

Slika kao definicija vidljivosti

Vera u mogućnost slike da unutar sebe same rekonstruiše realnost izvan nje i da, prema tome, zauzima privilegovan položaj u svetu, danas je fundamentalno poljuljana pa se zato, po pravilu, slika za savremenu svest ne razlikuje više od običnih stvari koje se nalaze u spoljašnjem odnosu prema drugim stvarima.¹

Boris Grojs (Boris Groys)

Apstrakt

Razvitkom tehnologije, komunikacije i društva, zanimanje za novo čitanje slike se čini neophodnim. Kada se govori o slici i o novom načinu odnosa prema njoj, mora se imati u vidu da je slika, koja vuče koren iz tradicionalnog načina viđenja, doživela preobražaj i da je potrebno postići novi način razumevanja i uspostaviti novi odnos prema pitanju slike. Moramo imati na umu da je posle digitalizovane (generisane) slike, slika postala nešto drugo nego što je bila do tada. Slika postaje medijum, koji uspeva unutar novih rasporeda snaga da napravi hibridne veze, i kao takva će, uz pomoć tehnologije, stvoriti novi prostor za slikarstvo, odnosno likovnu umetnost.

Ključne reči: slika,

Rađanje vizuelne kulture ne može se odvojiti od pojave modernog društva s kraja XVIII i početka XIX veka. Trenutak koji je omogućio kulminaciju i širenje savremnih slika, kao i njihovo stvaranje i slanje, smešten je u korenitim društvenim, ekonomskim, etnološkim, političkim promenama tog doba. Paralelno sa slikom, promenu doživljava sam koncept *viđenja* i poimanje onog što podleže viđenju. Sa pojavom i rađanjem moderniteta, potkopava se vladajuće filozofsko utemeljenje spoznaje u čulu vida, koje ima svoje korene u grčkom mišljenju. Viđenje gubi svoj spoznajni suverenitet, čime se iz spoznajnog sredstva preobražava u predmet istraživanja, i čime je poljuljana vera u epistemološku pouzdanost čula vida. Međutim, čini se da promena viđenja u poprište *običnog*² pre svega proizilazi iz rascepa između ekonomske i religijske sfere.

¹ Grojs B., *Umetnost utopije*, Logos, Beograd, 2011., str. 295.

² Pod ovim se podrazumeva da je viđeno prešlo sa religijskog na nivo ljudskosti. Drugim rečima. Više nema uzvišenog, odnosno religijskog gledišta (viđenja) stvari, već se viđenje svodi na liniju običnog čoveka i njegovih ordinarnih potreba.

Stvaranje modernog kapitalističkog društva dešava se samo na temelju i u smislu prenosivosti vrednosti i verovanja iz religijske sfere u svetovnu, gde se uspon ranog buržoaskog kapitalizma vezuje za protestansku formu³. Protestanski pogled, za razliku od katoličanstva koje dopušta iskupljenje i van područja svetosti, traži pobožno ponašanje unutar područja svetovnog, čime religijski asketizam zahteva delovanje savremenog čoveka i njegovu svakodnevnicu, prenoseći pri tom vrednosti i navike poput odricanja, štedljivosti, odmerenosti, iz sfere duhovnog u sferu materijalnog života. Međutim, time ne dolazi do ukidanja svetovnog, već do njegovog sekularizovanja, čime se božanski zakon prebacuje u područje svetovnog i ljudskog, što Maks Veber (Max Weber) objašnjava kao doba *uklanjanja svih čarolija sveta*, i to kroz sve zastupljeniju racionalizaciju i birokratsku organizaciju, tj doba religiozna svakidašnjice. Čovek se tako pojavljuje sa svojim podvojenim položajem objekta znanja i subjekta koji spoznaje, pri čemu protestanska askeza nije tražila od pripadnika više klase da sputava i guši svoje strasti kroz telesno trpljenje, već da svoju imovinu upotrebljava u potrebne i praktične svrhe.

Proces raščinjavanja i oslobađanja od iracionalnog verovanja, kao i verska onostranost, koja nalazi konačni moralni okvir za delovanje u zemaljskom životu, ne zaustavljaju se u sekularizaciji već u kritici, od strane reformatora, prema crkvi, što nije više činila na pretvaranju fenomena svetog u svetovno. Horkhajmer (Max Horkheimer) i Adorno (T.W.Adorno) govore o savlađivanju prirode i straha kao reprezentu ljudske slabosti. Kako su umeli da kažu: “Od sada pa nadalje, treba vladati materijom bez iluzija o djelotvornim skrivenim moćima, o nevidljivim osobinama. Ono što se ne podaje mjerilu izračunljivosti i korisnosti, prosvjetiteljstvu je sumnjivo.”⁴ Umesto da se dođe do poistovećivanja sa prirodom kroz njeno oponašanje, dolazimo do uspotavljanja različitosti od nje kroz predstavljanje. Kako je Bekon (Francis Bacon) pretpostavio, *mi ćemo u praksi vladati prirodom*.⁵ U poglavlju o kulturnoj industriji, Horkhajmer i Adorno govore sledeće: “sociološko mnjenje, gubitkom oslonca u objektivnoj religiji, raspadanjem poslednjih kapitalističkih ostataka, tehničkom i socijalnom diferencijacijom i specijalizacijom, prelazi u kulturni kaos koji se svakodnevno pokazuje lažnim. Kultura svemu nameće sličnost.”⁶ Prosvjetiteljstvo tako postaje rodno mesto kulturne industrije, gde kultura prauzima hegemonijsku ulogu društvenog regulatora i sredstva racionalizacije ljudskog ponašanja. Kulturna industrija time omogućava spajanje kulture sa ekonomijom, nakon sekularizacije i raspada organskih zajednica u vremenu društvenih promena. Kako primećuje Miško Šuvaković, u okviru Prosvjetiteljstva, došlo je do izdvajanja ljudskog individuuma/subjekta i društva iz horizonta očekivanja hrišćanskih i feudalnih dogmi. Prosvjetiteljstvo je konstruktivni politički projekat izvođenja novog sistema vlasništva nad sredstvima za proizvodnju i, time, novog uređenja društvenih, klasnih i individualnih odnosa.⁷ Kulturna industrija postaje zamena za nekadašnja svetišta i takvom promenom misao slika misli Boga preiminoje se u sopstvenu misao o mišljenju Boga. Pojavljuje se pojam koji samog čoveka vidi kao individuu, društveno korisnu individuu, koja je oslobođena i, kao takva, postavlja novi smisao, smisao čovečanstva. Po rečima Šuvakovića, umetnost zadobija autonomijom važnu funkciju onoga što markira i ograničava ljudski svet koji na razuman način postaje *svastan sebe i sebi vidljiv kao ljudski svet* u sihronijskim i dijahronijskim granicama vremena.⁸

U Prosvjetiteljstvu se prikazuje problem prostora i njegova uloga u rešavanju pitanja *samog pogleda*.⁹ Po prvi put se pojavljuje prostor koji nešto znači, odnosno prostor u koji se artefakt

3 Ovde se govori o Veberovoj protestanskoj formi, koji se sastoji iz: 1) kalvinizma, 2) pijetizma, 3) metodizma i 4) dela koji je proizišao iz anabaptističkog pokreta. Detaljnije u knjizi Weber Max, *Protestanska etika i duh kapitalizma*, Svjetlost, Sarajevo, 1989., str. 71-149.

4 Horkheimer M. i Adorno T.W., *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Svjetlost, Sarajevo, 1989., str. 20.

5 Ibid., str. 54.

6 Ibid., str.126.

7 Šuvaković M., *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti, Beograd, str. 146.

8 Ibid., str. 151.

9 Kako Šuvaković objašnjava, na primeru slike Johana Zofanija Tribuna (Johan Zofani) u Uficiju, rešavanje problema

smešta i postaje viđen kao *umetnost*, tj. kao *umetničko delo*. Umetnost koja je ranije bila vezana za *kult*, u modernom shvatanju dobija autonomiju koja postaje *efekat kulture*, kako kaže Šuvaković, ili efekat proizvodnje kulture kao društvene realnosti: ekrana koji simbolički i imaginarno razdvaja subjekat i realno. Postavljena je nova tendencija koja kasnije prolazi i kroz autonomiju umetnosti pod nazivom *l'art pour l'art*, da bi se tokom vremena i definitivno okrenula ka društvenoj realnosti, ka politici.¹⁰

Ta društvena realnost je od umetnika i umetnosti XIX veka tražila najavljivače jednog novog sveta koji dolazi. Velika dela iz umetnosti prikazivale su se ne samo kao izazov kanonima akademizma ili građanskog društva, već su bila i izazov društvu u kome nastaju. Društvo na njih mora da odreaguje i pokuša da odgovori, jer sama umetnička dela izražavaju, posredno ili kao anticipaciju, samu društvenu bit. Kako Rene Krevel (R. Crevel) kaže: "...među najvažnija dela u slikarstvu moramo uvek brojati ona dela koja smo optuživali kao odgovorna za raspad na koji su upravo ukazivala. Od Grinevalda do Dalija od istrunulog Isusa Hrista do istrunulog magarca...slikarstvo je uvek...bilo kadro da otkrije nove istine, koje nisu bile samo istine slikarstva."¹¹ To je dovelo do novih pomaka u umetnosti i njenog drugačijeg posmatranja, posmatranja koje dovodi do *mišljenja* unutar same umetnosti. Težnja koja istrajava u sređivanju empirijskih podataka i sagledavanju strukturne podloge koja upućuje umetnost ka novom, širem prostoru ideja, ideji koja traži proširivanje sadržaja i nove mogućnosti izražavanja (medijsko proširenje), što dovodi do uspotavljanja vizuelnog i jezičkog aspekta interpretacije, te uspostavljanje relacije između objavljenog objekta i rasvetljavanja unutrašnjeg mentalnog/duhovnog procesa. Pre svega se misli na objašnjavanje unutrašnjeg procesa umetnosti i duhovnog prostora koji je izvan nje: nauke, religije, filozofije. Širenjem filozofije jezika, promenilo se ne samo mišljenje o umetnosti, već se i sama umetnost počela menjati. Umetnost postaje jezik, a, samim tim, postaje i vrsta mišljenja. Širenjem njenog idejnog prostora je u neposrednoj vezi sa istraživačkim težnjama i pojavom interdisciplinarne svesti istraživača.

Tako dolazimo do novog određenja prostora umetnosti, prostora umetnosti koja dolazi do relacije spoznajnog i intuitivnog nivoa. Sam čin ili obrt, kao proces, prevazilazi preslikavanje prirode i kreće se ka prevazilaženju dihotomije subjekt-objekt u umetnosti. Novo određenje umetnosti koje se javljalo sa ukidanjem preslikavanjem prirode na najbolji način je uvideo Marsel Dišan (Marcel Duchamp), i koristio unutar svog umetničkog rada.

Možemo reći onda da slikarstvo više ne oslikava predstavu kako je mi vidimo. Ono što se vidi na slici, samo po sebi se ne podrazumeva, već navodi na drugačiji princip, kako umetnosti tako i stvarnosti. Takvo "lomljenje" moderne umetnosti može se objasniti kao kolebanje između pouzdanog pogleda subjekta pasivne percepcije i aktivne konstrukcije vidljivog, proizvedenog sveta. Subjekt se potvrđuje svojom aktivnošću: on, s jedne strane, teži čvrstom tlu kao svom uporištu i mestu sigurnosti, ali s druge strane, ne želi da bude vezan za jedno mesto. Bazična postavka koju je postavila avangarda XX veka rezultat je romantičarske krize XIX veka, impresionizma i postimpresionizma. Zahtev za stvarnom autonomijom umetnosti manifestuje se u stvaranju čistih formi. U osnovi shvatanja umetnosti Nadežde Čačinović stoji sledeće: "Umjetnost vas neće nahraniti, ali ne mora se opravdati, jer je u direktnoj vezi sa transcendencijom, sa čistim formama (i tu dolazi do pojmovno-praktičnog poklapanja). Retorika čistoće se poziva na zbilju, pa minifestuje i poruke, koje su dio proizvodnje umjetnosti u XX stoleću, govore o hrabroj manjini koja prolazi stupnjeve objave i dolazi do apsolutne istine."¹²

izložbenog prostora kao institucije i pogled posmatrača, *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti, Beograd, str. 151.

10 Benjamin V., *O fotografiji i umetnosti*, KCB, Beograd, 2007., str. 104-106.

11 Ibid., str. 94.

12 Čačinović Nadežda, *Zagonetka umjetnosti*, Demetra, Zagreb, 2003., str.12.

Na takvim temeljima savremena umetnost bazira svoj napredak, čime se ona shvata kao *dogadanje sveta*, a ne kao (dotadašnje) prikazivanje. Ovakvo shvatanje samo *konstituisanje* umetničkog dela poima kao umetničko delo, a ne samo njenu proizvodnju, čime ono postaje bitan činilac umetničkog procesa. Stanje koje je opisano najviše odgovara onome što Iv Mišo (Yves Michaud) naziva *plinovitom umetnošću*, i svoje mesto nalazi u mešanju kultura. Umetnost tako postaje etar života i, prelazeći u gasovito stanje, ulazi u sve njegove pore. Umetnost se, dakle, sabrala i razumela u sveopštoj estetizaciji stvarnosti, te je potrebno prepoznati je kao posebnu sferu stvarnosti koja se istovremeno razlikuje od te iste stvarnosti. Problemi koji proizilaze iz takvog shvatanja jesu upravo konfliktna stvarnost same umetnosti. Pitanje koje se nameće je sledeće: da li je umetnost *u predmetu* koji utelotvoljuje ideju, ili je u samoj *ideji*? Umetnička dela nemaju onu poznatu referencu samorazumljivosti prikaza stvarnosti, nego teže da proizvedu posebna iskustva, preispitujući pri tom sebe i svoju funkciju, čime zapravo zadržavaju distancu od stvarnosti.

Većina dosadašnjih klasičnih likovnih teorija, pogotovu teorija sličnosti, nije se u dovoljnoj meri bavila jednom činjenicom koja proizilazi iz pitanja o odnosu vidljivosti slike i vidljivosti onoga šta ta slika prikazuje. Odnos koji se izvodio iz vidljivosti slike i vidljivosti onoga šta ta slika prikazuje je olako shvaćen kao neka vrsta nepromenljive i kao takav je jednoznačan. Drugim rečima, nepromenljiva, o kojoj se govori, odnosila se na sliku i njeno prikazivanje okoline. Možemo li da pretpostavimo da je gledalac u mogućnosti da se distancira i ujedno sebi omogući da posmatra odnos ta dva poretka i sebi omogući da vidi? Da li se ti odnosi poklapaju ili ne? Po rečima Stefana Maječkaka (Stefan Majetschak) pojavljuje se jedan problem prilikom upoređivanja slike i prikazanog; zapravo, mi nikada nemamo takvo pretpostavljeno gledište koje bi ličilo na gledište Boga.¹³ Mi se uvek odnosimo iz perspektive gledaoca koji ima mogućnost da uporedi razliku između slike koju smo videli i predmeta koji se vidi sa onim šta slika prikazuje. Iz ovoga se može zaključiti da odnos vidljivosti slike i vidljivosti prikazanog nije nepromenljiv, već se više odnosi na to kako to gledalac posmatra, odnosno kako doživljava prikaz.

Viđenje i opažanje su kognitivni procesi, pri kojima mi dobijamo određene korelacije u prostoru i vremenu. *Videti* — se odnosi na mogućnost opažanja nečeg što je izvan sopstvenog sveta, čime se omogućuje saznanje o vlastitoj moći spoznaje. Ako bismo govorili o teoretskom vidu i njegovoj moći da proizvodi nove fenomene, možemo reći da takvo postojanje fenomena mora biti u problematičnom odnosu sa stvarnim svetom. Vodeći se rečima Krisa Dženksa (Chris Janks), svet nije unapred oblikovan i ostavljen u nepomičnom položaju da ga neko vidi ekstrospekcijom golog oka. U našoj okolini ne postoji nešto što je, samo po sebi, oblikovano, zanimljivo, dobro ili lepo, kao što bi to sugerisao naš dominantni kulturni stav. Kako kaže Kris Dženks: “Vid je izvežbana kulturna praksa.”¹⁴

Možemo onda reći da sam čin viđenja u sebi nosi čin samospoznaje. Drugim rečima, videti i opaziti predmete znači videti i opaziti objekte koji su objekti samo za određeni subjekt. Time sam čin našeg percipiranja postaje osnovno pitanje koje je vezano za cilj i selekciju, bez obzira da li mi imamo neko načelo po kojem se vodimo ili ne. Naš pogled na vidljive stvari iz našeg okruženja uvek je određen posebnim nizom uzroka, našom nagomolanom iskustvenom percepcijom ili nagomolanim interpretacijskim kriterijumima. Ako su tako postavljene stvari, onda gledaočevom fenomenskom vidnom polju već parcipiranih poredaka i struktura (govori se samo o viđenoj formi i obliku) — koje se njegovim gledanjem izdiže iznad reprezentnog — treba označiti *produkt interpretacije*. Po rečima Stefana Maječkaka, to može značiti da vidljivu stvarnost na temelju prirodnih procesa u oku, koje je moguće opisati fiziološki, smatramo potencijalom vidnih vrednosti koji je, doduše, uveliko intersubjektivno dat, no u sebi ipak *a priori* optički neodrediv, a u kojem su, načelno, dati vizuelni poreci¹⁵, što znači da bilo koji do sada realizovan poredak, kao proizvod interpretacije u skladu sa

13 Majetschak S., “Pravila vidljivosti”, urednik Purgar K., *Vizualni studiji*, CSV, Zagreb, 2009., str. 60.

14 Chris Janks, *Vizualna kultura*, Naklada Jasenski I Turk, Zagreb, 2002., str. 23.

15 Majetschak S., op. cit., str. 61.

primenljivim interpretacijskim shemama, dolazi s gledanjem.

Ovakav način viđenja vidljive realnosti ne implicira nužnost da se pitanje odnosa vidljivosti neke slike i vidljivosti nekog prikaza postavi kao uniformisani i jednobrazni oblik, pri čemu bi se vidljivost shvatala kao korelat slikovnom odnosu. Postoje, u svakom slučaju, određena kulturna i istorijska odstupanja koja u sebi nose izabrani uzorci, sheme i konvencije koje se koriste i koje učestvuju u interpretativnome usvajanju pravila vidljivosti. U jednom trenutku Džon Rajhman (John Rajchman) objašnjava Fukoovu (Foucault M.) hipotezu da postoji jedna vrsta “pozitivnog nesvesnog” viđenja koje određuje ne ono što je viđeno nego ono što može biti viđeno. Njegova ideja je da nisu svi načini vizuelizacije ili prikazivanja vidljivog mogući istovremeno. Jedan period dopušta da samo neke stvari budu viđene, a ne neke druge. On “osvetljava” neke stvari, zadržavajući druge u senci.¹⁶

Pitanje odnosa slike i vidljivosti pretpostavlja se potpuno drugačije zbog osobene interpretacije gledaoca. Shvatiti ovaj odnos samo kao puko predstavljanje imitacije objektivnog oblika vidljivosti samog sveta više je nego naivno stanovište. Možemo reći da je postavka slike kao definicije vidljivosti moguće rešenje. Slika kao definicija vidljivosti postavlja se kao rešenje, jer u sebi sadrži pikturalne oznake koje utvrđuju pravila vidljivosti (gledano iz ugla slike, odnosno umetnika), kao i na koji način se interpretira i šta je to što je presudno u odnosu slike i prikazanog. Slike u svom internom okviru znakova ostvaruju i fiksiraju određena pravila vidljivosti. One time izvlače iz pogleda određene repere kojima definišu i izdižu izabrane poretke vidljive stvarnosti, važne za to specifično viđenje. Ovakvim činom, postaju pravila vidljivosti, pravila koja nikada nisu data prirodnom pogledu zbog toga što se dinamički pogled tokom vremena uvek menjao. Takođe, takve postavke unutar slike stiču stabilnost i nose svojstvo sigurnosti. Drugim rečima, kada umetnik predstavi svoju sliku, koja nije u definitivnoj korelaciji sa objektivnim odnosom vidljivog sveta, on time može da predstavi i neke zanemarene sličnosti i razlike koje pospešuju drugačije viđenje i drugačija povezivanja čime nam se, u određenoj meri prepravljiva svet. Sve to opravdano je samo u slučaju da je umetnik uspeo da na kvalitetan i ubeljiv način predstavi smisao slike, iako su njegova zapažanja inovativna i značajna, čime on daje izvoran doprinos znanju. Ovo se može ilustrovati sledećim primerom: Pikaso (Pablo Picasso), na sebi svojstven način odgovara na prigovor kako njegov portret Gertrude Štajn (Gertruda Stein) ne liči na nju, tako što na tu opasku odgovara: *nema veze — ličiće*.¹⁷

U svojoj prirodi, slike su uvek okrenute ka interpretiranim odlikama koje su vezane za određene vidove vidljivog. Slike prikazuju sklonost ka iskazivanju i verzijama moguće autentičnosti nečega, ne vodeći računa o tome kako ih posmatrač vidi. Prema tome, ono što slika interpretira govori o nekom mogućem gledištu i kako se takva vizuelizacija postavlja u vidljiv prostor. S druge strane, u pitanju je transformacija prirodnih vidljivih objekata i vrednosti u likovne vrednosti. Prelazak sa prirodnih vidljivih objekata u sferu likovnih vrednosti je, u našem čitanju, još uvek predstavljen kao konvencionalno stanovište, pri čemu je u pitanju neki određeni stil prikazivanja.

Možemo li reći i to da su fotografske i kompjuterske slike zahvaćene istim predznakom koji se zove “stil”? Ako posmatramo stvari sa aspekta njihovih optičkih i mehaničkih svojstava, odnosno digitalne generisane slike koje u sebi poseduju određene zakonitosti, i koje su uslovljene određenim pravilima vidljivosti, onda svakako možemo pozitivno odgovoriti na postavljeno pitanje. U vremenu u kome živimo, kompjuterski generisana slika ima sva svojstva vidljivosti koja poseduje i sama fotografija. Zahvaljujući određenim softverima, kompjuterski je moguće napraviti simulaciju svega onoga što fotografija u sebi sadrži. Jedino što se pri tom zanemaruje ključna osobina fotografije: da je ona isečak vremena i prostora onoga što se vidi, zamrznuti kadar iz vidljivog

16 Rajchman J., u tekstu Mike Bala, *Oko njegovog gospodara*,

http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?id=215&option=com_content&task=view

17 Goodman N., *Jezici umetnosti*, Kruzak, Zagreb, 2002., str. 22.

objektivnog sveta. U svakom slučaju, opšte je prihvaćeno da je stil fotografije, sam po sebi, definicija onoga što se vidi i što je, u neku ruku, obavezujuće za naše viđenje.

Drugim rečima, bilo kako da se stil slike koristi da bi prikazao prenos prirodnih u likovne vrednosti vidljivosti, to je samo predlog onoga što sam posmatrač može, po sopstvenom stavu, da prihvati ili ne. U nekim trenucima smo i sami svedoci da slika prikazuje posebne trenutke koji su evidentno vidljivi i nama čitljivi, čime samo potvrđujemo pravila likovne vidljivosti. Govoreći o našoj potvrdi pravila koja se tiču likovne vidljivosti, a gde ujedno dajemo satisfakciju nečemu što u sebi nosi sličnost ili odliku realnog, samo doprinosi našoj uverenosti da smo savladali dotadašnja pravila i da smo, kao takvi, spremni za dolazak “nečeg novog”. Poput lika Tomasa (glumi ga Dejvid Hamings, David Hamings) u filmu *Uvećanje* (Blow up, Michelangelo Antonioni, 1966.), koji pred kraj samog filma posmatra grupu ljudi kako igraju tenis bez *vidljive lopte*. On je zatečen i s nevericom gleda igru, te pokušava da je sagleda sa svojim dotadašnjim pravilima vidljivosti. Trenutak kada iznenada biva zamoljen od strane mladog para da im dobaci *loptu*, postaje ključna tačka, čin njegovog ličnog prevrata i saznanja o novim vidljivostima viđenog, započevši tako novu igru.