

Članak je primljen: 15. avgust 2012.
Revidirana verzija: 30. avgust 2012.
Prihvaćena verzija: 2. septembar 2012.
UDC: 111.852:316.75 ; 141.78:316.75

dr Huimin Jin

Chinese Academy of Social Sciences, P. R. China
jinhm@cass.org.cn

Simulakrum: estetizacija ili an-estetizacija

Apstrakt: *Estetizacija* je nedavno postala nova ključna reč u savremenim naučnim raspravama o kulturi i društvu, koja približno referira na vrstu fenomena poznatu pod nazivom „slikovni zaokret“ (*pictorial turn*). Ne govorimo o *estetizaciji* u njenom doslovnom smislu kao proizvodnji estetskog od nečeg neestetskog, niti o temama poput estetizovanog ljudskog života, što je favorizovano od strane pojedinih kineskih intelektualaca tradicionalne orijentacije, već o *transeestetizaciji*. Ovaj se proces (*transeestetizacija*) ne razlikuje od prethodnog samo po dometu i protežnosti, već i po suštini i prirodi: stvarnost ne egzistira više nakon što je transeestetizovana a ono što ostaje je samo estetski domen; drugim rečima, nema realnosti već čistog hiperrealnog. Zato se često transeestetizacija dovodi u vezu sa konceptom simulakruma ili proliferacije slika; preciznije, transeestetizacija nastaje kao efekat širenja simulakruma. Međutim, postoji problem u tome da simulakrum nije istovetan slici. Pod pretpostavkom da lepotu slike čine njene bogate konotacije i prisustvo na razini forme, pitanje je da li se transeestetizacija generiše samo posredstvom simulakruma. Zašto i kako je to moguće?

Ključne reči: Bodrijar, lepota, Hajdeger, hiperrealno, Ideja, slika, Džejmson, pojava, simulakrum, transeestetizacija

Estetizacija je danas često upotrebljivan termin u širim naučnim krugovima, koji se vezuje približno za određeni društveni fenomen u povoju, poznat pod nazivom „slikovni zaokret“ (*pictorial turn*). Nije posredi (samo) *estetizacija* u njenom doslovnom smislu; u smislu tema o estetizovanom ljudskom životu, favorizovanih od strane pojedinih kineskih intelektualaca, već o *transeestetizaciji*. Ovaj se proces (*transeestetizacija*) ne razlikuje od prethodnog samo po dometu i protežnosti, već i po suštini i prirodi: stvarnost ne egzistira više nakon što je *transeestetizovana*, a ono što ostaje je samo estetski domen; drugim rečima, nema više realnosti već čiste *hiperrealnosti*. Saglasno ovoj definiciji, *transeestetizacija* se često dovodi u vezu sa konceptom *simulakruma* ili *proliferacije slika*; drugim rečima, *transeestetizacija* proizlazi iz ekstenzije simulakruma. Međutim, još uvek postoji problem u tome da *simulakrum* nije istovetan *slici*. Pod pretpostavkom da lepotu slike čine njene bogate konotacije i prisustvo na razini forme, pitanje je zašto i kako je moguće generisanje *transeestetizacije* posredstvom tako prazne i besmislene slike poput *simulakruma* uz zadržku lepote i estetskih vrednosti.

Za autore poput Žana Bodrijara (Jean Baudrillard), Volfganga Velša (Wolfgang Welsch), Maja Fiterstona (Mike Featherstone), Aleša Erjavca, koji su postavili tezu o nestabilnosti *transestetizacije*, ovo je možda u potpunosti samorazumljivo. Problem ostaje previden u poznatom vi-deokruglu. Neophodno je jasno i dosledno tumačenje, u suprotnom je nemoguće razumeti specifičnost *transestetizacije* u doba slika i stoga krize humanističkih nauka.

Krenimo od nemačkog idealizma.

Čini se da do sada još uvek nismo stigli do pravog razumevanja Hegelove (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) klasične definicije da je „lepo čulna pojava Ideje“, već je ovo određenje obično poimano kao teza koja pripada Platonovom objektivnom idealizmu. Adorno (Theodor W. Adorno), na primer, tvrdi da „duh nije samo *spiritus*, dah koji oživljava umetnička dela da bi od njih stvorio fenomene, nego je on upravo snaga ili unutrašnjost dela, snaga njihove objektivizacije.“¹ Slično, Guangqen Džu (Guangqian Zhu), izrazito cenjen kineski prevodilac Hegelovih predavanja o estetici, smatra da je ova definicija „uzdignula racionalni sadržaj na najviši stupanj“². Ideja ili Duh je u Adornovoj terminologiji uslov da bi se umetnost uopšte pojavila kao umetnost, a to je saglasno Hegelovoj intenciji – on više vrednuje Ideju nego njenu pojavu i zapaža da pojava jeste *epoché* (u grčkom značenju reči) kretanja Ideje *per se* i da stoga pripada Ideji. Međutim, zašto je pojavljivanje Ideje nužan put do lepote? Drugim rečima, ako je Ideja *suštinski* bitna za umetnost, ono što je *konačno* bitno je njeno pribegavanje pojavi na razini čula. Ovo prirodno naglašava značaj forme kada je reč o umetničkoj proizvodnji (ne u Aristotelovom smislu, kojom se oduhovljuje mrtva materija) uključujući sve čulne elemente poput *gestalta*, likova, kao i umetničkih sredstava koja ih omogućavaju. Ipak, zašto i kako Ideja postaje lepota dok je u procesu zadobijanja forme? Odnosno, zašto je forma toliko bitna? Ovo implicira samu prirodu forme zbog čega Hegel nije u stanju da obezbedi zadovoljavajući odgovor unutar njegovog objektivno-idealističkog okvira. Najviše što bi mogao reći na tu temu je sledeće: dok je pojam (*Begriff*) objekat za apstraktnu refleksiju, umetnost kao Ideja mora biti čulna da bi bila umetnost; u lepoti kao Ideji mora biti *Ideal* koji je postvarenje Ideje u određenoj formi ili jedinstvo pojma i njegove stvarnosti.³ Ovo, zapravo ništa ne govori o prirodi forme za kojom smo tragali i zato je drugačije istraživanje neophodno.

Forma kao termin može se etimološki pratiti do grčke reči *eidos*, implicirajući vidljivost, a takva vidljivost je dostupna takođe mentalnim očima kod Plotina, u neo-platonizmu. Latinska verzija za formu je *forma*, što znači *izraženo* (budući da sadrži značenje onoga što se hoće reći, izjaviti, predvideti itd.) i stoga podrazumeva sliku, pojavu, skicu, ikonu, reprezentaciju i tome slično. Ona se, štaviše poistovećuje sa *schöne Gestalt* ili *shönheit* koje je na žalost gotovo palo u zaborav unutar modernih Zapadnih terminologija.⁴ To će reći, forma kao takva je uvek već forma lepote. Kineska složenica „形式“ (oblik *xingshi*) je ništa drugo do ono što je izraženo tako da bude vidljivo, opipljivo, ono što se može zamisliti. Ako forma ocrtava vidljivost, dalje ćemo istražiti zašto i kako objekat vidljivosti može biti objekat lepote. Dakle, sada ćemo razmotriti prirodu vidljivosti.

Priroda vidljivosti je najsnažnije izložena u delu *Die Zeit des Weltbildes* Martina Heidegera (Martin Heidegger). Šta se pod pojmom *Weltbild* (slika sveta) podrazumeva? *Slika sveta* ne podra-

¹ Citirano prema Teodor V. Adorno, *Estetička teorija* (prev. Kasim Prohić), Nolit, Beograd, 1979, 159–160. Prevod Kasima Prohića smo na pojedinim mestima modifikovali (prim. prev). Cf. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, 134.

² Guangqian Zhu, “Translator’s Postscripts”, u: Hegel, *Aesthetics*, vol. 3, Beijing, Commercial Press, 1996, 345.

³ Cf. G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Berlin, Auf-Bau Verlag, 1955, 141.

⁴ Cf. Rita Hau, *PONS Wörterbuch für Schule and Studium Latein-Deutsch*, Stuttgart, Ernst Klett Sprachen 2002, 404–405.

zumeva da je naš svet ispunjen slikama, već da je naš svet reprezentovan posredstvom slika i time odslikan. Ovakav iskaz odzvanja društvom spektakla, društvom *hiperrealnosti*, vizuelizacije, postmodernizma; međutim, u poređenju sa Bodrijarove četiri uzastopne faze razvoja slike, Hajdegerova slika sveta inklinira prvoj fazi, refleksiji duboke stvarnosti, pre nego četvrtoj fazi, *simulakrumu*, koji je potpuno nezavisan u odnosu na bilo koju stvarnost. Ako Bodrijarov *simulakrum* određuje postmodernost, onda Hajdegerova slika sveta pripada modernosti: slika sveta koju Hajdeger ima na umu nije nikada ranije postojala već se pojavljuje u moderno doba kao znak modernosti. Kako to Hajdeger objašnjava: „Nije slika sveta od nekadašnje srednjovekovne postala novovekovnom, već to da je svet uopšte postao slikom označava suštinu našeg vremena.”⁵ Hajdeger se ne odriče slikovnih aktivnosti drevnih vremena, već, zapravo toga da tamo gde su umetnosti jesu i slike (vizuelne ili mentalne). Za Hajdegera slika ima specifične konotacije: ona referira na predstavu, svet koji biva pred-stavljen, i saglasno tome svet odraza u Zapadnom epistemološkom kontekstu u kome proces ljudskog bića postaje njegova sopstvena preokupacija (onako kako ono biva predstavljeno, kao i reprezentovano u *Refleksiji* – kako se lepa reč pojavljuje). „Pred-stavljanje (Vor-stellen) ovde”, Hajdeger razjašnjava na sledeći način, „znači: prisutno prineti pred sebe kao nasuprot-stojeće, dovesti ga onome ko predstavlja i u tom ga dovođenju povratno prisiliti sebi kao merodavnom području. Gde se tako nešto zbiva, čovek prevodi biće sebi u sliku. No dok on na taj način sebe postavlja u sliku, postavlja on sebe samog na *scenu*, to znači, u otkriveno okružje opšte i javno pred-stavljenoga. Čovek time sebe postavlja kao scenu u kojoj sada biće mora sebe prezentovati tj. biti slikom. Čovek postaje reprezent bića u smislu predmetnosti.”⁶

Ispod bajatih stavova koje Hajdeger nudi uzbukava se emocionalna struja kritičkog: slikovitost sveta je isto što i reprezentacija sveta, do čega drži moderna filozofija odakle potiče centralizacija ega, *dijalektika prosvetiteljstva*, arogancija humanizma i dr. Ne bismo da dalje raščlanjujemo ovako kompleksnu temu, budući da nas je Hajdegerova teza o istovetnosti slike i reprezentacije dovela do onoga što smo upravo sledili.

Nemačka reč *das Bild* je isto što i slika (*image*) kao i Hegelova pojava, *Gestalt* ili bilo koja druga vizuelna stvar.⁷ Ako mislimo da je suština pojave u reprezentaciji, isto važi i za sliku. Kvalitet reprezentacije koju ona (reprezentacija) deli sa slikom nudi konačan odgovor na zagonetku zašto je lepota sadržana u slici *per se* ili zašto je vizuelna forma upravo forma lepote. Prema ovakvom shvatanju, razlog zbog kojeg slika generiše lepotu je to što ona omogućava reprezentaciju i predstavlja *Vorhandene* kao i *Seiende*, naš svet, naše bivstvujuće i naše *In-der-Welt-Sein*. Zato slika pre pojedinaca uvek utvrđuje epistemološku dihotomiju, distancu znanja između gledanja i viđenog, reprezentovanja i reprezentovanog. To će reći, slika je ništa drugo do distanca, a distanca je ekvivalentna lepoti i književnosti, što je oduvek bilo dobro poznato. U tom smislu, sve su slike istovetne perceptivnim likovima, naime slikama koje žive u svesti i kojima su date konceptualne pojave. Time se može objasniti zašto čak i najpraznija fotografija poseduje minimum estetske čulnosti. Aristotel ne uzima u obzir ovu tačku i navodi konsekvantno da slika, pa čak i mrtvo telo mogu biti čulno saznatljivi jedino posredstvom impulsivnih želja za znanjem.⁸ Zapravo, tamo gde je distanca u pi-

⁵ Navedeno prema Milan Mirić, Ante Stamić (ur.), *Martin Heidegger. Doba slike svjeta*, (prev. Boris Hudoletnjak), Zagreb, Studentski centar sveučilišta, 1969, 21. Prevod Borisa Hudoletnjaka na pojedinim mestima smo modifikovali (prim. prev). Cf. Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays* (trans. William Lovitt), New York, Harper & Row, 1977, 130.

⁶ Ibid. 131–132.

⁷ Hegelova formula da je *lepo čulna pojava* *Ideje* može se preformulisati u *lepo kao slika*, budući da *pojava* ne podrazumeva fenomen koji još uvek nije forma, već pojavu kao sliku.

⁸ Na samom početku svoje *Metafizike* Aristotel kaže: „(...) Svi ljudi po prirodi teže da dođu do znanja; dokaz za to je radost izazvana doživljenim saznanjima: naime, i pored njihove korisne strane, ona nam se sviđaju sama po sebi, i to vizuelna saznanja više od svih drugih. Jer mi vid cenimo iznad svega, tako da kažem, ne samo zato da bismo

tanju tu je komunikacija između potrage za znanjem i estetike. Uživanje u sticanju znanja, kako Aristotel predlaže, je uvek u vezi sa estetskim čulnim saznanjem, budući da je jedino zadržavanjem epistemološke dihotomije estetsko čulno saznanje moguće ili preciznije estetska čula su sadržana u distanci znanja.

Bodrijar, čini se da podrži Hajdegerovo isticanje kvaliteta reprezentacije koje poseduju privid, slika i scena, kaže sledeće: „Da bi se dobila slika, neophodno je imati scenu, određenu distancu bez koje gledanje ili igra pogleda nije moguće; a upravo ova igra omogućava pojavljivanje i nestajanje stvari.”⁹ Međutim, televizija preinačava predstavjački kvalitet slike tako da se ne radi više o slici u ovome smislu. On smatra „televiziju opscenom, budući da nema scene, dubine, mesta za mogući pogled, pa samim tim mesta za moguće zavodjenje. Slika se igra sa realnim a igra između imaginarnog i realnog mora da radi. Televizija nas ne vraća natrag u realno, ona je u *hiper-realnom*; ona je hiper-realan svet i ne upućuje nas na drugu scenu. Kako bi omogućila neophodno postojanje slike i dozvolila njeno *jouissance*, ova dijalektika između realnog i imaginarnog se, čini mi se, ne ostvaruje posredstvom televizije.”¹⁰ Prema Bodrijaru, televizija ne mari za igru, dijalektičku tenziju između stvarnosti i imaginacije, već pretvara realnost u *simulakrum* koji ne označava realne stvari i nema dubinu, rečima Fredrika Džejmsona: „stvari postaju slike stvari (...) onda, ona se pojavljuje ukoliko stvari ne postoje više. U pitanju je gubitak stvarnog značenja ili referenta.”¹¹ U ovom slučaju, moderna logičnost *slike sveta*, prema kojoj Hajdeger ima oštar kritički stav, je u potpunosti odcepljena od *tla* ili *sveta*.

Kako bi naša tvrdnja o *estetizaciji* mogla imati smisla bez *slika* kao takvih? Jer, iščezavanje slika dalje pretpostavlja kraj umetnosti. Zato nas sledeći Bodrijarov iskaz zbunjuje: umetnost „nije ukinula sebe u jednoj transcendentnoj idealnosti, nego u opštoj estetizaciji svakodnevnog života, nestala je u korist čistog kruženja slika, u jednoj transestetici banalnosti.”¹² Ovdje kod Bodrijara imamo očigledno nekakav verbalni paradoks: da će sopstvenom dezintegracijom umetnost prestati da postoji; zbilja, ona je još uvek živa tamo, kao i svuda u svetu takozvane *Estetizacije*. Problem koji se pomalja je kako je moguće zadržati oba kraja u isto vreme: *estetizaciju* bez estetike?! Čini se kao da se vraćamo prvobitnom pitanju ali nakon dugog teorijskog lutanja približavamo se rešenju.

Ako se samo za one *slike* koje poseduju značenje i distancu može reći da sadrže *lepotu*, onda sva-ki *simulakrum*, budući da nema dubinu i ne označava ništa, nema nikakvu vezu sa *lepim*. Predmet našeg interesovanja nije pitanje u kojoj je meri ova teoretizacija logična, niti kako je dovesti do perfekcije, već Bodrijarova definicija *simulakruma*: „ona (slika) nema veze sa bilo kakvom realnošću:

mogli da radimo nego čak i pod pretpostavkom da ne želimo ništa da radimo. Uzrok ovome je taj što je od svih naših čula vid ono čulo pomoću koga stičemo najviše saznanja i otkrivamo mnoštvo razlika (...).” Cf. Aristoteles, *Metafizika* (prev. Branko B. Gavela), Beograd, Kultura, 1971. Prema Aristotelu zadovoljstvo u gledanju proizlazi iz gledanja kao težnje ka saznanju. Aristotel ovo pojašnjava iskazom u svojoj *Poetici*: „(...)Mi rado posmatramo sa najvećom tačnošću izrađene slike onoga što nam u stvarnosti nije ugodno gledati, na primer reprodukcije najprezrenijih životinja i leševa. Razlog je tome što je učenje najveće zadovoljstvo ne samo filozofima, nego isto tako i ostalim ljudima, samo što ovi u njemu sudeluju tek malim udelom. A slike zato rado gledamo što učimo dok ih posmatramo i što zaključujemo šta predstavlja – svaka pojedinačnost na slici (...)” Prevod smo na pojedinim mestima modifikovali (prim.prev); Cf. Aristotel, *O pjesničkom umijeću* (prev. Zdeslav Dukat), Zagreb, Ognjen Prica, 1983, 1448b,1449a.

⁹ Mike Gane (ed.), *Baudrillard Live: Selected Interviews*, London–New York, Routledge, 1993, 69.

¹⁰ Idem.

¹¹ Frederic Jameson, *Postmodernism and Cultural Theory* (trans. Xiaobing Tang), Beijing, Peking University Press, 1997, 224. Ova knjiga predstavlja kolekciju predavanja koje je Džejmson održao 1985. godine na Univerzitetu u Pekingju. Knjiga nije objavljena na engleskom jeziku.

¹² Navedeno prema Žan Bodrijar, *Prozirnost zla. Ogled o krajnosnim fenomenima* (prev. Miodrag Radović), Novi Sad, Svetovi, 1994, 15.

ona je čist sopstveni *simulakrum*.¹³ Odmah dodaje: „ona više uopšte nije u režimu pojavljivanja, već simulacije.“¹⁴ Zapravo, *simulakrum* je dvosmislen: da je simulakrum *simulakrum* a ne slika zavisi od funkcija anti-reprezentacijskog i anti-semiotičkog; sa druge strane, pošto nikada nije potpuno dovršen hvaljeni zadatak univerzalne estetizacije svakodnevnog života, niti je sve postalo *simulakrum*, ostaje u izvesnoj meri da *simulakrum* bude mišljen kao naša reprezentacija naše subjektivnosti ili privid nečega što se pojavljuje. Razlog je jednostavan: epistemološki nema načina osloboditi se *transcendentalnog ega* koji gleda *na*, jer tu moraju biti oči logike za spoznaju; dok ontološki moramo da posedujemo, koristeći Hajdegerove i Bultmanove (R. Bultmann) termine, *Vor-Struktur* ili *Vorverständnis*, koji se uvek opiru sopstvenoj reprezentaciji, već reprezentuju nešto nasuprot-stojeće *Gegenstand*. Ukratko, *Ich* ne bi moglo biti nikada dekonstruisano. Budući da se *simulakrum* još uvek smešta u domen pojavljivanja i ostaje reprezentacija, moguće je da pripada (još uvek) režimu estetike i lepote – ovo je moj prvi argument.

Drugo, da podcrtamo razliku, imamo modernu sliku-reprezentaciju kao i post-modernu-simulakrum-reprezentaciju. U pogledu slike-reprezentacije, slika se izjednačava sa značenjem, drugim rečima, predstava je identična simbolu. Međutim, u slučaju simulakrum-reprezentacije, značenje premašuje sliku bez ograničenja da bi postala neistinita pojava. Simulakrum-reprezentacija, dakle nosi oba značenja, prvo, ona označava nešto – ona je u tom momentu u prvoj fazi slike koju Bodrijar navodi; drugo, ona snabdeva određenu stvar viškom značenja u odnosu na značenje koje data stvar *zaista* poseduje, tako da ova stvar više nije samo stvar po sebi već višak-stvari ili lažna pojava stvari. Ipak, ne smetaju nam *simulakrumi*, na primer, iz dnevnih reklama, koji groteskno razmeštaju označitelj i označeno, budući da zahtevaju utopijske ideale našeg nesvesnog. *Simulakrum*, zapravo nikada nije reč bez stvari, već uvek označeno, jedno naročito označeno, a distanca za lepo – nema distance, nema reprezentacije – se ovde ne nalazi između realnosti i slike kao odraza stvarnosti, već između naše realnosti i naše utopije koja je izvan naše sadašnje stvarnosti. Drugim rečima, ona se ne obrazuje između stvari i njene slike, već stvari i njenog viška-slike koja prekoračuje označeno.

Patetično je tvrditi da će lepota *simulakruma* intencionalno zameniti stvarnost, da će implodirati demarkaciju između estetike i istinitog, da će okončati dijalektičku igru između imaginarnog i realnog i konačno, da će izgraditi poseban režim *transestetike* ili estetizacije. To bi bila fatalna pretnja za književnost. Kao što znamo, književnost takođe proizvodi imaginarni i fiktionalni svet, premda se ove imaginacije i fikcije uvek temelje na dihotomiji između realnosti i idealnosti, odakle se komparativna perspektiva, dakle kritička distanca, formira u odnosu na stvarnost. Ovo objašnjava zašto se sva velika književna dela bave realnim na ovaj ili onaj način. Transestetika lišava književnost njenog stožera stvarnosti čime se potkopava sam temelj književnosti. Književnost živi u interakciji između *imaginativnog* i realnog i stoga, ako želite, ubistvo realnog *simulakrumom* jeste zapravo ubistvo književnosti.

Druga posledica čiji je *simulakrum* uzrok – pošto je isključen iz označavajuće realnosti, koja (realnost) je izbačena izvan sebe same, odnosno pošto je ostvario sopstvenu autonomiju u odnosu na stvarnost – *simulakrum* zadobija mogućnost inteziviranja čistog, formalnog estetskog delovanja u bilo kom opsegu. To će reći da je književnost, koja je oduvek bila ponosna na svoje projektovanje-slika-preko-slika (*via-imaging-images*), indirektnih ili mentalnih, trenutno u opasnosti da bude potisnuta sa tržišta zabave od strane direktnih slika, posebno ovih samouverenih i razmetljivih *simulakruma*. Zabavljačka funkcija, kodifikovana tradicionalnim književnim tezama ne zadovoljava više konzumentske potrebe za slikovnim, kao ni za sledećim: poezija sadrži sliku, duh tumara sa stvarima, ideje i njihovo okruženje koegzistiraju, te poezija zahteva način slikovitog mišljenja, itd. Očigledno je da književne diverzije bivaju zamenjene elektronskim slikama-

¹³ Mark Poster (ed.), *Jean Baudrillard. Selected Writings*, Stanford, Stanford University Press, 1996, 170.

¹⁴ Idem.

proizvodima ili su u najmanju ruku parcijalno prisutne: jasnoća slika koju je književnost oduvek hvalila sada postaje zamagljenija i beznačajnija za konzumente dominantnog tržišnog društva. Ironično, kako se slike oslobađaju lingvističkog kaveza i doba slika bliži, slikovna-književnost ne ide nikud do ka vlastitom kraju.

Što se ovoga tiče, Bodrijarova *simulakrumska-i-transestetička-fobija* i njegovo strahovanje nad sudbinom ovog doba slike igra, nesumnjivo, isuviše veliku ulogu. Kriza je u teoretizaciji, premda ona iskršava i u stvarnom životu. Kritikujući formalnu i lažnu prirodu *simulakruma*, moramo pokazati drugu stranu medalje koju do sada nismo još uvek dotakli. Estetsku prirodu reprezentacije ne određuje samo njena distanca prema stvarnosti i označavanje na tekstualnoj ravni, već i uloga posmatrača kao subjekata u odnosu na objekte na receptivnom planu; takozvana formalna čulna spoznaja nikada nije čisto formalna, budući da uvek imamo višak ili manjak tumačenja forme, koje je u najmanju ruku u sprezi sa našim emocijama, ukusima, htenjima i željama. Dokle god čiste forme postaju naši objekti i bivaju reprezentovani od strane nas, uspostavljamo odnos sa njima ili usmeravamo pažnju na njih. Premda nismo sigurni čime se ova veza ostvaruje i kakav se vid pažnje usmerava ka formama, definitivno nešto mora da je odveć tu. Filmovi Džanda Imoua (Zhang Yimou) su vizuelno-centrirani tako da radije navode na gledanje nego na mišljenje. Možemo ih kritikovati zbog manjka dubine i smisla, iako njima uopšte ne nedostaje smisao: to što ih volimo je ni zbog čega drugog do zbog značenja koja im dodeljujemo, premda nedovoljno jasnih i dvosmislenih; štaviše, zbog samog postupka dodeljivanja značenja, i tako konstruišemo značenja posredstvom uživanja u formalnoj estetskoj spoznaji i uranjamo u estetsku aktivnost. Sa vizuelno-centriranim filmovima i formalnim umetnostima bez tradicionalne dubine bolje bi nam bilo da posedujemo više razumevanja i osećajnosti, budući da smo ionako zakoračili u potrošaško društvo, i znamo da su manifestacije lepote različite i promenljive.

Vera u estetiku slike biva *muzealizovana* dok lavina *simulakrum*-potrošnje zasipa naš svakodnevni život. Književnost neće nestati zbog ovog zaokreta ali je neophodno da bude na oprezu kako ne bi podlegla *an-estetizaciji simulakrumom*, a njegova je strategija, prirodno da učvrsti vezu sa realnošću, da se bavi njome na način na koji to čini Altiserova dobro poznata *ideologija*.

prevod: Bojana Matejić

Literatura:

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7*, Fankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.
- Teodor V. Adorno, *Estetička teorija* (prev. Kasim Prohić), Beograd, Nolit, 1979.
- Aristotel, *O pjesničkom umijeću* (prev. Zdeslav Dukat), Zagreb, Ognjen Prica, 1983.
- Aristoteles, *Metafizika* (prev. Branko B. Gavela), Beograd, Kultura, 1971.
- Baudrillard, Jean, *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena* (trans. James Benedict), London–New York, Verso, 1993.
- Gane, Mike (ed.), *Baudrillard Live: Selected Interviews*, London–New York, Routledge, 1993.
- Hau, Rita, *PONS Wörterbuch für Schule and Studium Latein-Deutsch*, Stuttgart, Ernst Klett Sprachen 2002.
- Hegel, G. W. F., *Ästhetik*, Berlin, Auf-Bau Verlag, 1955.
- Heidegger, Martin, *The Question Concerning Technology and Other Essays* (trans. William Lovitt), New York, Harper & Row, 1977.
- Jameson, Frederic, *Postmodernism and Cultural Theory* (trans. Xiaobing Tang), Beijing, Peking University Press, 1997.

- Mirić, Milan, Stamić, Ante, (ur.), Martin Heidegger. *Doba slike svjeta*, (prev. Boris Hudoletnjak), Studentski centar sveučilišta, Zagreb, 1969.
- Poster, Mark (ed.), *Jean Baudrillard. Selected Writings*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- Zhu, Guangqian, “Translator’s Postscripts,” u: Hegel, *Aesthetics*, vol. 3, Beijing, Commercial Press, 1996.

Simulacrum: An Aesthetization or An-aesthetization

Abstract: *Aesthetization*, or *aestheticization*, has recently become a new key word in scholarly debates about culture and society, roughly concerned with the kind of phenomenon that *pictorial turn* describes. It is not that *aesthetization*, in its literal sense, is making the unaesthetic aesthetic, nor does it point to the sort of topics typical of an aestheticized human life as favored by some traditional Chinese intellectuals; rather it is about a *transaesthetization*. This process differs not just in the range and extent of aesthetization, but in its essence and nature: reality will no longer exist when it is transaesthetized and what is left is an aesthetic realm only; in other words, there will be no reality, but purely the *hyperreal*. Accordingly, *transaesthetization* can then often be associated with the concept of *simulacrum*, or *the proliferation of images*; it would thus result from the expansion of *simulacra*. However, there arises the problem that *simulacrum* is not identical with *image*. Assuming that the beauty of image consists in its rich connotations and its presentation at the level of form, it is doubtful that *transaesthetization* is configured merely by the *simulacra*. Why, and how could it be so?

Keywords: Baudrillard, beauty, Heidegger, hyperreal, Idea, image, Jameson, semblance, *simulacrum*, *transaesthetization*