti otpora; odnosno, moći slike da se "proširi" i artikulira kao intertekstualna praksa u *prostoru-između* ili "zauzme" poziciju *in-between* tih sila u njihovom asimetrično-simetričnom i konceptualno-procesualnom odnosu uzajamnog preobražaja. Tu se predmetnost zone vizualnosti konstruira kao "lik" ili "lice", uhvaćeni fluidni vizualni percept koji se kristalizira na osnovi djelovanja različitih odnosa svjetlina i u različitim značenjskim ravnima.

Naime, lice/lik konceptualno "konstruira zid koji je potreban označitelju da bi odskočio od njega: konstruira zid označitelja, okvir ili ekran. Lice izdubljuje rupu koja je potrebna subjektivaciji da bi prodrla kroz nju: konstituira crnu rupu subjektivnosti kao svijest ili strast: kamera, treće oko" (Deleuze, Guattari, 2013., 188 -189). Figura "lika" slike se tako pokazuje kao oblik dispozitiva, čak kao inicijalna "logička baza" raznolikih "procesa konstrukcije koncepta, formi i značenja" (Malabou, 2018., 9) oko kojega se i razvija strukturna plastičnost intertekstualnosti u stalno otvorenom procesu heterogeneze.

### *Modus operandi: hermeneutika slike* **kao otvorenog konceptualnog konstrukta**

Ako se, dakle, oslonimo na promjenljivi, a ne statični slikovni sustav *bijeli zid – crna rupa*, kada je riječ o razumijevanju strukturne logike njegovog aktivnog psihosocijalnog polja djelovanja, onda se možemo pozvati na praksu interpretacije koja je proizvod posve zasebnog tipa praktičnog *spoznajnog umijeća*. To znači da u taj tip spoznajnog pristupa, kako smatra Pierre Bourdieu, treba uvesti ideju spoznajnog "habitusa" i ugraditi je u metodološku primjenu načela znanstvenih postupaka, ali ne kao oblik "skolastičke vizije" tih postupaka. Ili, drugim riječima i na primjeru, upravo ne "kao što je ikonološka teorija svoja načela tumačenja izvlačila iz *opus operatum*, iz dovršeneog umjetničkog djela, umjesto da se veže za nastajuće djelo i za *modus ope-*

*randi*" (Bourdieu, 2014., 58). Uvođenje koncepta habitusa<sup>1</sup> u područje slike znači izbjegavanje svođenja metodoloških postupaka na apriornu ideju koju o njima imamo dok o njima posjedujemo tek logičko ili epistemološko iskustvo. To, dakle, označuje viziju interpretativne prakse koja ugrađuje u načelo znanstvenih postupaka "ne spoznajuću spoznaju" koja djeluje samo sukladno eksplicitnim normama logike i metode, već *umijeće spoznaje*, Bourdieu kaže "zanat", to jest "smisao problema kojima se bavimo, prikladnih načina da se njima bavimo itd." (isto, 58). U tom se smislu on referira na metodološku tezu Michaela Polanyija (1951.) o praktičnoj vještini artikulacije koja upozorava da kriteriji vrednovanja čak prirodno-znanstvenih radova ne mogu biti do kraja artikulirani: i "praksa znanosti je umijeće" (što, opet, ne znači da je to protivno stavu o pravilima provjere i opovrgavanja ili zalaganju za što je moguće eksplicitnije kriterije objektivnosti). Iz ove teze slijedi pouka koja "olakšava preslagivanje teorijskih instrumenata kojima se valja opremiti da bi se mislila praksa"; dakle, u obliku refleksije koja ima znanstveno uporište, ali je i "određeni postupak koji iziskuje zanat, intuiciju i praktični smisao, njuh, dobar nos, toliko stvari koje je teško prenijeti na papir i koje se doista mogu shvatiti i zahvatiti samo primjerom i osobnim kontaktom s kompetentnim osobama" (Bourdieu, 2014., 59-60).

Otuda se može govoriti o asimetričnom približavanju između polja umjetničke, znanstvene i teorijske prakse i kompetencije, a ono što im je zajedničko je određen oblik konceptualne ili, kako kaže Bourdieu, "teorijske umnosti" koja briše kako disciplinarne tako i druge granice. S parafrazom Hegelovog jezika, to je "ozbiljena teorijska svijest", to jest svijest utjelovljena u praktičnom stanju, "bistrog pogleda" i "ne ostaje u stanju metadiskursa s obzirom na praksu" (isto, 61). Takav pristup koji ostaje izvan spoznajne strukture homologo povezane samo sa strukturama vlastitog polja praktičnog djelovanja stalno podešavanog prema očekivanjima upisanim u dano polje, postaje prilika za propitivanje implicitnih uvjeta disciplinarnih habitusa te poticaj za nove tvorbene sustave, osobito u među-disciplinarnim situacijama

1 "Habitus je skup dispozicija, percepcija, pozicija, projekata djelovanja, načina mišljenja, društveno oblikovanih automatizama, vrlo duboko ukorijenjenih u našim tijelima i našem mozgu, koje iskustvom usvajamo i nesvjesno prilagođujemo zahtjevima društvenog svijeta. Habitus je svojevrsna "gramatika" zahvaljujući kojoj pojedinac može stvarati beskonačan broj "frazu" kako bi se suočio s postojećim situacijama." Iz pogovora Rade Kalanja za Bourdieu, 2014., str. 168.

koje se oblikuju oko nekog novog projekta, programa ili predmeta. Naravno, pored općih disciplinarnih habitusa postoje izvan danog polja posebni i osobni habitusi povezani kontingentno kako s životnim i profesionalnim putem, možda riskantniji ili manje akademski ali autonomni, tako i s određenom pozicijom u polju.<sup>2</sup> U tom se smislu "mogu razlikovati obitelji životnih putanja s očiglednom oprekom između, s jedne strane, središnjih, ortodoksnih nastavljača i, s druge strane, marginalaca, heretika, inovatora koji se često nalaze na granicama svojih disciplina (koje katkad prelaze) ili koji stvaraju nove discipline na granici više polja" (isto, 64). O statusu epistemološke posebnosti "na granici više polja" danas svjedoče ne samo mnoge discipline nego i prakse znanja, umijeća i "pogleda", osobito kad su tu u pitanju oni epistemološko-hermeneutički pristupi vezani za teoriju slike.

Kako je distinktivna logika polja predmetnog istraživanja izraženija što je to polje heteronomnije, kao što je to slučaj distinktivnog polja slike, postavlja se osnovni metodološki problem pristupa i objektivnosti kategorija "istinitog i lažnog". U izdvajanju i fokusiranju predmeta istraživanja pravo pristupa (u smislu paradigmatičke "znanstvene normalnosti" Thomasa Kuhna, 1999.) daje "znanstvena kompetentnost". Međutim, s druge strane, osobito kad je u pitanju status epistemološke posebnosti slike i njenog strukturalnog i simboličkog kapitala, kompetentnost ne može biti samo učinak "normalne" znanstvene spremnosti jedne određene discipline ili pak više njih. Za to je potrebna također "konstruktivna moć" ili, kako tumači Gilles Deleuze (1988.) Bergsonovo shvaćanje pojma intuicije, osobiti kritički učinak metode intuitivnog pristupa. U smislu nove paradigme intuicije, Deleuze razvija koncept koji je sam nazvao "bergsonizam" jer se temelji na Bergsonovom isticanju učinka "intuitivne metode" koja prvenstveno ukazuje na praksu neposrednog spoznavanja (*connaissance*), kao istodobno znanja i konceptualnog načina sa-znanja (spoznaje), što obuhvaća i činjenice osjećaja i opažanja. Ovo tumačenje ujedno postavlja i pokušava razriješiti pitanje kako intuicija može biti metoda kad je ona pojedinačni "živi čin" ili "subjektnost kao svijest ili strast";

---

2 Zapravo, "govoriti o polju znači raskinuti s idejom da znanstvenici tvore jedinstvenu, to jest homogenu grupu" (Bourdieu, 2014., str. 67). Inače, pojam "polja" u metodološkom burdijevskom smislu, odnosi se na prostor koji je organiziran prema vlastitoj logici, kao mikrokozmos unutar makrokozmosa društvenog svijeta, unutar kojega pojedinac raspolaže određenim "kapitalom" – ekonomskim, socijalnim, kulturnim, simboličkim.

to podrazumijeva više značenja (sve do etičkih), "čak mnoga stajališta koja se ne mogu svesti jedna na druga" (Deleuze, 2015., 8). Međutim, po Deleuzeovom tumačenju Henri Bergsona koji razvija teoriju o stvaralačko-istraživačkoj emociji i njenim odnosima s intuicijom, intuicija stvara metodu koja ne isključuje kvalitativnu i virtualnu mnoštvenost i njena su "pravila" u najmanju ruku trostruka. Intuicija kao metoda, dakle, *problemizira* (kritika lažnih problema i invencija istinskih), *diferencira* (razlike u vrsti, rezovi i presjeci) te *temporalizira* (mišljenje u kategorijama trajanja, pamćenja kontinuiteta i heterogenosti); u ovome sretnom spoju je njeno temeljno značenje i značaj (isto, 34). Koncept kompozita intuicije, dakle, stvara metodu koja je, možemo ustvrditi na temelju ovog tumačenja, posve primjerena kritičkom dodiru idealizma teorijske racionalnosti/virtualnosti i realizma mnoštvene prakse/konkretnosti, te približiti ontologije i epistemologije u pristupu slikovnom polju.

Prvo i osnovno pravilo ove metode se odnosi na samo postavljanje i konstrukciju problema i glasi: *Provjera istinitog i lažnog treba se primijeniti na same probleme, Nužno je odbaciti lažne probleme i pomiriti istinu i stvaranje na razini problema* (Deleuze, 2015., 9). Riječju, prava kreativna sloboda i strast se sastoji u konceptualnom pronalaženju i postavljanju, odnosno kreiranju problema, prije nego u njegovom rješenju ili rezultatima tog rješenja. Zapravo, prema Bergsonu, "spekulativni problem je riješen čim je dobro postavljen", sama "postavka problema nije naprosto njegovo otkrivanje, već i njegova invencija", a "invencijom se pak stvara ono što nije postojalo, što je moglo da se nikad ne pojavi" (isto, 10). Ne radi se, dakle, samo o pokretanju problema nego i o stvaranju kategorija i jezika u kojima će oni biti postavljeni, što istodobno predstavlja već i oblik njihovog rješenja. Tako "svaki problem ima rješenje koje zaslužuje<sup>3</sup> u ovisnosti od načina na koji se postavlja, od uvjeta pod kojima se određuje kao problem, od sredstava i kategorija kojima raspoložemo da bi smo ga postavili"; u tom smislu "ljudska povijest – kako s teorijskog, tako i s praktičnog stajališta - predstavlja povijest konstruiranja problema" te sticanja kritičke samosvijesti (bergsonovski *creative mind*) o vlastitom djelovanju (isto, 10-11). Upravo ovu kritičku dimenziju intelekta, njegovu strukturu plastičnost<sup>4</sup> kao umne sposobnosti koja postavlja proble-

3 Na istoj stranici (10) Deleuze citira poznat Marxov iskaz, koji se odnosi na praksu, o tome kako "čovječanstvo sebi postavlja samo one probleme koje je sposobno riješiti".

4 Ovom sintagmom je Catherine Malabou označila istraživanje "prostora između" biološkog i sim-

me, može jedino intuicija koja povezuje instinkt i intelekt (inteligenciju) provocirati, motivirati i aktivirati u procesima odlučivanja o stvarnom, lažnom ili inventivnom u postavljenim problemima.

Drugo bergsonovsko pravilo: *boriti se protiv iluzije, ponovo otkrivati prave razlike u vrsti ili artikulacije stvarnog* (isto, 17) odnosi se na upozorenje kako su u realnosti stvari izmiješane i kako nam iskustvo ustvari daje samo kompozite ili hibride, recimo kao u stapanju sjećanja i opažanja ili permutaciji i transformaciji tekstova. Zaborav razlika u vrsti, recimo između opažanja i afekta, vodi klimavim odgovorima na loše postavljena pitanja. Stoga, intuicija je metoda diobe, čime izlazimo iz područja iskustva i krećemo se ka uvjetima realnog iskustva. Tako "opažanje nije objekt *plus* nešto, već objekt *manje* nešto, manje sve ono što nas ne zanima" (isto, 21), kako bi se pronašle artikulacije od kojih ovise prema vani proširene specifičnosti iskustva, čime dobro postavljen problem sam od sebe teži rješenju. No da se dosegne njegov fokus ima toliko teškoća da se "činovi intuicije" moraju umnažati, iako su naoko proturječni. Stoga, prema trećem pravilu bergsonizma, *treba postavljati probleme i rješavati ih prije u ovisnosti o vremenu nego o prostoru*, pri čemu ovo pravilo daje "temeljni smisao" intuiciji: intuicija pretpostavlja trajanje i sastoji se u mišljenju u kategorijama pamćenja (isto, 28-29). Taj smisao ukazuje na širi doseg od onog koji je dan samim kontekstom, on nije samo "vremensko trajanje" nego je kretanje kojim izlazimo iz vlastitog trajanja kako bi potvrdili duža, druga ili drugačija trajanja (poput teksta, slike...); jer, bez intuicije kao metode trajanje bi ostalo na razini pukog psihološkog iskustva. *To znači da moje vlastito trajanje, koje na primjer živim u nestrpljivom očekivanju, otkriva druga trajanja koja protječu u drugim ritmovima, koji se razlikuju po vrsti od mog trajanja. A trajanje je uvijek mjesto i okolina razlika u vrsti; ono je njihova sveukupnost i mnoštvenost.* (isto, 30)

---

boličkog života koji su "izvorno i tijesno povezani" (njihovo neuronsko središte je mozak), no funkcioniraju zajedno i neodvojivo u konceptu inteligencije kao svojevrsnog (cerebralnog?) dispozitiva koji razjašnjava etimologija latinske riječi *intelligentia*, to jest "spособnost razumijevanja": "što se može protumačiti kao sposobnost uspostavljanja odnosa među stvarima na šta upućuje prefiks *inter-* i osnova *legere* ("izabrati, ubrari") ili *ligare* ("povezati"). No filozofi radije koriste termin "intelekt" ili "um", a, primjerice, Nicolas Malebranche tim terminom označava "intuitivnu sposobnost razumijevanja". C. Malabou, 2018., str. 16.

No metodološki koncept o kritičkoj samosvijesti i njenim odnosima s intuicijom duguje značajan dio svojih obilježja zapravo svojoj relacijskoj poziciji u prostoru strukturiranom istodobno generičkim i specifičnim logikama. Tako one usmjeravaju različite kreativne prakse čija se djelotvornost očituje u razumijevanju ove ili one problemske točke u polju simboličkog kapitala koji djeluje unutar i posredstvom komunikacije. Simbolički kapital je, kako Bourdieu tumači, poseban oblik znanstveno-teorijskog kapitala, zasnovan na spoznaji i priznanju, vrsta je moći koja "funkcionira kao oblik kredita, on pretpostavlja povjerenje ili vjerovanje onih koji ga podnose jer oni su (svojim obrazovanjem, pa i samom činjenicom pripadanja polju) skloni dati kredit, iskazati vjerovanje"; a svaki univerzum simboličkog kapitala kao "zasebni svijet" ima specifičnu logiku "povezanu sa specifičnim ciljevima i specifičnim značajkama igara koje se tu odigravaju" (Bourdieu, 2014., 53). Iz ove vizure, stoga, poseban značaj zadobiva metodski pristup koji ističe konceptualizaciju problema, a ne rezultat samih rješenja. To je osobito slučaj kad je riječ o refleksivnom pristupu onoj simboličkoj imaginaciji koja njeuguje "začaranu" viziju slike kao "izdvojenog" djela ili stav da ona nije nužno u doticaju s "poopćenim drugim". No, kao što znamo, ni nema "čistih" ideja, subjekt refleksije bi morao biti u stanju "objektivirati subjekt objektivacije" ili biti svjestan subjektivne intelektualne operacije kojom se objektivira vlastito mišljenje, to jest ne zanemariti kako je ono što on iznosi ili zastupa (objektivacija) podložno preispitivanju ili "odčaravajućem" objektiviranju. Kreativno-kritičke prakse uspostave problemskog sustava pitanja i odgovora tako svaki put iznova konceptualno (kao *creative mind*) problematiziraju, diferenciraju i temporaliziraju izgled vlastite konstruktivne moći inovativnog smisla.

Ako sad hoćemo, u analitičke svrhe, izdvojiti "*creative mind*" kao posebnu metodu polugu u pristupu razumijevanja slike kao intertekstualne prakse, treba opet obratiti pozornost na koncept intuicije, odnosno konceptualizaciju problema prijelaza ka univerzalnom. Iako je sam fenomen intuicije zapravo teško objasniti, on je nešto jasniji kad se uloga intuicije očituje u pridobivanju znanja na način slika (ili simbola) putem snažne intuitivne sposobnosti "imaginativnih dojmova" u spoju sa snagom aktivnog intelekta/inteligencije. Kao takva, i u najvišem smislu, intuicija "pripada u *intellectus in habitu*" i "tako

je velika da je svi ljudi ne mogu imati"<sup>5</sup>. Ona se u izvjesnom paradoksalnom smislu "može razumjeti kao neracionalna forma spoznaje, ili kao jedna od najviših formi racionalnosti, kao sama granica umnosti. Intuicija kao poseban 'impuls čovjekovog duha' omogućava i olakšava razumijevanje pojmova i stvari. Ona se ne suprotstavlja logičkim operacijama, nego ih na neki poseban način već obuhvata i transcendirira. Ako je djelovanje razuma mišljenje, preračunavanje, promatranje, uspoređivanje itd., onda je djelovanje intuicije neposredno zrenje u suštinu stvari."<sup>6</sup> Tako je spoznaja nekog objekta u krajnjoj instanci spoznaja njegovog ontološkog statusa u univerzalnom nizu egzistencije. Prema terminima Junga imamo dvije forme mišljenja: usmjereno mišljenje i snivanje/fantaziranje. Prvo radi za priopćavanje, s jezičnim elementima, naporno je i iscrpljujuće, potonje naprotiv radi bez muke, tako reći spontano, s već danim sadržajima, vođeno nesvjesnim motivima... (Jung, 2009., 24-25). Zapravo, "čist" intelekt ne može sam oslobađati subjektivne tendencije, niti rješavati onaj krajnji problem, pitanje smisla egzistencije. Jer, na putevima intuicije, "odgovor počiva zakopan duboko pod kamenom temeljcem našeg bića. Da bi ga razbili potreban je krajnji napor volje. A onda se otvaraju dveri percepcije i ukazuju dotle nesanjani vidici. (...) Mora se prodrijeti u ono što se može nazvati ontološkom nesvjesnošću... (Suzuki, Fromm, 1973., 73-75).

Praksa spoznaje, dakle, kreativni je čin prodiranja u neku vrstu ontološke neizvjesnosti, te se ne govori uzalud o umjetničkoj, znanstvenoj odnosno teorijskoj ili kritičkoj intuiciji koja zahvaća u različita područja znanja i "konstrukcijskog rada" u njima. Govoreći o novoj znanosti o znanju i refleksivnosti, Bourdieu je, kao što smo već ukazali, eksplicitan: "Treba izbjegavati svodenje postupaka na ideju koju o njima imamo dok o njima imamo tek logičko iskustvo", "jer je ulazak u laboratorij vrlo blizak ulasku u slikarski atelje" (2014., 60-61). No pritom, i u slučaju kad taj "ulazak" ne ostaje u stanju metadiskursa, s obzirom na spoznajnu praksu, postoji razlika između "umijeća" znanstvenika te "umijeća" umjetnika. Ona se očituje, prije svega, u statusu formaliziranog znanja (forme, formule, instrumenti, objektivirana aparatura, ustaljene paradigme) zato što u znanosti "formalizacija omogućuje

5 Pod utjecajem budizma, Veljačić. Čedomil. 1958., *Filozofija istočnih naroda*, Zagreb: MH, 1958., 252.

6 Izvor: *Kratak pregled glavnih filozofskih stavova kod Ibn Sine*, Raid Al – Daghistani. Posted on Apr. 24, 2013.



da se u obliku logičkih automatizama, koji su postali praktičnim automatizmima, postignu akumulirani proizvodi neautomatskih invencija" (61). Tu se pojavljuje bitno pitanje o odnosu između prakse i metode, jer taj odnos u pristupu umjetnosti nije tek sustav tvorbenih, dobrim djelom usvojenih, prenosivih dispozicija; niti tek ponašanje i djelovanje određeno psihološkim činom (ne)svjesne privrženosti sustavu pravila i pravilnosti kao polju disciplinarnog habitusa koji se nastoji poopćiti. U dugom iskustvu koje je nošeno smislom kreativnih igara u različitim poljima znanja i kreativnosti gdje je akumuliran veliki kolektivni simbolički kapital, dakako s njegovim neprestanim re/kon/figuracijama, uvijek su postojali i postoje one riskantnije, nimalo ili manje akademske putanje, koje se očituju kao jaka subjektivna projekcija njima svojstvenih dispozicija odvažnosti i rizika. Od svih tih subjektiviranih dispozicija, intuicija je na prvom mjestu po svojoj stvaralačkoj afektivnosti, no u krajnjoj liniji, prema Bergsonu, "sve se događa kao da je intelekt već prožet emocijom, dakle intuicijom, ali ne dovoljno da bi stvarao u skladu s tom emocijom" (Deleuze, 2015., 122).

Polje kreacije je u praksi ocrtano različitim entitetima u kojima nije problem pokušaj da se da odgovor na neko pitanje, nego je sam problem pitanje "kako pojmiti praktične prijelaze između dvaju problema različite vrste" (Deleuze / Guattari, 2017., 104). U to polje ulaze konceptualni likovi koji svjedoče o prakticiranju kreativnog mišljenja i kao takvi su forme, pronalasci ili produkti, ali ne u smislu *opus operatum* nego kao *modus operandi*. Kao što je svaka kreacija jedinstvena, bilo da nastaje u znanosti, filozofiji ili umjetnosti, tako je nastajanje koncepta uvijek određena singularnost čija refleksija potpuno pripada njima svojstvenom tipu kreacije. Međutim, kako je govorio Nietzsche, ništa nećete spoznati pomoću konceptata ako ih niste prije toga kreirali, odnosno konstruirali u njima svojstvenoj intuiciji. On je, doduše, mislio na filozofe: "... filozofima najzad sviće: pojmove moraju ne tek puštati da im se darivaju, ne tek pročišćavati i razjašnjavati, nego ih najprije *praviti, stvarati*, postavljati i nagovarati na njih. Dosad se u cjelini vjerovalo svojim pojmovima kao čudesnom *mirazu* iz kakva čudesnog svijeta..." (Nietzsche, 2006., 203-204). No Deleuze i Guattari su situirali problem na drugoj razini, bliže teorijskom nego filozofskom diskursu, odbacujući općeprihvaćeni prigovor da je kreacija posebna povlastica osjetilnog i umjetnosti, budući da umjetnost također "kreira duhovne entitete", a da filozofski koncepti pripa-

daju području *sensibilia*. Stoga "nema razloga suprotstavljati spoznaju s pomoću koncepata s jedne strane<sup>7</sup> i spoznaju s pomoću konstrukcije koncepata u mogućem iskustvu ili intuiciji, s druge" (Deleuze / Guattari, 2017., 9).

Ako je, dakle, refleksija svojstvena svakom tipu kreacije, onda je konceptualnost *locus* stvaranja uvijek iznova određenog kompozita singularnosti, kao da ništa nije samo po sebi razumljivo, pa tako ni slika kao navodno samorazumljiva *sensibilia* koja je "pred očima". Svaka je vrsta konceptualnog *locusa*, odnosno konstrukcija konceptualnog lika situirana na nekoj drugoj, određenoj ravni koja joj daje autonomno postojanje. To je su-postojanje u pokretu, sam koncept nije apriorno dan jer je ono što treba kreirati tek u procesu samopostavljanja čije figure ("djela") dobivaju autopoetička obilježja. Pritom se likovi kreacije pojavljuju u uvjetima činilaca nikad posve uhvatljivih, ali uvijek unutar singularnih momenata različite vrste, kao, primjerice, u praksi intertekstualnosti. Dakako, poznato je kako postoji veza između odstupanja od "normalnog" (racionalnog, logičnog, znanstvenog, disciplinarnog, zdravorazumskog) razmišljanja i prepuštanja kreativno-intuitivnom mišljenju kada "na um padaju" potpuno inovativne ideje/kreacije kojih ne bi bilo da se pristupalo refleksiji na opće usvojen način. No u ocrtavanju određenih granica unutar mnogostrukosti svijeta, u procesima kontemplacije, intuicije, refleksije te komunikacije, na kraju stoji koncept artikulacije kao konkretne cjeline, možemo dodati i kao medijske cjelovitosti, a koja je istodobno fragmentarna jer ima i svoju među-tekstualnu egzokonzistenciju s drugim komponentama svijeta, konceptima ili medijima. Svaki je put, međutim, u pitanju kreacija u zavisnosti od "pronađenih" problema u iskustvenom polju koje se smatra realnim ili mogućim svijetom, a čine se krivo ili neprihvatljivo postavljenima ili viđenima.

Istodobno se tako otkriva asimetrično drugo/drugi, dakle kao izraz mogućnosti koncepta drugosti u mogućim svjetovima realnosti koji odgovaraju njihovim uvjetima istinitosti. U opažajno-iskustvenom polju prepuno je takvih koncepata kao izražajnih oblika mogućih svjetova i imaju dugu i

---

7 Takozvanih "čistih", kada se misli da se "filozofiji čini velika usluga kad je se pretvara u umijeće refleksije, ali time joj se zapravo oduzima sve". "Univerzalije kontemplacije i zatim refleksije dvije su iluzije kroz koje je već filozofija prošla u svojem snu o dominaciji nad drugim disciplinama (objektivni i subjektivni idealizam)". (Deleuze / Guattari, 2017., 8-9).

krivudavu povijest, od prapovijesnih tragova i otisaka do bezbrojnih sustava slikovnih i verbalnih znakova te složenih simboličko-kulturalnih svjetova koji funkcioniraju kao vizualni ili drugi tekstovi. Ta je povijest prošla i prolazi kroz konceptualno mnoštvo različitih epizoda smještenih na istoj ravni, ali istodobno prolaze kroz različite odnose s konceptima koji dolaze s neke druge ravni i koji se, takoreći putem neuhvatljivog "srodstva po izboru", "spajaju jedni s drugima, podupiru jedni druge, usklađuju svoje obrise, koordiniraju svoje probleme, pripadaju istoj filozofiji, čak i ako imaju različite povijesti" (Deleuze / Guattari, 2017., 19). Ali kako nije samo u pitanju povijest nego i "postajanje", radi se o stjecištu supostojećih problema i, najčešće, o intuitivnoj sukreaciji (koja pojmovno nikako ne započinje s Leibnizom a završava s Wittgensteinom). Posrijedi je, dakle, pojavljivanje drugog/drugosti kao mogućeg svijeta koji nije ili nije još realan, a ipak je tu jer je već nešto izraženo koje postoji samo u svom izrazu, kao "lice ili ekvivalent lica". Kad se referiramo na iskustveno polje događaja slike, svjedočimo njenom postojanju kao pojavljivanju Drugog, kao lika koji ima specifičnu realnost u samom sebi i pretpostavlja određenje nekog osjetilnog svijeta kao uvjeta pod kojim se taj drugi pojavljuje kao izraz neke mogućnosti: "Drugi jest moguć svijet, onakav kakav egzistira na licu kojega izražava i kakav se efektuiru u jeziku koji mu daje realnost" (isto, 18).

Možemo ustvrditi, ako slijedimo općenito Deleuzeovo (i Guattarijevo)<sup>8</sup> određenje prirode filozofskog koncepta, ali i Bourdieuovu reflektivnost granica znanstveno-teorijskog epistemološkog polja (kao polja kritičke teorije), kako se također i u konceptu slike radi o tri neodvojive konstruktivne komponente koje ga određuju. A to su: kao prvo, intuicija specifične realnosti mogućeg svijeta, zatim kao drugo, indicija postojećeg lica/lika i, kao treće, medijalizacija realnog/konkretnog jezika i govora. Sve se ove tri komponente kreativno susreću u "doživljajnom iskustvu" (huserlovski *Erlebnis*), onda u dodiru određenih ravni imanencije ("drugih"), te slijevaju u horizont konzistencije događaja, naravno ne linearno nego lateralno. U ovom kognitivnom krugu promatrane, one se križaju na spoznajnom polju teorije slike ili, drugačije rečeno, poveznica između njih je teorija slike. Slika kao puki (pojmovni ili lingvistički) indeks nema potpun smisao; ona zadobiva svoj puni smisao

8 Prvo je Deleuze pisao o "bergsonizmu" (1988.), a zatim je objavljen njihov zajednički spis *Što je filozofija* (1991.).

u nekom mogućem svijetu i to kad ga predstavlja u obliku koji ima specifičnu realnost u sebi samom kao "drugi" mogući, čak iako je taj "nerealan" (recimo u projekciji "idealna" ili distopijski). Ako je, naime, vizualno prezentan, on postaje vidljiv i kao takav realan, ali isto je tako realan i kad se kao *svijet* kritički vidi u određenom konceptualno-iskustvenom polju. Međutim, taj (drugi) svijet mogućeg pretpostavlja određenje nekog osjetilnog svijeta kao uvjeta pod kojim se on pojavljuje kao iskaz mogućega; a da bi se pojavio i egzistirao potreban mu je konkretan izraz ("lice" ili "lik") koji ga izražava u jeziku ili diskursu određenog (vizualnog ili neke kombinacije) medija koji mu daje konkretnu realnost.

Pritom su koncepti slikovnih prikaza, uostalom poput znanstvenih ili filozofskih koncepata, nadasve "kompozitne" prirode, dakle, konstrukti koji u sebi sadrže veće ili manje dijelove i čestice komponenata različitih vizualnih i drugih koncepata i ravni postavljenih problema koje treba riješiti pomoću inovativnog reza. Svaki taj rez daje nove obrise, oblike i perspektive, što stvara inovativne pristupe i otvara nova područja "među-kreacije" koje nemaju isključivo epistemološku racionalno-logičku podlogu, ali su vezani za jednu istraživačko-kreativnu problemsku ravan. Bez te ravni i njenih, ma kako nepravilnih, granica koje ocrtavaju obrise "odabranog" svijeta, te ma kako oni bili neravni i mutni, postojao bi "čisti i puki kaos": Zbog toga, kao što smo već napomenuli, "od Platona do Bergsona nalazimo ideju da je koncept stvar artikulacije, krojenja i prekrajanja. On je cjelina, jer totalizira svoje komponente, ali fragmentarna cjelina. Samo pod tim uvjetom može izaći iz mentalnog kaosa koji mu neprestano prijeti, prijanja uz njega kako bi ga ponovo usisao" (isto, 17). Upravo vizualni koncept slikovnosti, odnosno slika, može biti paradigma, doduše i dalje fluidna, ovakvog shvaćanja cjeline koja *totalizira svoje komponente*, a pritom ostaje *fragmentarna cjelina*. Govorimo o fluidnosti jer se, prije svega, radi o artikulaciji izražajnog iskaza u opažajnom polju u kojem se sve giba i prestrukturira, i subjekt polja i objekt u polju, figura i osnova, površina i dubina, središte i rubovi. Također je u pokretu ono označeno i njegova referentna točka, prijelazi i rezovi, sudari i inverzije, granice između tranzitivnog i supstancijalnog, umnog i tjelesnog, te granice opažajnog prostora između realnog i mogućeg. U tim razmacima stvaraju se neki oblici tekstualnih mostova između problemskih pozicija prema onom "drugom" kao moguća mjesta na otvorenim ("brisanim") prostorima; njih

konceptualizacija slike može izražajno artikulirati zbog svoje moći sažimanja različitih komponenata u modalnoj logici vlastitih propozicija. Narav je slike, dakle, satkana od različitih tragova, ona se ne stvara iz ničega, ne nastaje *ex nihilo*, ali se njena unutrašnja konzistencija ispoljava kao vanjska nedjeljiva "fragmentarna cjelina". Pritom, ona "vlastita logika slika" o kojoj govori Boehm (2007., 34-53), a koje jest nastojanje na procesu razumijevanja suvremenog smisla slike kao teksta vlastite vizualizacije, postaje odrednicom razumijevanja njene egzokonzistencije, supostojanja s konceptima drugotnosti u kulturalnoj i biopolitičkoj konstrukciji svijeta. Njena se zorna singularnost, "neki" mogući lik svijeta (u obliku imena *eikon*, *ikona*, *imago*, *picture*, *image*, *ekran-slika* i dr.) može pojaviti (ili se pojavljuje) kao ona konceptualna točka koja je i točka podudaranja ili referentna točka koja prolazi ne samo kroz svoje procesualne komponente nego i kroz različite varijabilne ravni vanjske (povijesne i aktualne) relevancije.

Što se tiče konceptualne točke podudaranja endokonzistencije i egzokonzistencije u singularnosti slike, ta je točka u stanju netjelesnosti, što je uostalom i u naravi svake konceptualizacije. Međutim, takvo stanje se može pobrkati sa stanjem same slike koja razlikuje izraženo od izraza; naime, slika utjelovljuje koncept, ona ga dapače "efektuiru" u vlastitom tijelu u vidu događaja. Ona se sama pojavljuje kao događaj intenziteta koji je nedjeljiv kako od unutrašnje konzistencije njenih komponenata tako i od polja vanjske okoline. Time ona zadobiva energiju za širenje u prostorno-vremenskim koordinatama, postaje entitet sa površinom i volumenom iskaza kako na blizinu tako i na daljinu. Istodobno je i neprestano u stanju promjene i pokreta njena "šifrirana poruka" jer je u isti mah univerzalna i lokalna, apsolutna i relativna, kako u odnosu prema vlastitim komponentama tako i prema problemskim ravnima okolnih polja relevancije. Zato slike imaju snagu beskonačne pokretljivosti ili "preleta", kako Deleuze kaže za koncept općenito: "'Prelet' jest stanje koncepta ili njemu svojstvena beskonačnost, iako beskonačnosti mogu biti veće ili manje ovisno o kombinaciji (*chiffre*) komponenata, pragova i mostova" (2017., 21).<sup>9</sup> No isto tako je lokacija konceptualizacije vizualnosti ta koja smješta kretanje slika u neko stanje konačnosti i potvrđuje problemsku cjelinu kao fragmentarnu i neponovljivu, mjeru između idealnosti i realnosti,

9 Fr. *survol* prevedeno je kao "prelet", a mogući prijevodi su još: "nadijetanje", "pregled", "nad-zor" (primj. prev. Marka Gregorića), što je posebno zanimljivo za konceptualizaciju slike.

racionalnosti i osjećaja/intuicije, referencije i događaja. Kao singularni kreativni entiteti, slike-događaji na određenoj referentnoj osi stoje kao autorski konceptualni likovi, ali i rezervoari iz kojih se crpe različiti percepti i afekti te opažaji i osjećaji.

No kako se slike mogu služiti različitim sustavima znakova kao tekstovima te njihovim kontekstima kao svojim sintaktičkim elementima i relevantnim komponentama (bilo oni ikoničke, verbalne, performmativne, biopolitičke i druge prirode), one su otvorene prema konceptualnom izvođenju događaja koji se ne uspostavlja samo na horizontu racionalnosti kao singularno "umjetničko djelo", niti samo na estetičkom planu izvođenja čisto osjetilne spoznaje. Događaj slike se najprije takoreći teorijski "priprema", "najavljuje" u sebi samom jer njemu prethodi konceptualni rad kao, u posebnom smislu, intuitivni rad u horizontu očekivanja, predviđanja ili pojavljivanja buduće prakse. Tako nam već etimološki riječ "teorija", po hermeneutičaru Gadameru, govori nešto "o stvari, o pojmu: blizini teorije pukoj igri, pukom promatranju i čuđenju"<sup>10</sup>. Teorijsko-epistemološki, slika je konceptualni konstrukt koji se služi vizualnim znakovima različitog porijekla kao jezikom i govorom, a koji je pojavno sinkron s praksama sudjelovanja u konstituiranju objekata, činjenica, razumijevanja, znanja, komunikacije itd. Nasuprot tradicionalno pretpostavljenom odnosu teorije prema praksi/empiriji (općevažna platforma "teorijske nadgradnje") u pristupu proširenom polju konceptualnog konstruktua posredovanja slikovnosti, pokazuje se na djelu suvremena fragmentarnost i hibridnost koja kao interpretativna praksa spada u hermeneutička kruženja oko određenog problemskog kompleksa, što se relativno slobodno i intertekstualno kreće iz jezika u metajezik i obratno. To kretanje može biti bliže ili dalje od istraživanog problema, u različitim i mješovitim modusima tekstualne ili kustoske prakse čije je granice teško odrediti, a koje uglavnom nastaje izlaskom iz prakse polazne discipline.<sup>11</sup>

---

10 Po Hansu Georgu Gadameru i njegovoj zamisli teorije "'činjenica' je hermeneutički pojam, što znači da se uvijek odnosi na neki sklop slutnje ili očekivanja, na sklop istraživačkog razumijevanja komplicirane vrste". Hans Georg Gadamer, 1996.. *Pohvala teoriji – filozofski eseji*, Podgorica: Oktih, str. 6.

11 U ovom smislu Culler kaže: "Radovi koji pripadaju teoriji imaju učinke izvan svog izvornog područja." Jonathan Culler, "Teorija kao žanr", iz *Književna teorija – veoma kratak uvod*, Zagreb: AGM, 2001., str. 11. (Iako uglavnom ostaju u području humanistike i društvenih znanosti, oni danas sve više ulaze i u područja biotehnoških i neuro-znanosti.)

## Primjer pristupa slici kao intertekstualnoj praksi i status asimetričnog drugog u "umjetničko-interdisciplinarnom projektu"

Slika kao konceptualni konstrukt kojim se danas stvara *značaj, predmetnost i sposobnost otpora* kao aktivnog kreativnog djelovanja pojavljuje se uglavnom u složenim oblicima projekata intertekstualne prakse. Kada je riječ o takvim oblicima kreativno-kritičkog pristupa u vizualno-tekstualnom prezentacijskom polju rada, u njima se pojavljuje, kako je to jednom prilikom formulirao Charles Harrison, "potencijal za prekid hermeneutičkih krugova" (1983., 4), dakako onih uhodanih, kako u produkciji, prezentaciji i distribuciji tako i u identifikaciji, objašnjenju i interpretaciji rada kao "djela". U tom potencijalu postoje "zone-između" unutar prekida, pa se može govoriti o obliku uzajamnog odnošenja, prelaženja granica, preuzimanja, premještanja, zastupanja i prikazivanja različitih slika, gesti i tekstova iz jedne ili različitih kultura, situacija, prostora; no ne samo u nekom kulturalnom, recimo postkolonijalnom teorijskom smislu, nego i u smislu prakse umjetničkog i/ili kustoskog pristupa kojim se otvara i stvara prostor generativnog umijeća konceptualnog problematiziranja. S tog se stajališta može fokusirati u oba smisla među-odnos tekstova, a taj odnos zadobiva status tekstualne produkcije (vizualne, teorijske), odnosno status složenog izvan-disciplinarnog diskursa u predočavanju efekata doživljaja, spoznaje ili znanja. Zadobivenim statusom intertekstualnosti uspostavlja se odnos prožimanja, prodiranja, zamjenjivanja, transformiranja između tekstova koji zastupaju različite inter-lokacijske diskurse što vode prelijevanju, prekoračenju ili čak brisanju njihovih i raznih drugih granica. Dakako, bitna su pitanja pod kojim se posebnim uvjetima i okolnostima zbivaju ovi procesi (auto)refleksivnog karaktera kao slike mogućih svjetova intertekstualnosti, te na kojim lokacijama. Upravo o tome svjedoče decentrirane scene njihovog samoizlaganja u događajima recentnih projekata, kao što je bio i riječki projekt *Risk Change*.

U ovo doba suvremene epistemološke hibridnosti, te scene također hibridno proizvode i fiksiraju značenja u fluidnim konstruktima uspostavljanja koncepata te njihovog usložnjavanja u manje ili više kompleksnim projekatima s pozicija subjekata koji ih izriču. No ne kao dovršenih i statičnih znakovnih (teorijskih/umjetničkih) konstrukcija/produkata, nego kao protok momenata u procesu transformacije značenja, u društvenim odnosima

moći i praksama proizvodnje značenja s "određenog mjesta". U ovom se smislu može istaknuti pristup paradigmi slike kao intertekstualne prakse u funkciji pokazne hermeneutičke hibridnosti u kulturalnom tekstu upisivanja određenih tragova mišljenja, znanja, osjećanja, ponašanja, brisanja. To upisivanje može biti verbalne, neverbalne ili "mješovite" naravi, no u njegovom oblikovanju dominiraju koncepti te načini njihove upotrebe (metoda, medij, aktivirajući motiv). Kao primjer takve prakse možemo navesti složeni "umjetničko-interdisciplinarni projekt" *Riskiraj promjenu* Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci koji je započeo 2016. godine, a završio izuzetnom publikacijom *Risk Change* 2020. godine.<sup>12</sup> Već sam puni naziv projekta *Between Mobility Control and Social Transformation – Art/Interdisciplinary Projekt Risk Change / Između kontrole kretanja i društvenih promjena - Umjetničko-interdisciplinarni projekt - Riskiraj promjenu* nastoji konceptualno problematizirati prijetuće *krajnosti suvremene društvenosti* koje se multipliciraju i okreću oko među-odnosa diskursa dominacije i kritičkog diskursa. Projekt se svojim glavnim dijelom oslanja na interdisciplinarni oblik hibridne kulturalne analize koja uranja u istraživanja i propitivanja te otkriva razne strane uspostavljene konceptualizacije problema.

Iako se globalno prepoznaje i priznaje univerzalni aktivirajući (i aktivistički) motiv kritičkog diskursa o migrantskim politikama, kako to priziva moto projekta "Migracije su prirodni zakon: sve se kreće, svi migriraju", i dalje su na snazi, kako su sažeto formulirale agilne kustosice projekta u *Uvodu* publikacije: "S jedne strane – mobilnost, multikulturalnost i suradnja; s druge – kontrola granica, izbjeglištvo, isključivanje."<sup>13</sup> Kritički diskurs se u pristupu projektu interaktivno artikulira "na razmeđu" više različitih humanističko-društvenih disciplina (antropologije, sociologije, socijalne psihologije) i oblikovno-istraživačkih umjetničkih te kustoskih praksi. Ovakav pristup konceptu intertekstualne prakse raznorodnog materijala uspješno je tematski integriran i atraktivno vizualno oblikovan osobitom zaslugom izdavačkog pothvata, "čitanke"<sup>14</sup> – kako završnu publikaciju projekta nazivaju kustosice

12 *Risk Change*, ur. Ksenija Orelj, Sabina Salomon, Marina Tkalčić, MMSU Rijeka, Publikacija br. 394, ožujak 2020. (Izložba je dio programske linije *Kuhinja* unutar programa Rijeka 2020 – Europska prijestolnica kulture.)

13 Ksenija Orelj, Sabina Salomon, 2020., str. 268.

14 Posebne pohvale uvijek inovativnom dvojcu grafičkih dizajnera: Marinu Krstačić-Furić & Ani Tomić.



u *Uvodu* - koja: "Okuplja teoretičare i praktičare različitih profila, mahom sudionika izložbi i simpozija održanih u sklopu projekata. Kroz aktualne osvrtne na odnose socijalnih i migrantskih politika, kulturnih praksi i migracijskih procesa, čitanka potiče razmjenu iskustava i perspektiva sa širokom publikom. Bazirana na raznovrsnim tekstovima, od studija slučaja, etnografsko-antropoloških izvještaja s terena i kustoskih priloga do eseja povijesnog ili filozofskog pristupa, čitanka nastoji potvrditi migracije kao općevažeće načelo, istražujući njihove stvarne i fiksijske mogućnosti izvan dohvata zadanih granica. Vezuje se za tematske koncepcije održanih izložbi..." (*Risk Change*, 2020., 268).

Zapravo, čitav je projekt povezan s održanim izložbama u čijem je fokusu dijalogika procesa između dominacije društvenih odnosa moći i rizičnih izmicanja njihovoj kontroli, a u kojima se, prije svega, pojavljuje glavna slika konceptualnog prikaza asimetrične figure (ne)građanina kao nepoželjne figure "migranta" na granicama nove "Europe-tvrđave". Ovakvoj se slici-prikazu u ovom "umjetničko-interdisciplinarnom projektu" pristupa kao intertekstualnoj praksi problematiziranja statusa asimetričnog Drugog i u smislu etičkog obrata statusa subjekta i Drugog koji je uvijek vanjski i njemu asimetričan. Projekt je usmjeren na dekonstrukciju asimetričnog odnosa kako u životnom polju intersubjektivnih odnosa, tako i u polju umjetničke drugosti koja sebe identificira kao drugost u odnosu na dominantni jezik svijeta umjetnosti, njegovih normi, načina ponašanja i stvaranja. Stoga, vizualni tekst nije tek slika kao "originalni" artefakt (koji se može jednoznačno "okačiti na zid" galerije) nego konstitutivni i instrumentalni *pokret* tekstova kroz druge tekstove kulture,<sup>15</sup> ali i kroz "bujicu života". U fokusu projekta su realizirane, svake godine njegovog trajanja, četiri tematsko višeznačne izložbe: od anatomije privremenih migracija – *Između tamo i tamo*, zatim problema prisilnih migracija i nesnalaženja u vremenu poremećene sigurnosti - *Crne krabulje*, te bijega kao pokušaja opstruiranja kontrole kretanja – *Bijeg*, do pitanja o oblikovanju predodžbi o strancu i drugom – *Mi nismo kao oni*. No, pristup projektu *Riskiraj promjenu*, kako se on zatim pokazuje u istoimenoj publikaciji, kretao se putevima istraživačke hibridizacije između umjetničke senzibilira-

15 Roland Barthes, "Od djela do teksta", u: Miroslav Beker, ur. 1999. *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str, 203. Barthes govori o "teorijskom", zapravo konceptualnom, prelasku s "djela" na "tekst".

nosti i kulturalne analize, može se reći na Barthesovom tragu *nepouzdanog ili neizvjesnog pisanja* koje odbija moć disciplinarnih granica u ime traganja i govora "da glasno sanja svoje istraživanje – a ne da sudi, da bira, da postavlja, da podređuje jednom usmjerenom znanju..." (Barthes, 1981., 174).

Dakle, mreža vizualnih i verbalnih iskaza kao govornih činova te prikaza događaja, (foto/video)dokumentarnih radova, tekstova kulturoloških analiza i aktivističkih gesti koordinirano je pratila razvijanje projektnog propitivanja. Sve je to prolazilo kroz zamišljeno "djelo" projekta poput *otvorenog vizualnog teksta* gradeći mrežu umjetničkog djelovanja na mjestu situiranja ili muzealiziranja (s obzirom da se radi o etabliranoj instituciji muzeja) očekivanog "dovršenog djela". Ovaj se otvoreni protok konceptualizacije vizualnog teksta identificira kao umjetnička akcija ili izvođenje umjetnosti, a taj tekst nije "djelo" nego je način na koji se djeluje, čini i (kritički) intervenira u polju produkcije, distribucije i razmjene kulturalnih i socijalnih značenja u svijetu fluidne zbilje. Tako se pokaznost koncepta i njegovo izvođenje čini bitnijim od same fenomenalizacije, odnosno osjetilne pojavnosti slikovnog "izgleda" ("djela" na izložbama) kao centrirane estetizacije (kao kod, recimo, djela modernizma) u njenom autonomnom i specijalističkom djelovanju. Ova se pokaznost pomiče prema izvođenju kretanja problemske konceptualizacije od djela i konteksta ka diskurzivnim i kulturalno-aktivističkim raspravama kao novoj "atmosfera" svijeta umjetnosti. Unutar nje se odigrava poticajni, spontani (kao *connaissance*), često neodređeni, kritički zahtjev za uspostavljanjem polja konceptualnih i praktičnih činova promjene pojavnosti, statusa i djelovanja različitih svjetova, kako umjetničkih tako i drugih, stvarnih i mogućih.

Tako je publicirana "čitanka", kako je opisuju kustosice Ksenija Orelj i Sabina Salamon u uvodnoj riječi, "zaokupljena lokalnim iskustvom, kao i širim procesima destabilizacije", ona "nastaje na sjecištima službene povijesti i preskočenih pripovijesti, rasutih između napuštenog modela socijalne države i njezine globalizirane izvedenice s rasklimanim pravnim garancijama" (2020., 269). Naravno, u pristupu projektu nije riječ o odcjecima "maglovite", kako kaže Edward Said, Huntingtonove teze koja neoprezno afirmira personifikaciju golemih entiteta zvanih "Zapad" i "Islam".<sup>16</sup> Kao što smo pokazali u

---

16 "...kao da iznimno komplicirane stvari kao identiteti egzistiraju u svijetu crtanih filmova gdje se Popaj i Daba nemilosrdno mlate, vrlji boksač preuzme kontrolu nad protivnikom"; Edward Said,

prvom djelu teksta, kreativna konceptualizacija problema je mnogo suptilniji kognitivno-osjetilni proces od pristajanja na udarne "ideološke" teze; recimo, u ovom slučaju, na to da su "bojna polja budućnosti na civilizacijskim rasjedima" ili na propitivanje cijelog svijeta s visina prihvaćanja određene apriorne ideje. Kritičkom se razumijevanju većinom zbunjujućih međuovisnosti i kontroverzi našega vremena, osobito onih europskih "između toplih tropskih daljina i maglenog ledenog sjevernog mora",<sup>17</sup> postavlja glavno "geopoetičko" pitanje: koje su to današnje granice Europe ako ona kao političko-elitistička neoliberalna "unija" nema i politički identitet (univerzalnog građanstva) nego je utemeljena na političkoj ideji nacije-države sa utvrđenim zemljopisnim granicama. Ako se postavi pitanje gdje je sad projekt "Europe bez granica", naravno da nalazimo važan odgovor u vrijednosnoj konstrukciji koncepta *europskog kulturnog identiteta*, ma koliko se on pokrivaio mistifikacijom ideje superiornosti; međutim, ta dvojbeni konstrukcija nema moć da "gostoljubivo" otvara granice migrantskim procesima. Europski prostor/i (centar/periferije) puni su paradoksa različite vrste koji uvijek iza sebe imaju neku geopolitičku konstrukciju moći "između granica", te problemsku relaciju sa stranim, nepoznatim ili neprihvatljivim drugim, usprkos deklariranim, pa i prihvaćenim, idejama i vrijednostima multikulturalnosti, mobilnosti, suradnji i hospitaliteta.

Stoga su projekti poput ovoga o kojemu govorimo od iznimnog paradigmatškog interesa za razumijevanje unutrašnje napetosti različitih aspekata privremenih, prisilnih ili "kretanja izvan kontrole" onih koji nisu "kao mi". No upravo ih to razumijevanje i pokazivanje slike "rizika promjene" čini vidljivima i prisutnima, što je i jest bilo u osnovnoj intenciji programa projekta kao iskaza određenog oblika empatije i "solidarne akcije" koja stoji nasuprot društvene ksenofobije i službenog indeksiranja povijesti. O tome govori koliko izložena umjetnička praksa, spomenute izložbe kao ključni vizualno poticajni medij projekta, toliko i zbornik autorskih tekstova s razgranatom tematikom koja ih diskurzivno ne samo prati nego i konstituira. Oni su podijeljeni u četiri odjeljka publikacije: I *Stranac, izbjeglica, građanin, turist – Eu-*

---

"Sraz s neznanjem", *Zeničke sveske*, Časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku, br. 15/2012, 219-225, 220.

17 Kako je nekada govorio Krleža u svom eseju *Evropa danas*, 1935, Zagreb, Biblioteka aktualnih knjiga.

ropa kao prostor negostoljubivosti; II Stranputicama multikulturalnosti do prostornog odvajanja – klaustrofobija suvremenih gradova; III Pripada li Balkan Europi? – pitanje političke i socijalne integracije na rubovima Europe; IV Dosje Projekta Riskiraj promjenu. Već sami naslovi tekstova i kataloške dokumentacije koji su grupirani u ove dijelove publikacije govore o složenosti pristupa projektu, njegovoj među-disciplinarnoj produkciji koja je u interakciji s intertekstualnom i umjetničkom medijskom produkcijom. Projekt prelazi granice posebno znanstvenog ili posebno umjetničkog polja produkcije, o čemu i govori istaknuta združena specifikacija projekta (*Art/Interdisciplinary Project*). Kratki i jezgroviti prilozi po ovim poglavljima uvode nas neposredno u različite tematizacije i pristupe za razmišljanje, postavljajući u krajnjoj liniji pitanje "Što se dogodilo s Europom bez granica?" (Markovina, 2020., 312), koje se i najjače problemski probija u interaktivnom djelovanju projekta.

Teško je oteti se impulsu da se dublje ne zaroni u pitanja svakog od ovih priloga različitih istraživačkih usmjerenja, no to sve već stoji zapisano u iscrpnoj publikaciji koju još prati i *dosje projekta* s kataloškim popisom umjetnika i prpratnih događanja. Međutim, sa stajališta konceptualizacije pristupa društvenoj aktualnosti kao produkciji intertekstualne prakse mogu se razaznati njeni istaknutiji obrisi. To su oni koji postavljaju svoj objekt, u trenutku kreacije, kao samosvojnu nerazdruživost varijabli pojedinih konceptualizacija. One onda mogu slobodno ulaziti u različite odnose (ne)diskurzivne rezonancije, kao "središta vibracija" ili biti poput entiteta suhozida, "bilo stoga što komponente nekog od njih postaju koncepti s drugim uvijek heterogenim komponentama, ili stoga što među njima ne postoji nikakva razlika u stupnju ni na kojoj razini" (Deleuze & Guattari, 2017., 23). Tako pojedini entiteti ove prakse, kao fragmentarni totaliteti, nisu nužno djelići slagalice; oni jesu smješteni pozicijski, ali su više poput raskrižja različitih mogućih smjerova u mreži događanja, ne kao opisi zaokruženih diskurzivnih skupova nego više kao konceptualni likovi ili figure unutar mogućih slika.

Stoga se ovakav pristup otvorenog intertekstualnog koncepta u slučaju projekta koji nam je u paradigmatškoj vizuri ujedno može promatrati i kao iznova postavljanje pitanja o (anti)esencijalizmu i umjetnosti; odnosno, pitanja o mogućnosti postojanju općeg pojma umjetničkog djela budući da ne postoje njegova apriorna suštinska svojstva nego samo izvjesni njegovi

svijetom života i kulture dani aspekti? Ili, drugim riječima, iz suvremene vizure promatrano ono se (modernističko) ontološko pitanje *što jest priroda umjetnosti?* zamjenjuje danas posve legitimnim pitanjem *koja vrsta koncepta jest umjetnost?* Kako je, dakle, u pitanju "kompleksna logika" umjetnosti koja je pritom "konceptualno uvjetovana" i nedohvatljiva isključivo modernističkom fenomenologijom, pozornost je već pomaknuta s pojavnosti "djela" kao osjetilno predočenog artefakta na spoznavanje uvjeta u kojima se (objekt, događaj, situacija) prihvaća, pod određenim protokolima, kao umjetnički rad. No sama diskurzivna konceptualizacija, bez obzira kako nastaje (um, logika razuma, intuicija, emocija, doživljaj), nije dovoljna bez uvjeta izvođenja izbora i izricanja odluke, imenovanja te prihvaćanja objekta, događaja ili situacije kao umjetnosti. U svemu tome, važnu ulogu stoga igra dimenzija otvorene prakse intertekstualnosti koja svojom analitičkom aktivnošću kvalificiranja s različitih strana stavlja koncept u upotrebu u polju jezika, kulture, umjetnosti ili života. Iz ovakve duge i zapletene složenosti nikada se do kraja ili se nikako ne može izvesti zatvoren skup slučajeva pod definitivnim nazivom *umjetnost*, ali je zato otvoren interpretativni lanac uvjetovan konceptualnim okruženjem problema.

Interpretativni lanac u slučaju *Risk Change* takav je jedan primjer kojim se pokazuje intertekstualna praksa na djelu. Najprije, bez prethodnog individualnog i intuitivnog čina empatije odnosno uživljanja u tuđi doživljajni svijet (što je još diltajevsko<sup>18</sup> razlikovno obilježje prvog koraka hermeneutike), teško je graditi oblik osviještene interdiskurzivnosti koja je neka vrsta sidrišta interpretativnog lanca. O tome govore spomenute održane izložbe projekta kao preddeterminirani repertorij različitih fragmentarnih identiteta u liku "sidra" unutar prostora fragmentirane ili nezaokružene cjeline konceptualnog okružja. No fenomenu i problemu uzajamno uvjetovanih veza i odnosa između različitih oblika prakse, medija ili tekstova i njihovih interferencija pristupa se kao stvaranju višeglasnih interdiskurzivnih dispozitiva pomoću analitičkih pojmova, formulacija ili slika. Ti dispozitivi imaju ulogu mreže naglašenih konotativnih struktura koje poput linkova povezuju vrtologe znakova, obrazaca, figura, percepata, predodžbi, stereotipa, kolektiv-

18 Pojam vezan uz shvaćanje "duhovnih znanosti" iz: Dilthey, Wilhelm. 1905. *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig/Berlin, 1929.; *Die Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Gesammelte Schriften 7. (1980., *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*, Beograd: BIGZ)

nih simbola, pozicija, pragmatičnih rituala... Ako, dakle, opet pogledamo publikaciju projekta kao jednu fragmentarnu cjelinu značenja i ujedno kao poprište različitih križanja i transformacije, stapanja i premještanja tekstova nasuprot homogenoj kontekstualističkoj predodžbi generalnog (medijskog) pristupa tekstu kulture/umjetnosti, pred nama je heterogeni skup fragmentiranih tekstualnih značenja koji hermeneutički kruži oko slika intersemiotičkih korelacija sve do stapanja u cjelovito recipiran medijski rod – knjigu/monografiju projekta.

Knjiga *Risk Change* okuplja tako u konstrukt smisla zajedničkog semantičkog prostora različita poglavlja u kojima, opet delezeovski rečeno, "lice izdubljuje rupu koja je potrebna subjektivaciji da bi prodrla kroz nju". Poglavlja ovog produkcijskog procesa suodnosa između teksta i tekstovne pozadine odnosi se uglavnom na polja migracijske, radne i ekonomske problematike. Prvo se poglavlje (*Stranac, izbjeglica, građanin, turist – Europa kao prostor negostoljubivosti*) bavi pretežno pitanjem ksenofobne "kartografije drugosti" obilježene fenomenom *asimetričnog drugog* te mnoštvom različitih zaoštrenih granica kontrole i isključivanja (od teritorijalnih i administrativno-pravnih do socijalno-psiholoških), a u ideološkoj sprezi s desnim obratom europskih liberalno-demokratskih ideala te povezanošću migracijskih procesa i logike kapitala. Kratki prilozi autora tekstova jezgrovitost sažimaju, već u istaknutim naslovima, sudbinu figure stranca, izbjeglice – (ne)građanina, kao što su: *Migracije, pitanje hospitaliteta i politike prijateljstva* (Željko Senković), s naglaskom na "krizi ideje Europe i nedostatnosti nacije-države", te na "gostoljubivosti kao otporu militarizaciji"; *Ostati tu zapravo je ludo – o projektu Riskiraj promjenu* (Ksenija Orelj & Sabina Salamon), s kustoskim referencijama na održane izložbe te naglaskom na složene tokove suvremene pokretljivosti kao prava uživanja "slobodnog prolaza" i prekoračenja granica, izlaza iz "suvremene shizofrenosti urbanih prostora" i "situacija poremećene sigurnosti i zaštite", stanja distopijske "dezorijentiranosti i beznađa" te istodobnog kreiranja heterotopija "izvan zatečenih prostornih podjela", dakako, uz sav rizik slobode u promjeni i oblikovanju pozicije *drugog* "između suprotstavljenih opisa 'nas' i 'njih'; *Psihološko putovanje u drugost* (C. Stephens), s naglaskom na razjašnjavanje odnosa "psihoanalitičkog putovanja u drugost" i zamršeno tegobnih puteva u iskustvu migracije, imigracije i izbjeglištva, iskustvu koje stoji nasuprot suvremenim pozivanjima na kulturnu/kulturalnu raznolikost;

prvo poglavlje zaključuju zanimljive sudioničke *Bilješke uz etnografsko istraživanje u Zimskom prihvatno-tranzitnom centru Republike Hrvatske* (Marijana Hameršak & Iva Pleše), opisom takvog iskustva, suočenog s neizvjesnošću ishoda, na izbjegličkoj "ruti balkanskog koridora".

Drugo poglavlje (*Stranputicama multikulturalizma do prostornog odvajanja – klaustrofobija suvremenih gradova*) dalje razvija narativ o drugosti kroz istraživačke studije slučaja i analizu suvremenih umjetničkih praksi, s naglaskom na aktualne napetosti između empatije i ksenofobije u migrantskoj svakodnevnici. Prvi je prilog o anketnom istraživanju lokalne situacije "grada s jakom doseljeničkom tradicijom" u tekstu *Rijeka kao multikulturalni grad – rezultati istraživanja projekta Riskiraj promjenu* (Barbara Matejčić & Drago Župarić-Ilić) koji propituje multikulturalnost i inkluzivnost u praksi u gradu koji se deklarira kao "luka različitosti" svih građana - "domaćih, novopridošlih i usputnih"; zatim je tu tekst *Privremene migracije: migrant-ske (samo)reprezentacije i umjetničke strategije subjektivizacije* (Irena Bekić & Duga Mavrincac) koji se referira na radove s izložbe iz 2017. (*Između tamo i tamo: anatomija privremenih migracija*) koja je "bila rezultat kustoske suradnje i kolaboracije kulturne antropologije i umjetnosti", zapravo umjetnika, na različitim aspektima i toposima problema privremene mobilnosti ili liminalnog statusa "istovremene pripadnosti dvjema adresama"; slijedi tekst *Od tranzita do naseljavanja, između suosjećanja i ksenofobije: prilagodba novoj raznolikosti u zagrebačkom hotelu Porin i njegovoj okolini* (Igor Petričević) koji iz fokusa prezentacije terenskog antropološkog rada (i ujedno volontiranja u prihvatnom izbjegličkom centru) prikazuje lokaliziranu situaciju napete "multikulturalizacije" kao rezultata naglog vala "migracija preko Balkana" i stvaranja nove različitosti te suočavanja i prilagodbe, kako lokalnog stanovništva tako i migranata, na neočekivane i "neodlučne" promjene. Dakako, svi se procesi odvijaju u situacijama izrazito nejednake moći (slikoviti diskurs o "grupama tamnoputih muškaraca" na fonu službenog i većinskog diskursa o ugrozi granica ili identiteta).

U trećem poglavlju koje postavlja pitanje *Pripada li Balkan Europi? - pitanje političke i socijalne integracije na rubovima Europe*, nije samo pitanje dvojbeno nego je to i sam odgovor koji implicira problematične relacije središte/periferija, mi/drugi, kulturalna prava/univerzalna građanska prava (koja

podrazumijevaju socijalna i ekonomska), tolerancija/diskriminacija. Stoga, zapravo, "pravo je pitanje danas: što se dogodilo s Europom bez granica?", koje je i konceptualni fokus teksta *Mediteran i Balkan pred vratima tvrđave Europe* (Dragan Markovina). No u dominantnoj (imperijalnoj) svijesti Europe, ma koliko se pozivala na multikulturalnost, to su nadasve "rubni" prostori i tu predrasudu o nemogućoj integraciji samo aktualiziraju procesi desnog populizma. Nemoć integrativne EU platforme bila je osobito vidljiva u reakcijama na ratove za jugoslavensko nasljeđe, što je tada "podgrijavano" starim (devetnaestovjekovnim) metaforama o "divljem Balkanu" i nepouzdanom "pograničnom svijetu", a danas se s novom ksenofobnom nelagodnom gleda prema mediteranskim valovima izbjegličkih kriza kao neuhvatljivom, opasnom "moru fragmentarnosti" i drugosti. O konkretnim traumatičnim iskustvima izbjegličke drugosti govori se u tekstu, koji je nastao na temelju istraživanja u okviru projekta *Tranzitne migracije*, pod naslovom "*Najkraći put u svijet*" – migracije, građanska prava i Europska unija u državama bivše Jugoslavije, replika nakon petnaest godina (Manuela Bojadžijev), a sažima upravo slike migrantske tranzicijske prakse. U ovim turbulentnim procesima oblikovanja novih granica političke geografije, cilj je projekta bio istražiti ondašnji sistem kontrole i "primjenu europskog graničnog režima na rubovima Europe i to učiniti iz očišta samih migranata", s aktualizacijom pitanja "Europa – nemoguće građanstvo?" (2020., 317) i to uz suradnju "znanstvenika i znanstveno-umjetničkih praktičara". Najzad zaključno, sugestivno je ispričana osobna priča umjetnice (Neli Ružić), tekstom *Treće je moguće – prisjećanje i usmena predaja kao osobna poputnina u procesima kulturnog izmještanja* (Sabina Salamon), kojom se suptilno razlikuju uporišta aktualnog sjećanja od fluidnog krajolika kulturnog pamćenja i, osobito, od jednodimenzionalnog modela (službene, disciplinarne) povijesti koja "uvijek predstavlja problematičnu reprezentaciju prošlosti" ili nove ideologije. U subjektivizaciji traženja "trećeg puta" kao asimetričnog "mogućeg svijeta", raspliću se i prepliću individualizirane umjetničke geste bijega od kolektivno-uvriježenih, "objektivnih" ili stereotipnih istina i granica, ideologiziranih toposa društvenosti i identiteta, no oslobađajući intuitivni i konceptualni supstrat alternativnih i kreativnih odgovora je uvijek isti: *risk change!*



## Strukturna plastičnost intertekstualne prakse i identiteta slobode u riziku

Možemo, dakle, zaključiti da je intertekstualnim projektom *Risk Change* konceptualno postavljen i prezentiran određen problemski krug pitanja, slika i narativa u različitim autorskim i timskim kreativnim praksama i medijima povezanim s određenim teorijskim propitivanjima i interdisciplinarnim istraživanjima te izvještajima, u okviru muzejsko-izlagačkog prostora riječkog MMSU-a i izdavačkog pothvata realiziranog u posebnoj publikaciji koja je povezala sve raznolike segmente ovog kustoskog projekta. Razvijen je, dakle, usloženi konceptualni pristup vizualnoj umjetnosti kao intertekstualnoj praksi čiji je sam metodski supstrat temeljen na osnovi diskurzivnog koncepta inter-teksta, odnosno interaktivnog spajanja ikoničkih, verbalnih, gestualnih, performativnih komponenti uspostavljene problemske strukturalne mrežnih čvorova. Otvorena uzajamno strukturno-preobražajna povezanost spojeva, njihova "strukturna plastičnost", ma koliko u cjelini fragmentirana, bitna je za razumijevanje današnjeg proširenog, intertekstualnog statusa slike; to je posebno vidljivo na slučaju one upotrebe slika koje ulaze u arhive kulture pamćenja (Assmann, 1999.), kao što je, primjerice, razlikovanje osobnih figura sjećanja od institucionalizacije memorije, ili, recimo, "pokušaj uspostave alternativnog sustava reda", "u očekivanju da je 'treći put' moguć kao ispisivanje nedogodeg..." (Salamon, 2020., 323). To potvrđuju i tematske koncepcije održanih izložbi u svojim intermedijalnim istraživanjima i prezentacijama načina i puteva migracijskih procesa, njihovih stvarnih i fikcijskih mogućnosti u prekoračenju zadanih granica, ugrožene sigurnosti i konstrukcije slika privremenog, "novog/starog" identiteta slobode u riziku. Konceptualna upotreba načela intertekstualnosti kao oblika strukturne plastičnosti omogućuje da svi ti različiti migracijski aspekti koji se otimaju različitim sustavima kontrole postanu sve vidljiviji i prisutniji u postkolonijalnoj kulturalnoj i društveno-političkoj kartografiji slike svijeta.

Sama kulturalna kartografija intertekstualnosti podređena je ispisivanju hibridnog teksta svog nastajanja sastavljenog od iskaza riječi, slika ili gesti kao autonomnih entiteta, odnosno upisivanja različitih kodova, diskursa i nediskurzivnih praksi u neomeđeni prostor "inter-teksta". Još prije pola stoljeća taj je termin uvela Julia Kristeva (1970.) da bi označila aktivno poprište

tekstualnosti kao interakcije znakovnih sustava sa sustavima označiteljskih praksi dane (kontekstualne) kulture. No u međuvremenu je, najviše zahvaljujući razvijanju vizualnih studija, taj nekada više semiotičko-strukturalistički koncept postao mrežno-strukturni koncept posve otvorenih rizomatičnih sklopova, bez zaokruženih strukturalnih granica. Stoga možemo govoriti kako danas inicijalnu ulogu u pokretanju inter-teksta ima praksa slikovnosti, dakako u suodnosu sa suvremenom realnošću *slikovnog obrata* (*pictorial turn*, W.J.T. Mitchell, 1994.)<sup>19</sup> kao istraživačkog interesa za vizualno konstruiranje zbilje. U tom interesu, kako smo naglasili, nesumnjivu ulogu ima epistemološka dimenzija "intuitivno-stvaralačkog" u konceptualnom konstituiranju smisla, kao "stvaranje intuicije u intelektu", dimenzija koju je Deleuze označio kao "povratak bergsonizma", odnosno kategorije intuicije; međutim, "ona nije ni osjećanje ni nadahnuće ni neuredna simpatija, već je razvijena metoda ... koja ima svoja stroga pravila..." (2015., 122, 7) što joj osigurava njenu konstruktivnu vrijednost. Smisao pojmovnog povratka hibridnog pristupa dobro fokusira upravo pristup ne vertikalnog nego horizontalnog poimanja intertekstualnosti kao rizomatičnog sklopa mnogostrukosti koja nužno i istodobno djeluje na simboličke, materijalne ili životne tokove. Isto tako, to je teorijski stav koji pretpostavlja tezu da više ne postoji oštra trojna podjela na polje objektne stvarnosti, polje reprezentacije i polje subjekta, jer je svaki događaj u susretu s drugim i uspostavlja različite spojeve i sklopove iskazivanja.

Recentna fokusiranost na pristup slici kao intertekstualnoj praksi može se pobrkati, što je možda suviše napominjati, s danas - u donekle sličnom značenju - cirkulirajućim terminom intermedijalnost; s njim se doduše može označiti sličan relacioni interes, no on se više tiče odnosa između uzajamno uvjetovanih veza različitih oblika premještanja same medijske realizacije. Međutim, zamisao intertekstualnosti kao pristupa ima širi metodološki radijus s praktičnog, teorijskog i analitičkog stajališta; prije svega, načinom ukazivanja na konstrukciju značenjskih odnosa koji su produkt mnogostrukih nelinearnih veza u označavajućim procesima satkanima od različitih fragmenata,

---

19 Autor teze o slikovnom obratu W. J. T. Mitchell je ovom tezom označio početak slikovne dekonstrukcije logocentrizma u zapadnoj kulturi, čime se opisuje nov odnos slike i teksta izvan granica tradicionalne ikonologije ili tumačenja slika metaforama verbalnog jezika. Izvorno je objavljena u tekstu *Pictorial Turn*, u časopisu "Artforum", ožujak, 1992.

obrazaca ili izraza. Ne radi se samo o tezi da nema izvornog i originalnog teksta (Barthes, 1999.),<sup>20</sup> već je riječ o recentnom modelu razumijevanja, proizvodnje i prikazivanja umjetničkog čina kao prakse inter-teksta; počev od toga kako ga dekonstrukcijski tumači Derrida (1981.) u smislu transformativne moći sklopa heterogenosti i diseminacije i sve do višeznačnog modela produktivne konstrukcije umjetničkog djelovanja od više ili mnoštva različitih komponenti: života i tekstova, teksta i slike ili bilo kojeg drugog proizvoda jezičnih i semiotičkih sistema (prirodnog jezika, arhiva kulturne memorije, povijesti, znanosti, filozofije, ideologije, književnosti, slikarstva, fotografije, filma...). Upravo je "porast dimenzija u mnogostrukosti čija se priroda nužno mijenja u mjeri u kojoj mnogostrukost umnaža svoje veze", ono što dovodi do teško predvidljivog "bujanja cjeline" (Deleuze i Guattari, 2013., 15). To se vizualno može pokazati kao niz uzastopnih fenomena i ravni singularnosti, ali se unutar krugova konvergencije i redundancije oni uzajamno presijecaju kao transformativne mogućnosti u plastičnom kodiranju i dekodiranju koje je teško podvrgnuti jednom strukturalnom ili genealoškom modelu.

Danas treba posebno naglasiti nezaobilazni značenjski potencijal slike u intertekstualnom kao interslikovnom odnosu (ikonografskom, interkontekstualnom), jer slika nije puki vizualni fenomen (tamni i osvjetljeni dijelovi slike nisu tek indiferentne činjenice percepcije), nego je značenjski tekstualni sustav koji se nalazi u odnosima pokazivanja/ukazivanja na različite oblike subjektne zamisli u socijalno-kulturalnoj upotrebi. Koncept/model intertekstualnosti stoga otvara/stvara prostor za puni zamah njenih produktivnih moći. Ne radi se, dakle, samo o proširenju pojma teksta na vizualna umjetnička djela: jer, ona se odavno ne definiraju kao ograničeni objekti, kao izdvojeni umjetnički predmeti s povlaštenim statusom estetskog objekta kao "sublimnog" vizualnog iskaza. Radi se o otvorenom intermedijalnom prostoru (re)interpretacije, transformacije, konstrukcije i razmjene u različitim oblicima značenjsko-komunikacijske i produkcijske tekstualne interakcije.

---

20 Stvaranje je "onaj neutralni, složeni, posredni (*oblique*) prostor gdje naš subjekt nestaje", kaže Barthes u tekstu "Smrt autora", gdje je postavio svoj koncept *djela kao teksta* koji nema porijeklo u autoru nego u tekstu/djelu koje ima beskonačno mnoštvo realizacija kroz procese čitanja: "Dati tekstu Autora znači nametnuti tom tekstu granicu, znači opskrbiti ga konačnim označenim, znači zatvoriti pisanje." R. Barthes, "Smrt autora", u: M. Beker, 1999., (197-201).

Problemske ravni se umnažaju, prostorno i vremenski izmiješane, u procesima s promjenljivim pretvorbama i brzinama, uvijek spremnima za preokret događanja. Pritom, da zaključimo, otvoreni metodsko-problemski pristup praksi intertekstualnosti i njenim prezentnim fenomenima ne karakterizira jedinstvenost već mnogostrukost ulaza u bitni kognitivno-presentationijski krug ("i... i... i..."), kao u kartografiji u kojoj je vidljivo naglašeno mnoštvo (kao ukupnost svojstava akcenata), susretanje s drugim, te (pre) spajanje niza višestrukosti u točkama strukturacije. U pristupu produkciji slike kao praksi tekstualne interakcije dolazi do efekta suočavanja različitih značenjskih modela na različitim razinama i u toj se zamisli očituje sav kreativni potencijal intertekstualnosti. Iako se tako može činiti, to međutim nisu vremenski jednoznačni putevi kojima se odvija proces prijenosa događaja; to su, prije svega, sami prepleti događaja, koji na nešto prelaze, na nešto ukazuju, kao vidljivi *lokusi* koji se rizomorfno prepliću, što je od središnjeg značaja za intertekstualnu praksu koja producira slikovnu mnogostrukost u pokretu.

Ovaj pristup čini vidljivom zamisao kako nema izdvojenog teksta/slike iz cjeline svijeta, odnosno u intertekstualnoj zamisli njihov susret u pokretu jest višestruko nomadski i fragmentarno posredovan konceptima i tekstovima kulture, no uvijek uronjenih u životne procese i kretanje svijeta kao neuhvatljive "životne sile" (Braidotti, 2013.), te stoga uz neprestanu prisutnost kontingentnog pojedinačnog skupa uvjeta. Na kraju, treba nadodati kako u racionalnom doseganju istraživanog područja prostornog, socijalnog ili osjetilnog intenziteta, dok se obilnost slika umnaža, uvijek postoji neizvjesnost intuicije, talog slučajnosti i prisustvo drugosti (Butler, 2000.), što sve vodi u pravcu kontingencije događanja. Uz ovo ide i rizik kontingencije identiteta koji stalno stoji između realnosti u povezivanju strukturno-značenjskih komponenata i razina njihove konceptualizacije. To stvara konstitutivni zijev u njihovom prožimanju, a iz njega opet proviruje nova neostvarena mogućnost. Kao "drugo mjesto" ili "treći put" sanjane heterotopije?