

Nova slika sveta

Apstrakt

Pitanje slike i njena uloga unutar umetnosti i društva krajem devedesetih godina XX veka bili su dovedeni u centar zbivanja pojavom *iconic turna* i *pictorial turna*. Kada se govori o slici, do sada smo imali sliku koja se bazirala na preslikavanju realnog, zatim slike kao reprezentacije određenih formi onog realnog, a sada ulazimo u doba kada se slika okreće ka statusu komunikativnog medija. Osobenost slike u današnjem trenutku jeste u tome da se ona ne shvata dovoljno dobro i, kao takva, te se još uvek traži adekvatni način za razumevanje.

Ključne reči: slika, tehnička slika, posmatrač, digitalizacija, dekonstrukcija slike.

Apstact

Question of image and it's role within art and society, at the end of the 20 century were brought in the spot light by the iconic and pictorial turn. Since then, up till now there are discussions about the importance and role of the image in the time of media. This text will try to explain certain opinions and contemplations about the image. Starting from V. Fluser, W.T.J. Mitchell, all to R. Debray, Ž. Paić and L. Manovich. What changed the image and what are the possibilities that the image is represented by, in digital era? When we talk about the image, the observer and his role are becoming very questionable. The question of the observer comes with the movement in image, that movement that came with the film. Since then, the movement, the observer and the image are having one connection that consists "double point of view", as Nicolas Burio says, and it is much more emphasized by getting out of the cinema, and entering the art fields, museums and galleries. Generated image only complicated more the situation, because, up till now we only had the image based on copying reality, then images like representation and now we are entering in an era when the image is headed forward to get the status of communicative media. Characteristic of the image today is exactly in the fact that it is not getting understood well enough, and therefore, the adequate way of comprehending it, is still being searched for.

Key words: image, technical image, digitalization, deconstruction.

Dešavanja koja su bila prouzrokovana u umetnosti, i društveno kulturnom okruženju šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, promenila su dotadašnje postulate koji su vladali. Svet se ubrzano menjao, zahvaljujući preobražaju koji se desio sa tehničkom slikom, a koja se oslanjala na autogenerativni, samopokretački proces širenja virtuelnog prostora. Kako Nikolas Burio kaže: umetnost više ne želi da predstavlja utopiju, već da izgrađuje konkretan prostor. Drugim rečima, umetnost ne želi da objašnjava, već da stvara svoj svet na projektima i konceptima, što govori ne samo da se putem medijske tehnologije oblikuje naše prisustvo u svetu, već i način kako je to prisustvo prikazivano. Ako pogledamo unazad, i uporedimo Velaskezovu (D. Velasquez) sliku *Infantkinje* (Las Meninas), sa Maljevičevim (K. Malevich) *Crnim kvadratom*, vidimo da se tu nešto menja. Ne možemo reći da se oko promenilo, već da oko, kao organ precepcije opaža slike koje su drugačije. Međutim, ono što se epohalno promenilo, jeste bit oka, kao duhovno kulturnog senzora spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta čoveka. Ako govorimo o dosadašnjoj postavci, a koja je bila okrenuta ka redukciji slike na umetničku sliku, a umetnika na subjektu stvaralaštva, više ne može biti samorazumljiva činom određenja pojma umetnosti u savremenom dobu. Kad objekti, kao slike postaju umetničkim predmetima (Dišan / M. Duchamp), tada se bitno menja i status subjekta umetničke produkcije, odnosno umetnika. On ih više ne konstruiše, već dolazi do suprotnog efekta — objekt dekonstruiše subjekat.

Šta se onda desilo sa slikom koja dolazi iz sfere slikarstva u današnjem vremenu? Ona je u prošlosti igrala jednu od glavnih uloga u umetnosti. Bila je u neku ruku estetski objekt, i uživala je nedodirljivu poziciju reprezentativnog pogleda na svet. U današnjem vremenu, ona je izgubila na značaju koji je imala tokom vekova unazad. Danas živimo u vremenu kada više nisu u prvom planu dostignuće i snaga tradicionalne slike. Postoje muzeji i galerije, a oni sa sobom nose vrednost epoha koje predstavljaju. Međutim, nove generacije ne gaje tu vrstu nostalgije za vremenom slika-na-zidovima, već je interesovanje za slike pre okrenuto ka novim gledištima, odnosno, ka novim medijima. Očaranost slikom koja dolazi iz drugačijeg medija, ne ostavlja puno prostora za tradicionalnu sliku. Tačnije, ona biva skrenuta sa „svetlosti pozornice”. Njeno mesto su zauzeli novi mediji: fotografija, film, video, televizija, instalacije, virtuelna realnost. Prelaz se desio šezdesetih godina prošlog veka pojavom Maršala Makluana (M. McLuhan) i Vilema Flusera (V. Flusser). Kada je došlo do definitivnog „kraha realnog” i postavljanja nove paradigme slike. To vreme se označava kao „kraj modernih referentnih područja” na koje se slika odnosila i nastanak nove situacije koja je ukidala dotadašnje analogno doba proizvodnje i reprodukcije slike. Prelazni period od uramljene slike ka beztelesnosti slike, kako objašnjava Fluser: omogućeno je medijima poput fotografije i filma. On dalje govori o novoj tendenciji slike: „...slike će progresivno postajati još više prenosive,

a adrese će postajati još više nepokretne”.¹ Novo digitalno doba bilo je omogućeno onda kada se slika proizvela u informaciju, i kada su novi mediji — fotografija, film, video i televizija — definitivno postali jedno polje informacija i komunikacija. Digitalizacijom su obuhvaćeni novi mediji, čime se pojednostavljuje manipulacija slikom, ujedno informacijama i komunikacijom. Kada se govori o umetnosti u doba digitalizacije, ona se utemeljuje na slici koja više nema veze sa „istinom sveta”, čime dolazimo do definitivne promene mimetičko-reprezentativne paradigme slike kao takve.

O čemu se danas govori unutar umetnosti koja je vezana za sliku? Pre svega, govori se o slikovnom obrtu (*iconic turn*, *pictorial turn*) i virtuelnoj realnosti, što se može protumačiti i kao slikovnoj realnosti sveta², kako kaže Belančić. Do sada smo imali sliku koja se bazirala na preslikavanju realnog, zatim slike kao reprezentacije određenih formi onog realnog, a sad ulazimo u doba kada se slika okreće ka statusu da bude komunikativnog medija. Osobenost slike u današnjem trenutku jeste u tome da se ne ona shvata dovoljno dobro i, kao takva, te se još uvek traži adekvatni način za razumevanje. Slike koje su dolazile sa zida ili sa platna, bivaju zamenjene sa slikama koje dolaze sa površine televizijskog ekrana. Kada se govori o sadašnjem trenutku, Fluser insistira na tome da je pitanje prostora i vremena jedno od važnijih pitanja danas. Govoreći dalje po pitanju teksta i pitanju slike, kao i njihovog čitanja, Fluser ubacuje pojam *istorije vremena*. Om objašnjava na primeru teksta sledeće: vreme koje se utroši na čitanje teksta je istorijsko vreme, a vreme koje se koristi za čitanje slika mora se nazvati drugačije. Nastavljajući, Fluser kaže sledeće: „...istorija ima smisla onda kada ide negde, dok je čitanje slike, okrenuto ka tome da treba ići negde³.” Fluser nagovlašava da je potrebno napraviti radikalni rez unutar umetnosti. Svet koji poznajemo, i koji je tekstualno utemeljen, došao je do kraja svog puta, te se mora naći novi način u utemeljenje onoga što dolazi. Kretanje unutar savremene umetnosti ne želi više tu vrstu učvršćivanja slike sveta koju znamo, već istrajava na prostoru koji u sebi sadrži sliku, ali bez referiranja na svet, odnosno na prostor realnog, traži se prostor za sliku bez slike sveta. Potres koji je nagovestio pitanje slike sa *iconic turn* i *pictorial turn*, može se detektovati u dvema situacijama koje su se dogodile unutar same umetnosti. Prva se odnosila na pitanje krize mimetičko-reprezentativnog modela sedamdesetih godina prošlog veka, inicirana Deridom (J. Derrida) i Fukoom (M. Foucault). Druga situacija bila je vezana za nastavak razumevanja umetnosti u dosadašnjem nizu analiza, koje značenje slike vide putem jezika. Pitanje više nije šta jeste nova slika, već da li se takva slika može nazvati *kodom* za razumevanje medijske konstruisane realnosti. U tom smislu, treba pomenuti gledište Žarka Paića, koji kaže: da

1 Ströhl Andreas, Flusser Viliem, Writings, University of Minnesota, Minneapolis. 2002., p 70-71.

2 Belančić Milorad, Smrt slike (Ogledi iz filozofije umetnosti), Krug, Beograd, 2009. str. 6.

3 Ströhl Andreas, Flusser Viliem, Writings, University of Minnesota, Minneapolis. 2002., p . 23.

postoje tri moguća puta vezana za pitanje slike. U svojoj dekonstrukciji slike⁴, pominju se sledeći pravci delovanja koja se tiču pitanja slike: prvi pravac dolazi kao imanentna logika slike s one strane umetnosti, od strane Gotfrida Bema (G. Boehm), druga je antropologija slike (Bild-anthropologie) Hansa Beltinga (H. Belting), i treća, opšta teorija nauke o slici (Bildwissenschaft) sa vodećom idejom o slici kao komunikativnom mediju Klauša Sahsa-Hombaha (K. Sachs-Hombach). Dekonstrukcija slike, koju Paić koristi preuzeta je iz dekonstrukcije jezika Žaka Deride. Koristeći se Deridinim sistemom dekonstrukcije, Paić objašnjava stanovišta Beltinga i Bema. On govori o shvatanju dekonstrukcije kod Beltinga i Bema, kao metodu rastvaranja i razlaganja razlike i razlučivanja onoga što se u slici nalazi kao preostatak ili vladavina jedne tradicije reducirane slike na funkciju ili znak nečega što ima dublje značenje od prikaza i pojave nečeg puko slikovno realnog⁵. Pojam dekonstrukcije vezan je za promenu moći koja se javila; prevlast kulture slike nad kulturom teksta, omogućila je da se takva dekonstrukcija i dogodi. Kada se govori o umetnosti i pitanju dekonstrukcije slike, mora se imati na umu, da se dekonstrukcija kao takva nadovezala na kraj poznatog shvatanja umetnosti i istorije kao linearnih koncepata. Treba imati u vidu krizu koja je obuhvatila istoriju umetnosti po pitanju praslike i mimezisa, i koja je pokušala da, preko stilova i epoha, objasni moguće razlikovanje religijskog načina slikanja od onog modernog, a koja je bila na tragu onotologijskog koncepta slike kao doslikavanja onog realnog.

Pomenuta kriza može se veoma lako videti na primerima fotografije, filma, videa ili Interneta, gde nestanak metafizičkog dvojca, ideje i slike koja njoj odgovara, jeste primetan na slikovnoj reprezentaciji pomenutih medija. Slika jeste vizuelni znak, i ona u svakom slučaju može da reprezentuje vizuelnu pojavnost nekog objekta. Ali isto tako, slika se više ne odnosi na neku postavljenju realnost, kao što je bio slučaj ranije, već se slike odnose jedna na drugu. U svakom slučaju, postoji ta nužnost da slika može imati neku sličnost da bi bila slika, ali to više nije dovoljno. Mičel (W.J.T. Mitchell) govori o tome da slika mora označavati ili reprezentovati stav koji predstavlja: to što samo liči nije dovoljno⁶. Ispostavlja se da sličnost može biti nužni uslov da bi nešto bilo slika, ali taj uslov svakako nije dovoljan. Problem je takođe i u tome što mnoge slike ne podsećaju na bilo šta određeno, izuzev na sebe same. Poput rada Gevina Turka (Gevin Turk), pod nazivom *Pop* (1994), gde je umetnik sebe predstavio kao Sida Višiza (Sid Vicious), u stavu i pokretu Elvise Prislija (Elvis Presley), spajajući tako koncept i Dišanovo nasleđe sa pop kulturom unutar novih medija. Pomenuto umetničko delo više nije okrenuto ka čulnom, kao što smo imali do sada prilike da vidimo na izložbama, već više ide ka konceptualnom načinu prilaska problemu. Od naših umetnika, Slavica Lazić Dundas u svojim radovima pribegava sličnom razmišljanju, ali sa

4 Paić Žarko, *Vizualne komunikacije*, CVS, Zagreb, 2008., str. 51-78.

5 Ibid. , str. 53.

6 Pogledaj u Nelson Robert S. i Šif Ričard, *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 2004. str. 77-89.

dozom romantičarskog upliva bliskom umetniku poput Kaspara Davida Fridriha (C.D. Friedrich).

Vredi pomenuti i podelu koju je postavio Reži Debre (R. Debray), a koja se tiče pomeranja od kulture teksta na kulturu slike. Po mišljenju Debreja, naša civilizacija je prošla kroz tri mediološka dela civilizacije: logosferu, grafosferu i videosferu (koji deli vreme slike u tri odvojene podele: idol, umetnost i ono vizuelno). Svaki od navedenih delova ima i svoje vlastite zakone. Govoreći dalje o vremenu slika Debre stoji na stanovištu da nije potrebno da se sputavamo odrednicama koje dolaze od strane istorije umetnosti, te da stilski i po školama određujemo vreme same umetnosti, što, samim tim, i razvitak posmatračevog pogleda ne stavlja u istu ravan sa institucionaliziranom ekonomskom ili vojnom istorijom, već insistira na tome da on ima svoju sopstvenu vremenost. Debre govori da je slika prošla kroz tri načina bivstvovanja u kulturi Zapada, a to su: *prisutnost* (govoreći o svetim licima koji dolaze iz sfere religije), *prikaz* (preslikavanje sveta koji nas okružuje) i na kraju *simulacija* (govoreći u naučnom smislu). Po pitanju opažaja, svoju je svoju ulogu nalazila u tri date perspektive: jedna se odnosila na nadrealno, druga na realno, a treća na nestvarno, što nas vodi dalje do tri poznata stanja: „idol koji budi strah”, „umetnost budi ljubav”, i poslednje „vizuelno kao zanimanje”. Kada se govorio o vidu, odnosno opažaju koji dolazi iz različitih intelektualnih i društvenih prostora; za prvo stanje govorimo da je podložno *arhetipu*, za drugo da se uređuje po *prototipu*; dok za treće govorimo, da se uređuje po sopstvenom *stereotipu*. Debrej bi rekao: „...da svako doba slike odgovara sopstvenom kvalitetnom ustrojstvu života tog sveta”.⁷

Kada već govorimo o Debreju, treba reći da Žarko Paić iznosi mišljenje da ni sam Debrej sa svog stanovišta, nije mogao da razume zašto slike ne bi upućivale, u doba videosfere, na društvene i kulturne reference. Pošto Debre govori o vizuelnoj kulturi sa stanovišta mediologijskog kulturologa, smatrajući da ona u sebi poseduje semiotički koncept, čime kulturu shvata kao znak, a ne kao realni čin artikulacije autonomnosti kulture, to implicira mogućnost da slike izađu iz svog videologijskog omotača društvenosti i kulturalnosti.

Kao što vidimo, slike su postale glavni uzročnik potresa koji se desio ne samo u kulturi, veći i u društvu. Slike su svojim zasićenjem ugrozile ne samo pitanje jezika i pisma nego celokupnu Gutenbergovu galaksiju, kao i svoje mesto u budućnosti. Pošto ne postoji mogućnosti da se nastavljanja sa linearnim načinom ustrojstva unutar umetnosti, trebalo bi istaći šta je to slika. svojom implozijom, dovela u pitanje. U prvo redu — celokupnu Zapadnu estetiku koja se oslanjala na modernost, kao poseban oblik subjektivnog ljudskog iskustva, koje potiče od ranijih ideja o

7 Preuzeto iz časopisa ČEMU 7/8, Zagreb, 1996., str 83-106.

božanskom, lepoti i uzvišenosti. Zatim, celokupan sistem koji se podvodio pod likovnu umetnost, a koja je u sebi sadržavala sistem estetske proizvodnje za izradu dela, odnosno radova, tekstova ili predstava, gde su, u Zapadnim sistemima vrednosti, ona bila okrenuta ka elitizmu i posebnosti. Ono što je protreslo celokupan likovni sistem jesu, pre svega — mehanička reprodukcija, industrijski način prilaska problemu, dizajn, popularne i masovne kulture, na čelu sa zabavnim tehnologijama i interaktivnim veb sajtovima. Sledeće što je bilo na udaru, jesu globalne institucije umetničkog sveta Zapadne kulture. Pod tim se podrazumeva celokupan sistem koji u sebi sadrži ne samo galerije, muzeje, sajmove, već i celokupnu infrastukturu koja čini podršku sistemu koji u sebi nosi likovna umetnost, a što je dovodi u raskorak sa onim što se dešavalo, a bilo je vezano za umetnost; na taj način, ona postaje sve više komforna, to jest, zabava, koja se može videti na primeru promene koja se desila od Vorhola (A. Warhol) pa nadalje. Vorholovo delo nosilo je jednu dozu kritike ne samo umetnosti, već i celokupne holivudske industrije i sistema industrije koja je okrenuta ka nagomilavanju dobara, odnosno višku koji uznemirava. U današnjem vremenu, situacija se preokrenula. Sada imamo umetnike koji, svojim delom što dolazi iz sfere vizuelne umetnosti, žele da uđu u sistem holivudskog načina razmišljanja, kako bi svoja dela plasirali na takvo tržište. Neki od mogućih primera jesu Džulius Šnabel (J. Schnabell), Metju Barni (M. Barney), ili u poslednje vreme Širi Nešat (S. Neshat). Sledeće što se takođe dovodi u pitanje jeste dobro poznati kanon Zapadne umetnosti — pojam koji u sebi nosi jednu kolekciju remek-dela svetske baštine, počev od antike do danas, i koji služi da se pokaže sveopšta linearnost i postepeno uzdizanje ljudskog društva prema mogućoj univerzalnoj normi. Ovakva postavka jeste mesto upliva raznoraznih akcija i performansa koji pokušavaju na sve načine da ih učine drugačijim, da ih osude kritikom društvene privilegovanosti i političkih interesa. Pojam *moderne umetnosti* takođe je došao pod udar. Kada se govorio o modernosti, uvek se ima u svesti slika koja se odnosi na pitanje originalnosti, snage genija, neponovljivosti i jedinstvenosti. Možemo li onda reći da je modernost služila, kao prostor izražavanja modela ljudske autentičnosti, koja je svoj smisao kasnije dobila pojavom Rolana Barta i njegovog dela *Smrt autora*. Kada je u pitanju moderna umetnost, pojava umetničkog dela takođe podleže potresu koji se javio unutar umetnosti. Pojam dela kao autonomnog, estetskog i kontekstno nezavisnog, i kao celine koja je zatvorena i kompaktna, više se nije mogao prihvatiti. Ono što se desilo sa pojavom fotografije, filma, videa, instalacija, performansa, *land arta*, definitivno je učinilo kraj takvom načinu razmišljanja. Na samom kraju, kada se govori o potresima, treba napomenuti i deo, koji u sebi čini sublimaciju svih nabrojanih sistema, a koji u današnje vreme doživljavaju potres. U pitanju je *receptija* umetnosti. Ona u sebi sadrži ideju slobodnog, individualnog ljudskog odnosa sa umetničkim delom, i svoje polazište ima u školovanim akcijama kulturno i društveno privilegovane elite za koje se može pretpostavljati da služe u kontemplativne i emancipacijske svrhe.

Jedna od mogućih reakcija na sve potrese koji su se do sada dogodili jeste pokušaj da sve pomenute oblasti i sistemi učine neku vrstu transformacije. Kod samih potresa, moguće je detektovati različite uplive koji su dolaze iz nestandardizovanih prilika, kako smo do sada imali prilike da vidimo, što samo govori u prilog tome da slike ne pripadaju ekskluzivno niti jednoj samostalnoj disciplini, dakle, ni isključivo semiotici, niti pak pomenutom sistemu koji dolazi od strane istorije umetnosti ili studija medija; time se otvara mogućnost za interdisciplinarnost i dekonstrukciju slike koja je u ovom trenutku neophodna da bi se pravilno razumeli potresi, prošli i sadašnji.

Promena i potresi koji su se dogodili i koji se još uvek događaju, poput promena linearnosti ili dekonstrukcije slike, traže adekvatno stajalište kako bi se pravilno razumeli. Jedno od mogućih stanovišta može se naći kod Flusera. Trenutak koji obeležava promenu linearnog koda, koji je bio prisutnog unutar *moderne*, jeste inicijalni momenat prelaska ka nečem novom, ka audiovizuelnom kodu postindustrijskog društva, kao poslednjem činu definitivnog čišćenja slike od vezanosti za društvo i kulturne funkcije. Paić iznosi mišljenje da u doba tehničke slike istorija društva i kulture iščezava, što se dalje objašnjava Fluserovom tezom da se razvijanje različitih sfera povezuje u vizuelnom krugu ubrzanja informacija, pa Paić izvodi kao konačan zaključak: „...da slika kao informacija, prethodni svakom njezinom društvenom i kulturnom značenju⁸.”

Da bismo pravilno razumeli savremenu kulturu koja se vizuelno konstruiše pomoću medija, potrebno je da sliku dekonstruišemo na dva moguća načina: prvi način odnosi se na dekonstrukciju slike, kao modela oponašanja, kao sličnosti naslikanog i realnog, dok je druga mogućnost dekonstrukcija koja je takođe pominjana do sada, i koja dolazi od modela prikazivanja i predstavljanja jedne subjektivne određene realnosti koja svoje polazište ima u linearnoj geometrijskoj perspektivi.

8 Paić Žarko, Vizualne komunikacije, CVS, Zagreb, 2008., str. 51-78.

Bibliografija:

- ♣ Belančić Milorad, *Smrt slike (Ogledi iz filozofije umetnosti)*, Krug, Beograd, 2009.
- ♣ Bryson Norman, *Vision and painting*, Yale University press, 1985.
- ♣ Bryson Norman, Michael Ann Holly, Keith Moxey, *Visual theory*, Polity press, Cambridge, 1991.
- ♣ Chris Jenks, *Vizualna kultura*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2002.
- ♣ Fluser Vilijam, *Za filozofiju fotografije*, KCB, Beograd, 2005.
- ♣ Fernie Eric, *Art History and its Methods*, Selection and commentary by Eric Fernie, Phaidon, London, 1995.
- ♣ Gasset Y Ortega, *Dehumanizacija umjetnosti*, Litteris, Zagreb, 2007.
- ♣ Goodman Nelson, *Jezici umetnosti*, Kruzak, Zagreb, 2002.
- ♣ Gunther Kress and Theo van Leeuwen, *Reading images*, Routledge, London, 2006.
- ♣ Harrison Charles and Paul Wood, *Art in theory 1900 – 1990*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1992.
- ♣ Leighton Tanya, *Art and the moving image*, Tate Enterprises Ltd, London, 2008.
- ♣ Mijuškovic Slobodan, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, Geopoetika, Beograd, 1998.
- ♣ Mijušković Slobodan, *Prva i poslednja slika*, Geopoetika, Beograd, 2009.
- ♣ Michaud Yves, *Umetnost u plinovitom stanju*, Naklada Lijevak, Zagreb, 2004.
- ♣ Mitchell W. J.T., *Picture theory*, the University Chicago, Chicago, 1994.
- ♣ Mitchel W.J.T., *What do pictures want?*, The University Chicago, Chicago, 2005.
- ♣ Michelson Annette, *Filosofska igračka*, Reč, Beograd, 2003.
- ♣ Nansi Žak Lik, *Abas Kjarostami očiglednost filma*, Institut za film, Beograd, 2005.
- ♣ Nelson Robert S. i Šif Ričard, *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 2004.
- ♣ Purgar Krešimir, *Vizualni studiji*, CSV, Zagreb, 2009.
- ♣ Paić Žarko, *Vizualne komunikacije*, CVS, Zagreb, 2008.
- ♣ Ströhl Andreas, *Flusser Viliem, Writings*, University of Minnesota, Minneapolis. 2002.
- ♣ Čaćinović Nadežda, *Doba slike u teoriji mediologije*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.
- ♣ časopis ČEMU 7/8, Zagreb, 1996.