

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Докторска дисертација:

Студија погледа:
питање простора и ново читање слике

Кандидат:

Предраг Терзић

Ментор:

Проф. Др Дивна Вуксановић

Београд, јул 2010.

Садржај

Предговор.....	04
Увод.....	09
1.0. Виђење и друштво.....	16
1.1. Видљивост.....	21
1.2. Видљивост и спознаја.....	26
1.3. Видљивост и слика.....	29
2.0. Слика.....	34
2.1. Слика као таква.....	39
2.2. Слика између два виђења у Хришћанству.....	46
2.3. Појава прозора.....	51
2.4. Слика и смрт Бога.....	56
2.5. Слика/прозор и сликање.....	60
2.6. Тачке ослонаца.....	65
2.7. Оживљавање слике.....	69
2.8. Слика као елемент искуства.....	76
2.9. Прва слика и прво уметничко дело.....	84
3.0. Техничка слика.....	95
3.1. Теорије, критике и праксе	100
3.2. Реалистичан поглед на фотографију.....	105
3.3. Кодификација фотографске слике као текста.....	111
3.4. Фотографија и могућност репродукције.....	119
3.5. Континуитет и трансформације.....	124
3.6. Перспектива фотографије.....	130
4.0. Филмске покретне слике.....	135
4.1. Филм и техника.....	138
4.2. Простор између.....	143
4.3. Филм и уметност.....	152
4.4. Другачија филмска слика.....	163
5.0. Видео.....	168
5.1. Видео уметност и инсталација.....	173
5.2. Архива слика и видео инсталација.....	185
6.0. Нова слика света.....	190
6.1. Заокрет слике.....	198
6.2. Генерисане слике.....	211
6.3. Дигитална слика и рачунање.....	218
6.4. Од перцепције до уроњености.....	222
Закључна разматрања.....	230

Апстракт

Рад се бави различитостима које са собом доноси нова парадигма слике унутар уметности XX века и почетне декаде XXI века, у односу на њено традиционално схватање, као и променама које су проузроковане најпре механичком репродукцијом, касније видеом и дигитализацијом слике, као последњим дешавањем по питању слике. Унутар таквог односа, могуће је идентификовати два, међусобно комплементарна, гледишта. Једно, које је окренуто ка питању слике као описивању *друштвене датости* и друго, окренуто ка *лингвистичкој парадигми*, као главном покретачу дешавања у визуелним уметностима.

Приступ раду је интердисциплинаран, и ослања се на Мичелов (W.J.T. Mitchell) *заокрет слике* (енг. *pictorial turn*), затим на Флусерово (V. Flusser) схватање техничке слике, као и на разумевање ремикса Лева Мановича (L. Manovich). Сам рад садржи објашњења и приказ релеватних уметничких пракси, као и кратку студију слике у дигиталном добу. Кључне тачке рада односе се на *покретне слике* и простор који их окружује, односно на традиционалне слике, фотографије, филма, видеа и видео инсталација, све до појаве генерисане слике. Најзад, ова студија представља и основне постулате слике унутар нових медија и виртуелне реалности.

Кључне речи: *слика, слика-покрет, техничка слика, генерисна слика, простор, нови медији, код, ремикс, визуелно конструисана стварност, урањање*

This work deals with the differences brought by the new paradigm of image in the 20th century and the first decade of 21st century, within the traditional view on art, as well as the changes caused by the first mechanical reproduction, video and recent digitalization of the image. Within such relations, we can detect two complementing points of view: the first considers image as a description of socially given environment, and the second considers the linguistic paradigm as the main impetus in visual arts happenings. This condition has caused new movements in art, and new perceptions leading to contemplation within the art itself.

Our approach to the thesis is an interdisciplinary one, and informs on Mitchell's *pictorial turn*, Flusser's comprehension of technical image, as well as understanding of Lev Manovich's remix. The thesis consists of the explanation and presentation of relevant artistic practices, considering as well the problem of image in digital era. The key points of this work are developing within the question of moving image and the surrounding space, therefore traditional picture, photography, film, video and video installation up to the generated image. Also, the thesis explains the basic postulates of picture within new media and virtual reality.

Key words: pictures, images, moving-pictures, tehcnical pictures, generic pictures, space, new media, cod, remix, visually constructed reality, immersion.

Предговор

Овај докторски рад има циљ да обради питање слике и простора у данашњем времену. Тема рада постављена је интердисциплинарно, а полазна тачка студије јесте *заокрет слике* који се догодио средином деведесетих година, о коме говори Томас Мичел (W.J.T. Mitchell), те начин на који се овакав заокрет разуме и објашњава на пољу нових, у савременој уметности доминантних, медија. У својој основи, наша дисертација нуди осврт на релевантна истраживања по питању слике и њеног места у домену уметности, комбинујући аспекте различитих теорија које се додирују по питању нових медија, филма, фотографије и традиционалног сликарства. Таквом поставком, рад пружа увид у постављање другачијег, односно новог разумевања и читања слике и простора.

Основна теза рада усмерена је ка томе да је *ново* читање слике у дигиталном окружењу неопходно, и да се разликује од досадашњих читања слике. Другим речима, потребно је дати увид и објаснити релевантна дешавања која су се догодила у сфери уметности, а која су имала као циљ да промене важећи однос према слици, као и начин читања слике.

Да би се *заокрет слике* могао објаснити и анализирати, неопходно је указати на основна теоријска и практичка гледишта и полазишта, која су се тичала слике као такве. Слика је у свом постојању важила за производ уметничког стваралаштва и људске рефлексије, да би, преко своје религијске и репрезентативне функције, дошла је до стања када поседује *двострукост*. По мишљењу Китлера (Friedrich Kittler), с једне стране, она тј. двострукост поседује слику коју смо навикли да

видимо на екрану, док је, с друге стране, слика постала генерисана, односно, нешто што у себи поседује код. У том смислу, циљ овог рада јесте да прикаже релевантна дешавања која су омогућила да се слика постави на место на којем је данас, и уједно објасни њена улога у дигиталном добу.

Теоријско-хипотетички оквир овога рада креће се, углавном, унутар разумевања слике од стране Мичела, Флусера (Vilem Flusser) и Лева Мановича (Lev Manovich). Такав теоријски оквир омогућава да се слика разуме на начин који у себи сједињава питање језика, односно текста (Мичел), питање технике и односа слика/човек-друштво (Флусер), и разумевање тзв. “ремикса” (Манович), као релеватног начина коришћења слике и технологије у савременој уметности и у самом друштвено-културном уређењу данашњег света.

У вези са дефинисањем теоријског оквира рада, неопходно је објаснити и дискусије по питању слике вођене у прошлости, због чега су схватање слике, по мишљењу Платона (Plato), као и проблеми религијског становишта који се односио на слику, од велике важности за сам рад. Оваква гледишта су поменута, разматрана и објашњена ради конкретизовања и омогућавања што адекватније анализе потребне за разумевање стања слике у данашњем добу. У том смислу, истраживачки део рада представља покушај да се поставе и објасне теоријска мисљења о традиционалној слици, која потичу од Светлане Алперс (Svetlane Alpers), Мерло Понтија (Merleau-Ponty), Томаса Мичела, Мишела Фукоа (Michell Foucault). Да би се постигла што конкретнија и обухватнија анализа слике, сам рад је обухватио и теоријска размишљања која долазе од Ервина Панофског (E. Panofsky), Ернста Гомбриха (Ernst Gombrich), односно Нормана Брајсона (Norman Bryson), Ролана Барта (Roland Barthes), Криса Џенкса (Chris Jenks), Жана Бодријара (Jean Baudrillard), Жила Делеза (Gilles Deleuze) и Жака Лакана (Jacques Lacan).

Пошто савремена уметност у себи још увек садржи дозу критике савремених друштвених односа и културалних стратегија моћи, онда је непходно да се у раду објасни и схватање слике — Казимира Маљевича (Kazimir Malevich) и Марсела Дишана (Marcell Duchamp), као и теоријска мишљења од стране Слободана Мијушковића, Гојка Тешића, Питера Биргера (Peter Burger), Хајнриха Клоцеа (Heinrich Klotz) и Бонита Оливе (A.B. Oliva), будући да су се, управо двадесетих и тридесетих година прошлог века, догодиле кључне ствари за разумевање слике. Другим речима, појава револуционисања самога живота путем уметности, када се слика јавља као *последња слика* и када се појављује *прво уметничко дело*, као искорак од дотадашњег начина гледишта на слику и на дешавања унутар уметности, отворила је врата новим могућностима на трагу Валтера Бењамина (Walter Benjamin) и техничке репродукције слике. Из поменутих разлога, истраживачки део рада не бави се само демонстрирањем теоријских мишљења која су везана за традиционалну слику, већ у себи садржи гледишта и теоријске оквире који су се бавили техничком сликом, односно питањем фотографије, филма и videa, касније и дигиталне (генерисаном) слике, као и теоријама слике које долазе од Готфрида Бема (Gottfried Boehm), Ханса Белтинга (Hans Belting) и Фридриха Китлера.

Оно што је важно за овај рад јесте то да се он састоји из шест целина које се могу користити и читати засебно. Постоји једна хронолошка подела унутар рада, али се водило рачуна да се методолошки објасне и анализирају све саставне јединице обухваћене питањем слике и простора (традиционална слика, фотографија, филм, видео, видео инсталације, генерисана слика, вирутелни простор). Централни део рада садржи у фокусу питање техничке слике у којој се анализира њен утицај не само на уметност, већ и на друштвени контекст у коме се техничка слика и догодила. У том смислу, питање технике и питање текста испоставило се као непоходно, ради даљег разумевања техничке слике. Теоријска разматрања која су

покренута од стране Сузан Сонтаг (Susan Sontag), Лиз Велс (Liz Wells), Полана Барта, Франсоа Сулажа (Francois Soulagés), Вилијема Флусера и Виктора Бургина (Viktor Burgin) имају додирне тачке и надовезују се на питање покретне и непокретне слике. Другим речима, на покретне слике које долазе од стране филма, видеа, и видео инсталација, и које се могу пратити и објаснити теоријским разматрањима Жила Делеза, Терезе Жиро (Teresa Giraud), Анет Мичелсон (Annette Michelson), Андре Базена (Andre Bazin), Паскал Боницера (Pascal Bonitzer), Серж Данеа (Serge Daney), Жак Лик Нансија (Jean-Luc Nancy), преко теорије Марине Гржинић, Тање Лејгтон (Leighton Tanya), Николе Буриоа (Nikolas Burio), Бориса Гроуса (Boris Groys) и Росалинде Краус (Rosalind Krauss).

Како се проблем техничке слике и њеног односа са светом објашњавао на питању фотографије, филма и видеа, питање теорије слике је своје утемељење налазило у лингвистичком заокрету¹ иницираном од стране Ричарда Рортија (Richard Rorty), због чега је Лудвиг Витгенштајн (Ludwig Wittgenstein) и његова аналитичка филозофија слике, као и схватање Томаса Мичела, било од велике важности у смислу одговора на питање — *шта слика хоће?* По Томасу Мичелу, слике су постале *место теоријског дискурса*, а не само пасивни објекат који чека на објашњење. Теоријска разматрања која се овим путем воде долазе од стране Томаса Мичела, Ханса Белтинга, Готфрида Бема и Фридриха Китлера. Само питање слике изазвало је различита теоријска разматрања која су била покренута од 1995. године до данас.

¹ Треба рећи да се дело Фернанда де Сосира (Fernanda de Saussure) *Општа лингвистика*, узима као почетак модерног гледања на језик и који се сматра родоначелником модерне лингвистике, као и одређене елементе структуралне лингвистике прве половине XX века.

Овде се узима Ричард Рорти као почетак лингвистичког заокрета, јер је његово дело *Филозофија и огледало природе* учинило велики утицај на Мичела као и на разумевање слике. Мичел је прузео лингвистички заокрет од Рортија и поставио га је у свој систем читања слике као и за објашњење своје теорије слике. Осим што се наслањао на истраживања и питање језика која долазе од стране Л. Витгенштајна, Мичел је као полазно гледиште за разумевање слике задржао Рортија.

Слика која се јавља у дигиталном добу јесте слика новог света, и као таква, она се може разумети само у својим визуелним комуникацијским знаковима. Расправе, мишљења и теоријски оквири Фридриха Китлера, Ханса Белтинга, Вилијама Флусера, Оливера Грауа (Oliver Grau), Питера Вајбла (Peter Weibel), Хенсена (B. N. M Hansen), Лев Мановича значајни су за објашњавање новог положаја слике у културно-друштвеној активности, као и за објашњење њеног информацијско-комуникативног склопа. Слика у дигиталном окружењу не опонаша реалност, као што је био случај до сада. Слика се сада генерише као једна права реалност, чиме се долази до оне тачке када се слика не може заменити ни са чим: ни са речју, ни са текстом, ни са говором. Са генерисаном сликом, губимо претходно гледиште о слици која садржи још нешто осим онога што приказује.

Pa možemo postaviti pitanje — Da li je slika koja se javila digitalizacijom, očekivana sloboda i pokušaj da se napravi iskorak od tradicionalne slike? Jedno je sigurno, da su se pojavom digitalizacije promenile i ukinule reference koje su bile vezane za tradicionalne medije. U novim okolnostima i sa novim medijima, o kojima su govorili Tomas Mičel, Пол Вирилио (Paul Virilio) и Џонатан Крери (Jonathan Crary), добијамо промењену слику друштва и културе, као институције субјекта и посматрача. Другим речима, слика новог доба даје нам свет слика, где посматрач постаје субјект кога објекат примећује. Долазимо до простора у коме је реалност састављења од низа слика, где се софтвером и компјутером одређују границе реалности и онога што се може видети. Питање које слика тим поступком доноси јесте — да ли постоји сигурно место човека у таквом новом окружењу, или је сам систем у настајању и развоју, и који није могућ без компјутера и генерисане слике, сам себи довољан?

И да закључимо, рад проблемски указује на питање слике и простора, и нуди релативно кохерентан теоријски оквир у равни хибридних теорија уметности.

Изабрани интердисциплинарни метод показао се као неопходан, будући да се питање слике не може исцрпно објаснити и обухватити хомогеним начелима и гледиштима једне теорије, већ је потребно укључити различита становишта и мултидисциплинарни приступ проблему како би се ово питање учинило релеватним. А то је и била основна намера рада — што правилније разумевање слика и што релевантније проучавање механизма визуелне конструкције стварности.

Увод

*Слика није деривирана, нити је она илустрација;
слика је активан медиј процеса размишљања.*

Хорст Бредекамп (Horst Bredekamp)

Живимо у времену у којем се појам слике као и њено читање, поставља у другачији контекст него што је то било случај у нашој блиској прошлости. Данас се можемо упитати шта под сликом подразумевамо и шта она значи за данашњег

човека? Уједно смо сведоци велике промене која се десила са сликом и са њеном основном наменом. Питања које се отварају у нашем добу, а везана су за слику као такву (и простор који је омеђен њоме) могуће је формулисати на следећи начин: да ли слике треба посматрати као комплексне ентитете који преузимају већи број субјективних положаја, или пак слике, у другом облику, говоре да ништа “не желе”.

Данашње време доминације визуелне културе намеће два могућа смера њене употребе: један води ка описивању друштвене датости обухваћене сликама (пре свега захваљујући напретку технологије), и уједно је везан за интердисциплинарна теоријска питања и полемичке расправе у односу са историјом уметности; други води ка питању саме лингвистичке парадигме која је до скоро била главни носилац свих дешавања у хуманистичким и друштвеним наукама, тј. једног већег дела филозофског контекста који је био везан за језик или коришћење интерпретацијских модела, који је у себи садржавао пост-кантовски предзнак. Заједно, оба смера стварају распон филозофских, друштвених и културних ресурса надлазећим визуелним студијама, а њиховим схватањем доприноси се разумевању наше фасцинације савременог простора визуелне културе.

У овом раду покушаћемо да објаснимо постојеће парадигме везане за слику, њен простор и учинак медија који унапређењем технологија дају свој допринос визуелној култури. Са појавом нових медија, наиме, савремени свет постаје феномен видљивог.

Појам или подручје „видљивог” у нашем окружењу добија другачије конотације и потпуно другачију димензију, пре свега због онога што нас окружује, нашег света; истовремено, данашњим непрестаним усавршавањем технологија и нових медија суочени смо са другачијим видом комуникације која се ослања, пре свега, на визуелно реципирање.

Сам рад ће тако представити преглед концептуалних питања која се односе на слику и на начине размишљања о слици. Овде ће бити речи о *читању* слике и њеној техничкој производњи. Њена првенствена сврха ће бити да пружи увид у дебате које су се водиле по питању слике и њеног *читања*. Рад у себи садржи један начин хронолошке поставке, међутим, сваки део се може засебно читати, с обзиром на специфичности сваког поглавља понаособ, у којима се расправља о ставовима и схватањима из прошлости уметности. Све то у циљу сопственог фокусирања на питања која су значајна за становиште теорије уметности и медија, као и савремених уметничких пракси. Другим речима, у раду се разматра како су се идеје о слици развијале у односу на специфичности уметничких пракси, што чини тему сваког од поглавља.

Основна теза рада била је да укаже на феномене и начела које слика, њена теорија и теорија нових медија концептуализују и објашњавају у данашњем добу, покушавајући уједно да се дефинише прелаз који се десио од *надзора* слике као целине (сликарство, фотографија, филм) према њеном манипулисању помоћу линија (телевизија, видео), што чини прелаз од начина фигурације који се ослања на репрезентацији света који нас окружује ка ономе што се ослања на презентацију, све до деконструкције слике, као последњег стадијума који се десио појавом дигитализације. Другим речима, од естетике времена која се базира на сећању и успостављењу равнотеже између прошлости и будућности, ка естетици времена која је базирана на истовременом запису и медијском преносу садашњости, естетици која нам је време и координате простора понудила као бесконачно електронско скенирање.

Настојање да се сва поменута питања доведу у везу са сликом и простором, може се учинити као помало претeciозно постављен циљ; међутим, треба истаћи, ми овако постављеним теоријским оквиром дајемо само увид у ову проблематику. Наша намера је била да се *студија погледа* постави довољно широко како би се могли

обухватити одређени ставови, релевантни за питање *шта слика хоће*². Какав је то доживљај који тражи човек од дешавања које чине простор и слика у једном заједничком чину? Шта је то што буди другачији осећај, жудњу за нечим што је илузија? На таквим позицијама, отварају се простори за проучавање односа филозофије медија и слике и нових медија, које ћемо у овом раду покушати да представимо. Питања која су наведена базирана су на теорији и трагу Мичела и Флусера, као и у радовима Лева Мановича, где се у филозофији медија приказују темељни проблеми критичког мишљења културе као комуникацијског система савременог доба. Основна теза која се намеће јесте да се данашња слика или сликовност објашњава са два могућа читања: један поглед говори о изостављању идентитета примаоца, како би се могао усредсредити на саму *моћ слике*, и други који га истиче како би могао да артикулише *политичку функцију саме слике*.

У последњој деценији прошлог века, интерес за визуелно и његово утемељење на научно-интердисциплинарном предмету истраживања надилази тренутне границе и предмете савремених визуелних уметности. По поставци Мичела, нови начин генерисања слике у дигиталном добу захтева другачију парадигму од постојеће. Визуелни, културни и *заокрет слике* означавају ослобађање слике од владајуће парадигме филозофије језика и иконолозијских интерпретација прузетих из историје уметности. Слика се данас сматра као комуникацијски медиј и као контекстуално поље аутореференцијалног означавања. Она више није света слика³, нити слика високе уметности, него је умрежени и умножени свет визуелности којој је потребна нова семиотика и херменаутика.

² Mitchel W. J. T. *What do pictures want?*, The University Chicago, Chicago., 2005.

³ Овде се мисли на свето у религијском смислу. Нешто што је свето по мишљењу Ж. Л. Нансија (J. L. Nancy), може подразумевати и одвојеност, односно засебност. Нанси свето објашњава као нешто што, по себи, остаје по страни, нешто са чиме се веза успоставља. По схватању Нансија Религија и свето, стоје један према другом доста супростављени, чиме свето објашњава као нешто недодирљиво. Погледати опширније у Нанси Жак-Лик, Абас Кјаростами Очигледност филма, Институт за филм, Београд, 2005, стр. 83-97.

С друге стране, покушаћемо да одговоримо на однос између посматрача и сликовног простора, и на њихову везу са перпективом. Настојаћемо да објаснимо и укажемо на питања везана за разумевање простора у којем се налазимо, а реч је, дакле, о простору који је обухваћен виртуелним окружењем, утицајем технологије и нових медија на стварање слике, то јест, на њено конструисање и *ново читање*.

Како наша свест о простору и просторности припада постмодернистичкој интердисциплинарној, рециптивној перспективи, простор се може промишљати једино интердисциплинарно. Такав приступ укључује друштвену, историјску и метафизичку димензију тумачења, а све у циљу свеобухватног разумевања феномена простора.

Покушаћу дискурзивном анализом да појасним и укажем на комбинације различитих типова различитих извора слика, параметре који указују на приближавање традиционалне слике, фотографије, филма, видеа, као и видео инсталација закључно са дигиталном, односно генерисаном сликом, водећи рачуна у погледу утицаја филмског екрана на нематеријалност саме *слике*, као и на њен утицај на визуелне уметности, те као и објашњавање комуникације телевизијске и филмске слике преко екрана, и питање екранске уметности.

Аналогно овоме, студија погледа је подељена на шест поглавља. У првом поглављу је представљено неколико кључних разматрања о односу виђења и видљивости унутар визуелне уметности. Овде се отварају релевантна питања о визуелном свету: како и на који начин га гледамо, те какав је однос између онога што гледамо и саме истине? Методичка природа теоретисања лоцира и поставља потенцијалне хоризонте онога што се *може* видети или, понекад, и онога што *ће се* видети, без обзира на то да ли је оно древно, модерно или савремено⁴. Да ли живимо у једном или више светова? Такође се намећу и питања везана за наш однос према ономе

⁴ Преузето из текста Chris Jenks, "Средишња улога ока у Западној култури", уредник Chris Jenks, *Визуална култура*, Јасенски и Турк, Загреб, 2002., стр 25.

што видимо: да ли смо сигурни у оно што видимо и да ли је, уједно, то што видимо и истинито.

Пошто је питање односа стварности и уметности уско повезано са друштвеним, културним и историјским одредбама, савремени дискурс визуелности третира визуелну културу на начин који, у извесном смислу, испитује промене парадигми у уметности прошлог века, и оцртава их на парадигму савремености и на њену контекстуализацију. Стварност више није нека привилегована привидност која би пребивала испод осталих него је, по мишљењу Мерло-Понтију арматура релација којима одговарају све привидности⁵. Како тврде Делез и Гатари (Felix Guattari), „Стварност није немогућа, у ствари све постаје могуће.“⁶

Визуелно искуство, треба истаћи, више проширује објективизацију него само тактилно искуство. Ми можемо замишљати да конституишемо свет, јер нам такво искуство пружа приказ који је изложен пред нама у даљини, даје нам илузију да смо свуда непосредно присутни и да истовремено нигде нисмо ситуирани. За разлику од визуелног, тактилно искуство стаје на површину нашег тела; немогуће га је распоредити; другим речима, оно не постаје објектом у потпуности⁷.

Друго поглавље се усредређује на питање слике и њене репрезентације. Који су то чиниоци који су важни за питање репрезентације, као и за развој теорије о слици која се овим путем јавља. Кроз целокупно поглавље се разматрају вишеструки дискурси где се разумевала и конструисала природа слике као и њен друштвени пројекат. Поглавље се највише бави маркирањем одређених студија случаја из домена визуелне уметности, која су релевантна за даљу расправу и разумевање теорије уметности и историје уметности. Водећи рачуна о одређеним периодима из

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1990.. стр 349.

⁶ Делез Жил и Гатари Феликс, *Анти-Едип*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1990.. стр 29.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, оп.цит., стр 349.

историје уметности, нуди се критички осврт на слику која проблематизује и објашњава однос специфичне форме представљања с другим дискурсима и покретима у уметности.

У трећем поглавље представљају се кључна разматрања по питању појаве техничке слике. Посебна пажња је окренута ка фотографији и њеном статусу унутар визуелних уметности, као и улогу технике у савлађивању законитости која је карактеристична за фотографију. Другим речима, оно што се покушава приказати и објаснити јесу две линије које су биле карактеристичне за слику у прошлом веку. Једна, која је базирана на односу слике према стварности, док је друга линија више окренута ка значају тумачења слике, фокусирањем на читање, пре него на снимање. У оквиру овог поглавља, било је речи и о даљем развоју фотографије и фузионисају ове две линије фотографије, а које су биле омогућене новим контекстом и интересовањем за даљи употребу фотографије у данашњем добу.

Четврто поглавље је фокусирано на филм и на питање покретне слике, водећи рачуна о томе да би требало да се објасне и наведу елементарни теоретски оквири који су заједнички за интерпретацију традиционалне слике, фотографије и филма. Целокупно поглавље се бави студијом филмског екрана, питања простора, позиције посматрача, његове улоге, начина и односа према таквом уметничком делу. Прате се различити дискурси који су везани за питање технике и наративе у филму. Поглавље покушава да да увид у две могуће поделе које су карактеристичне за филм. Једна се односи на фаворизовање важности простора у коме се филм приказује (љубитељи сале), а потом следи и друга скупина, која је више окренута ка самој пројекцији слике (љубитељу филма).

Пето поглавље у себи носи питање презентације, које се покушава објаснити кроз видео уметност и видео инсталацију. Пажња се посвећује студији случаја, односно оним врстама видео радова који у себи садрже теме који су везане за питање

перцепције, репрезентације, понашања и трајања. Што се односи на сам почетак бивствовања видеа, као уметности, до питања простора, времена, индентитета и замрзнуте слике, а који смо у раду навели. Основно интересовање које носи ово поглавље, јесте објашњавање и утврђивање места видео уметности, као и његово мапирање промена које су се догодиле по питању видеа, као и његовог положаја у уметничким галеријама и музејима.

Шесто поглавље истражује постојаност слике у дигиталном окружењу, као и теоретске и критичке расправе које су везане за деконструкцију слике и постављење новог тумачења слике. Ово поглавље такође разматра две ситуације које су се догодиле, и на које морамо обратити пажњу. Једна говори о кризи миметичко-репрезентативног модела интерпретације, док, са друге стране, имамо наставак анализе уметности, где се и разумевање слике и њено значење поставља кроз културу текста. Централно место у овом поглављу заузима анализа примера који слику виде као главног узрочника потреса који се десио не само у култури, већ и у друштву. Затим се указује и на спрегу између уметности, културе, технологије, масовних медија и идеологије, на начин који је базиран на постмодернистичком гледишту, тачније на хибридности теоријских тумачења.

Овако дефинисан рад у себи садржи однос који су традиционална слика и поглед имали током историје, и где се сад појавило питање слике са новим читањем у другачијем, новом окружењу где доминира технологија. Развитком технологије, комуникације и друштва, занимање за ново читање слике се чини неопходним. Када се говори о слици и о новом начину односа према њој, мора се имати у виду да је слика, која вуче корене из традиционалног начина виђења, доживела преображај и да је потребно постићи нови начин разумевања и успоставити нови однос према питању слике. Морамо имати на уму да је после дигитализоване

(генерисане) слике, слика постала нешто друго него што је била до тада. Слика постаје медијум, који успева унутар нових распореда снага да направи хибридне везе, и као таква ће, уз помоћ технологије, створити нови простор за сликарство.

На крају, окренутост ка другачијем промишљању и увођењем нових приступа у разматрање постмодернистичке уметности, технологије у њима, и сложених односа унутар њих, чини се неопходним у данашњем времену. Покушај критичког и аналитичког промишљања савремених, сложених феномена *погледа слике*, који су настали у последњих 20 година је потребан, поготову због тренутног преокрета културне и идеолошке прецепције у глобалној позицији уметничког дела и њеној друштвеној и културној стварности.

1.0. Виђење и друштво

Рађање визуелне културе не може се одвојити од појаве модерног друштва с краја XVIII и почетка XIX века. Тренутак који је омогућио кулминацију и ширење савремених слика, као и њихово стварање и слање, смештен је у кореним друштвеним, економским, етнолошким, политичким променама тог доба. Паралелно са сликом, промену доживљава сам концепт *виђења* и поимање оног што подлеже виђењу. Са појавом и рађањем модернитета, поткопава се владајуће филозофско утемељење спознаје у чулу вида, које има своје корене у грчком мишљењу. Виђење губи свој спознајни суверенитет, чиме се из спознајног средства преображава у предмет истраживања, и чиме је пољуљана вера у епистемолошку

поузданост чула вида. Међутим, чини се да промена виђења у поприште *обичног*⁸ пре свега произилази из расцепа између економске и религијске сфере.

Стварање модерног капиталистичког друштва дешава се само на темељу и у смислу преносивости вредности и веровања из религијске сфере у световну, где се успон раног буржоаског капитализма везује за протестантску форму⁹. Протестантски поглед, за разлику од католичанства које допушта искупљење и ван подручја светости, тражи побожно понашање унутар подручја световног, чиме религијски аскетизам захвата деловање савременог човека и његову свакодневницу, преносећи при том вредности и навике попут одрицања, штедљивости, одмерености, из сфере духовног у сферу материјалног живота. Међутим, тиме не долази до укидања световног, већ до његовог секуларизовања, чиме се божански закон пребацује у подручје световног и људског, што М. Вебер (M. Weber) објашњава као доба *уклањања свих чаролија света*, и то кроз све заступљенију рационализацију и бирократску организацију, тј доба религиозне свакидашњице. Човек се тако појављује са својим подвојеним положајем објекта знања и субјекта који с познаје, при чему протестантска аскеза није тражила од припадника више класе да спутава и гуши своје страсти кроз телесно трпљење, већ да своју имовину употребљава у потребне и практичне сврхе.

Процес рашчињавања и ослобађања од ирационалног веровања, као и верска оностраност, која налази коначни морални оквир за деловање у земаљском животу, не заустављају се у секуларизацији већ у критици, од стране реформатора, према

⁸ Под овим се подразумева да је виђење прешло са религијског на ниво људскости. Другим речима, више нема узвишеног, односно религијског гледишта (виђења) ствари, већ се виђење своди на линију обичног човека и његових ординарних потреба.

⁹ Овде се говори о Веберовој протестанској форми, која се састоји из : 1) калвинизма, 2) пијетизма, 3) методизма и 4) дела који је произишао из анабаптистичког покрета. Детаљније у књизи Weber Max, *Протестантска етика и дух капитализма*, Свјетлост, Сарајево, 1989., стр. 71 - 149.

цркви, што није више чинила на претварању феномена светог у световно. Хоркхајмер (Max Horkheimer) и Адорно (T.W. Adorno) говоре о савлађивању природе и страха као репрезента људске слабости. Како су умели да кажу: „Од сада па надаље, треба владати материјом без илузија о дјелотворним скривеним моћима, о невидљивим особинама. Оно што се не подаје мјерилу израчунљивости и корисности, просвјетитељству је сумњиво“¹⁰

Уместо да се дође до поистовећивања са природом кроз њено опонашање, долазимо до успостављања различитости од ње кроз представљање. Како је Бекон (Francis Bacon) претпоставио, ми ћемо у *пракси владати природом*¹¹. У поглављу о културној индустрији, Хоркхајмер и Адорно говоре следеће: социолошко мњење, губитком ослонаца у објективној религији, распадањем последњих капиталистичких остатака, техничком и социјалном диференцијацијом и специјализацијом, прелази у културни хаос који се свакодневно показује лажним. Култура свему намеће сличност¹².

Просветитељство тако постаје родно место културне индустрије, где култура преузима хегемонијску улогу друштвеног регулатора и средства рационализације људског понашања. Културна индустрија тиме омогућава спајање културе са економијом, након секуларизације и распада органских заједница у времену друштвених промена. Како примећује Мишко Шуваковић, у оквиру Просветитељства, дошло је до издвајања људског индивидуума/субјекта и друштва из хоризонта очекивања хришћанских и феудалних догми. Просветитељство је конститутивни политички пројекат извођења новог система власништва над средствима за производњу и, тиме, новог уређења друштвених, класних и

¹⁰ Хоркхајмер М. и Адорно В. Т., *Дијалектика просвјетитељства*, Свјетлост, Сарајево, 1989, стр. 20.

¹¹ Ибид., стр. 54.

¹² Ибид, стр. 126.

индивидуалних односа¹³. Културна индустрија постаје замена за некадашња светишта и таквом променом мисао *слика мисли Бога* преименује се у *сопствену мисао* о мишљењу Бога. Појављује се појам који самог човека види као индивидуу, друштвено корисну индивидуу, која је ослобођена и, као таква, поставља нови смисао, смисао човечанства. По речима Шуваковића, уметност задобија аутономијом важну функцију онога што маркира и ограничава људски свет који на разуман начин постаје *свестан себе и себи видљив као људски свет* у сихронијским и дијахронијским границама времена¹⁴.

У Просветитељству се приказује проблем простора и његова улога у решавању питања *самог погледа*¹⁵. По први пут се појављује *простор* који нешто значи, односно простор у који се артефакт смешта и постаје виђен као *уметност*, тј. *као уметничко дело*. Уметност која је раније била везана за *култ*, у модернистичком схватању добија аутономију која постаје *ефекат културе*, како каже Шуваковић, или ефекат производње културе као друштвене реалности: екрана који симболички и имагинарно раздваја субјект и реално. Постављена је нова тендеција која касније пролази кроз аутономију уметности под називом *л'арт поур л'арт*, да би се током времена и дефинитивно окренула ка друштвеној реалности, ка политици¹⁶.

Та друштвена реалност је од уметника и уметности XIX века тражила *најављивача* једног новог света који долази. Велика дела из уметности приказивала су се не само као изазов канонима академизма или грађанског друштва, већ су била и изазов друштву у коме настају. Друштво на њих мора да одреагује и покуша да одговори, јер сама уметничка дела изражавају, посредно или као антиципацију, саму

¹³ Шуваковић М., *Дискурзивна анализа*, Универзитет уметности, Београд, 2006 год, стр. 146.

¹⁴ Ибид, стр. 151.

¹⁵ Како Шуваковић објашњава, на примеру слике Јохана Зофанија Трибуна (Johan Zofani) у Уфиђију, решавање проблема изложбеног простора као институције и поглед посматрача, *Дискурзивна анализа*, Универзитет уметности, Београд, 2006, стр. 151.

¹⁶ Бењамин В., *О фотографији и уметности*, КЦБ, Београд, 2007., стр. 104 – 106.

друштвену бѣт. Како Рене Кревел (R. Crevel) каже: „... међу најважнија дела у сликарству морамо увек бројати она која смо оптуживали као одговорна за распад на који су управо указивала. Од Гриневалда до Далија од иструнулог Исуса Христа до иструнулог магарца... сликарство је увек... било кадро да открије нове истине, које нису биле само истине сликарства.”¹⁷

То је довело до нових помака у уметности и њеног другачијег посматрања, посматрања које доводи до *мишљења* унутар саме уметности. Тежња која истрајава у сређивању емпиријских података и сагледавању структурне подлоге која упућује уметност ка новом, ширем простору идеја, идеји која тражи проширивање садржаја и нове могућности изражавања (медијско проширење), што доводи до успостављања визуелног и језичког аспекта интерпретација, те успостављања релације између *објављеног* објекта и *расветљавања* унутрашњег менталног/духовног процеса. Пре свега се мисли на објашњавање унутрашњег процеса уметности и духовног простора који је изван ње: науке, религије, филозофије. Ширењем филозофије језика, променило се не само мишљење о уметности, већ се и сама уметност почела мењати. Уметност постепено постаје *језик*, а, самим тим, постаје и врста мишљења. Ширење њеног идејног простора је у непосредној вези са истраживачким тежњама и појавом интердисциплинарне свести истраживача.

Тако долазимо до новог одређења простора уметности, простора уметности који долази до релације спознајног и интуитивног нивоа. Сам чин или обрт, као процес, превазилази пресликавање природе и креће се ка превазилажењу дихотомије субјект–објект у уметности. Како је умео да каже Анри Валон (Anri Valon): „...није ли неизбежно то да наши нови аутоматизми почињу да делују у нашем мишићном

систему, нашем сензибилитету, најзад, у нашој интелигенцији.“¹⁸ Ново одређење уметности које се јављало са укидањем пресликавања природе на најбољи могући начин је увидео Марсел Дишан (Marcel Duchamp), и користио унутар свог уметничког рада.

1.1. Видљивост

Очи су органски прототип филозофије. Њихова енигма је да оне не само да могу да виде већ су, такође, способне да виде себе како гледају. То им даје истакнуто место међу телесним когнитивним органима. Дobar део филозофског размишљања је, заправо, само рефлекс ока, дијалектика ока, гледање-сопство-видети.

Петар Слотердајк (P. Sloterdijk)

Видљивост сама по себи сугерише једну одређену и себи својствену комуникацију. Облик комуникације подразумева конструкт друштва као социјалне заједнице, која се ослања и која се креће путем те комуникације, обликујући тако своју друштвену стварност. Наше опхођење са датостима, објектима, речима, искуствима,

¹⁸ Валон Анри, Прузето из књиге Бењамин В., *О фотографији и уметности*, КЦБ, Београд, 2007., стр. 90.

демонстрира функционисање комуникације, као и њену условност, не само нашим природним, већ и развојем нашег знања, његове организације и начина на који га уједно и стичемо.

Знање је увек представљало једну врсту моћи, а у данашњим оквирима, добија нови оквир, пре свега у свом односу према природи, а, касније, и према друштву. То је један облик спољашњег света који се посматра, а да би само посматрање било конкретније и прецизније, потребна је нека врста дистанце, перспектива, издвајање посматрача од остатка света. У данашњем добу, између знања и моћи стоји знак једнакости. Наглим и брзим развојем технологије, као једне врсте врхунца данашњице, показује се како таква перспектива бива материјализована, јер постаје, у буквалном смислу речи, медиј¹⁹; она посредује перцепцију, искуства, информације, слике спољашњег света, другим речима, обликује наш индентитет. Последица свега тога је успостављање једне нове димензије битка, виртуелне реалности као медија комуникације.

У већини случајева, знање је подразумевало моћ, што само по себи подразумева једну врсту контроле и слободе. Мишел Фуко²⁰ и Ги Дебор²¹ (Г. Деборд) пишу о стварању друштва, друштва надзора и друштва спектакла. Док Фуко говори о паноптикуму, друштву које је предодређено да надзире и да буде *око* власти, друштво које сваког посматра уједно говори и о вези између ока и погледа. По схватању Ги Дебора, друштво је отуђено од искуства, које је, са своје стране, одвојено од начина на који се саопштава или презентује (технологије). У сваком случају, оба примера говоре о моћи која контролише и манипулише кроз очито виђење и знање.

¹⁹ У маклуанском начину размишљања, где се медиј схвата као порука, Маклуан Маршал, *Познавање општина*, Просвета, Београд, 1971, стр. 41- 58.

²⁰ Фуко Мишел, *Надирати и кажњавати*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1997.

²¹ Ги Дебор, *Друштво спектакла*, <http://www.modukit.com/anarhija-blok45/>

Видљивост, што се може запазити, у једнакој мери обухвата и јавни и приватни простор. Па тако, само тело постаје и видљиво и тело које може да види, како то објашњава Мартин Џеј (М. Јау), који инсистира на следећем: „...да је читав пројекат модернитета своју највећу дјелотворност постигао привилегирањем 'вида', те да је култура модернитета дала предност визуалном, преписујући ми дуални статус не само примарног средства-комуникације, већ и јединог кључа за улазак у ризницу нашег накупљеног симболичког знања²².” Другим речима, овим се видљивост директно поставља на линију онога што по својој важности дејствује на визуелно схватање свога времена, на искуство, праксу, интересне ставове, односно епистемологију и политику.

Опште је прихваћено гледиште да је епистемологија утемељена на уверењу да су умне слике само представе стварности и спољашњег света. Чуло вида смо поставили, у савременом добу, као један од најважнијих ако не и најважнији чулни орган, како каже Мартин Џеј, у додиру са стварношћу, што је у складу са нашим окружењем и свеprisутности у усредсређености на оно што око види. Данашњи свет, по схватању М. Џеја, је *окоцентричан*²³, што у неку руку доводи у сумњу досадашње односе између субјекта и објекта, чиме се субјекат аутоматски повезује са следећим појмовима: *промена парадигме, историјски преокрет, визуелни обрт*, тако да релација између онога што видимо и истине постаје, у неку руку, проблематична. Проблематика видљивости није само физичка операција, већ и дискурс који се појављује унутар језика, (јер су наши искази о спознаји и истини препуни визуелних метафора), филозофије и уметности. Везу коју чини оно што видимо и начин на који исто то видимо, Мартин Џеј објашњава термином *скопички режим*. По томе се поставља изведено питање: да ли постоји једно универзално

²² Chris Jenks, оп. цит., стр. 12.

²³ Jay Martin, *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, University of California Press, Ltd., London, England, 1994., p. 29.

питање скопичког режима у данашњем времену, или постоји могућност другачијег погледа, чиме би био покренут дијалог о визуелном обрту.

Новонастали скопички режим(и) показују да се чуло вида поставило као примарно у данашњем савременом добу и као такво се разликује од претходног, које захтева нови начин приласка и разумевања стварности. Проблем који је данас доминантан у визуелној култури је однос вид-видљиво, као и односи различитих пракси виђења и наше културне уочљивости/видљивости. Другим речима, метафизичка питања која су се бавила правим карактеристикама *спољашње* природе и *унутрашњости* ума постављена су са стране, јер се данашња филозофија окренула строгом и научном величању правилног и најпогоднијег преноса *спољашњег* у *унутрашње*.²⁴ По оваквом ставу, чуло вида заузима доминатну улогу међу чулима. Како тврди Крис Џенкс (Chris Jenks), из овакве позиције изродили су се без-умни емпиризам и безвредоносни позитивизам, као својеврсне методолошке стратегије које су доминирале модерном теоријом друштва, баш као што су и кочиле њен развој²⁵.

Осим тога, појавом подељеног односа *себе* и *других*, који се могу читати као осећај и надражај, или као што је већ речено, вид и видљиво, у социолошким истраживањима отелотворује се у стерилном методолошком облику *посматрања*. Видљивост се почела користити само као основно средство у приступу разумевања усклађених активности људских заједница, чиме је посматрање постало главно одредиште за друштвена и социјална истраживања; то је довело до тога да је примена таквих методолошких апарата и њихова институционализација, постала пример дотераног окулоцентризма, који је данас преовладавајући у ширем културном контексту. Статичност и дистанца су главне одлике идеје посматрања, што је неусклађено са дотадашњим дешавањима која су се догађала унутар научних дисциплина. Теоретичари који су упражњавали овакав *поглед*, били су

²⁴ Погледати опширније у Chris Jenks, оп. цит., стр. 11 -20.

²⁵ Chris Jenks, оп. цит., стр. 14.

вешти у посматрању, промишљању и спекулацији, али су такође упражњавали и карактеристичан воајерски поглед на феномене које су истраживали.

Оваква врста посматрања у себи садржи ограничена друштвена искуства на рачун чисте перцепције, чиме и само виђење превасходно поставља као ограничену перцепцију, што, са своје стране, производи појаву самоиницијативне једнодимензионалности и ограничавајућег напуштања природног става, који Мичел објашњава својим *невиним оком*: Кад ова метафора постане дословном, кад покушамо постулирати темељно искуство чисто видљивог или искључиво механичког процеса, потпуно ослобођеног било какве маште, намере или жеље, неминовно ћемо доћи до једне од максима које једнако подупиру Гомбрих и Нелсон Гудман (Nelson Goodman): *невино је око слепо*. Способност чисто физичког вида која би, сама по себи, требало да у потпуности буде недоступна слепима, на неки начин је и сама слепа²⁶. Како формулише Надежда Чачиновић: „Гледање је физичка операција, визуални свет социјална чињеница²⁷.”

Другим речима, ради се, наиме, о својеврсној тоталности и немогућности прецизног разликовања и успостављања те другости, јер нас, рецимо, материјални диспозитиви виђења воде начину на који се визуелност продукује, односно спознаји да је њено функционисање конзистентно са специфичним техничким и технолошким конфигурацијама (нацрти, припреме, средства), машинама, каналима дистрибуције, медијима, површинама итд., због којих неки визуелни корпус уопште постаје могућ и оперативан. Дефинишући културну видљивост и њене припадајуће, различите скопичке режиме, Марина Гржинић то објашњава искључиво у односу према одређеним естетским учинцима, типовима веровања,

²⁶ Chris Jenks, оп. цит., стр. 16.

²⁷ Чачиновић, Надежда, *Доба слике у теорији медиологије*, Јасенски и Турк, Загреб, 2001., стр. 51.

културним индентитетима и, чак, начинима забаве²⁸. Другим речима, нема *невиног ока*, реализам је конвенција, перпектива, симболичка форма. Визуелни карактер савремене културе указује тако на проблематику односа између оног што видимо и истине као друштвено условљеног односа.

1.2. Видљивост и спознаја

Да ли постоји могућност да је наша стварност независна од нас самих, или је ми, као субјекти, властитим бистовањем обликујемо? Ако говоримо о уметничким делима којима смо окружени, ми их у основи доживљавамо путем њихове материјалности, односно видљивости, указујући тиме и на нешто што укључује не само чулност већ и наше мисаоне способности. Свакако се може рећи да је уметност на неки начин обележена временом и друштвом у којем је стварана, иако је успевала и да их превазиђе. Питање које се данас поставља визуелној култури окренуто је њеном приказивању наше изломљене стварности. Колико је уметност у могућности да представља ону врсту комуникације у којој је слобода играла најважнију улогу, и где није подлегла никаквим правилима, осим својим сопственим. Шта је то што се данас препознаје као уметност?

Доба Просветитељства и његова мисао покренула је радикалну реконструкцију света, што је поменуто у почетним деловима овог рада. Ренесансна уметност антиципирала је такав поглед утемељењем основних правила перспективе већ

²⁸

Гржинић, Марина, *Уреду за виртуелни хлеб*, Меандер, Загреб, 1998., стр. 47.

средином XV века, на челу са Албертијем (Leon Battista Alberti) и Брунелескијем (Filippo Brunelleschi), те устоличила логику погледа до данашњих дана. Приказивање света путем линеарне перспективе значило је: 1) механицистички надзор над свемиром, као у потпуности самоиспреплетаним тоталитетом; 2) начелно прихватање да у сваком феномену, као спољашњем облику, постоји унутрашња правилност; и 3) нужна неизвесност која тврди да разумевање потиче из *независности* посматрачеве перспективе²⁹.

Губитак линеарне перспективе у уметности током XIX века, њено поступно нестајање у догађајима који су везани за авангарду³⁰ XX века, као и појава концептуалне уметности током друге половине XX века, указује на кризу теорије уметности и научно-културног модела интерпретације, у покушају да нешто саопшти о свом разумевању стварности и начина на који видимо или стварамо. Целокупна уметничка продукција XX века проширује уметничко дело у уметнички израз и улази у сам живот, претварајући га у концепт уметности. Уметничко дело се више не ослања само на статичност. *Око*, као основно чуло, које апсорбује визуелну уметност, која долази из ока и обраћа се оку, на овом подручју бива доведено у питање, с обзиром на његову досадашњу улогу у самој спознаји света и доживљају уметничког дела. Око престаје да гледа свет као готову чињеницу.

Нестанак препознавања видљивог света, односно нестанак мимезиса у сликарству XX века, преломни је догађај који дефинитивно прави разлику између сликарства XX века и сликарства које можемо назвати *традиционалним*, тј. претходног сликарства. Авангарда с почетка XX века промовише не само нови начин сликања, већ и нову концепцију и бît уметности, ослоњајући се на оно *спознајно* као истинско у уметности.

²⁹ Chris Jenks, оп. цит., стр. 15.

³⁰ *Авангардне поетике се представљају као модели привилегованог спознавања реалности и као моменти разарања хијерархизоване структуре индивидуе и друштва*, Ватимо Ђани, *Крај модерне*, Братско – јединство, Нови сад, 1991., стр. 55.

Новонастала улога уметника бива окренута ка проналаску новог начина објашњавања пластичног дејства средстава који долазе из другачијег извора, а који се раније нису користили у сликарске сврхе. Како објашњава Лежер (Fernand Leger): „Његов циљ (мисли се на уметника) мора бити не да имитира нову објективну слику визуелног света, већ да чисто субјективну осећајност доведе до новог стања ствари.”³¹ Настављајући, Лежер говори следеће: „Само ломљење неког предмета, или постављење црвеног или жутог квадрата у средину платна, неће га учинити оригиналним; он ће бити оригиналан само уколико ухвати стваралачки дух неке спољашње манифестације.”³²

Сликарство више не осликава представу света како је ми видимо. Оно што се види на слици, само по себи се не подразумева, већ наводи на другачији принцип, како уметности тако и стварности. Такво „ломљење” модерне уметности може се објаснити као колебање између поузданог погледа субјекта пасивне перцепције и активне конструкције видљивог, произведеног света. Субјект се потврђује својом активношћу; он, с једне стране, тежи чврстом тлу као свом упоришту и месту сигурности, али, с друге стране, не жели да буде везан за једно место.

Базична поставка коју је поставила авангарда XX века резултат је романтичарске кризе XIX века, импресионизма и постимпресионизма. Захтев за стварном аутономијом уметности манифестује се у стварању *чистих* форми. У онови схватања уметности Надежде Чачиновић стоји следеће: „Умјетност вас неће нахранити, али не мора се оправдавати, јер је у директној вези са трансценденцијом, са чистим формама (и ту долази до појмовно-практичног поклапања). Реторика чистоће се позива на вишу збиљу, па манифести и поруке, које су дио производње

³¹ Преузето из Мијушковић Слободан, *Од самодовољности до смрти сликарства*, Геопоетика, Београд, 1998., стр. 137.

³² Преузето из Мијушковић Слободан, *Од самодовољности до смрти сликарства*, Геопоетика, Београд, 1998., стр. 137.

умјетности у XX стољећу, говоре о храброј мањини која пролази ступњеве објаве и долази до апсолутне истине.”³³

На таквим темељима савремена уметност базира свој напредак, чиме се она схвата као *догађање света*, а не као (дотадашње) приказивање. Овакво схватање само *конституисање* уметничког дела поима као уметничко дело, а не само њену производњу, чиме оно постаје битан чинилац уметничког процеса. Стање које је описано највише одговара ономе што Ив Мишо (Yves Michaud) назива *плиновитом уметношћу*, и своје место налази у мешању култура. Уметност тако постаје етар живота и, прелазећи у гасовито стање, улази у све његове поре.

Уметност се, дакле, сабрала и разумела у свеопштој естетизацији стварности, те је потребно препознати је као посебну сферу стварности која се истовремено разликује од те исте стварности. Проблеми који произлазе из таквог схватања јесу управо конфликтна стварност саме уметности. Питање које се намеће је следеће: да ли је уметност у *предмету* који утелотвољује идеју, или је у самој *идеји*?

Уметничка дела немају ону познату референцу саморазумљивости приказа стварности, него тѣже да произведу посебна искуства, преиспитујући при том себе и своју функцију, чиме заправо задржавају дистанцу од стварности.

1.3. Видљивост и слика

Већина досадашњих класичних ликовних теорија, поготово теорија сличности, није се у довољној мери бавила једном чињеницом која произлази из питања о односу видљивости слике и видљивости онога шта та слика приказује. Однос који се изводио из видљивости слике и видљивости онога шта та слика приказује олако је схваћен као нека врста непроменљиве и као такав је једнозначан. Другим речима, непроменљива, о којој се говори, односила се на слику и њено пресликавање околине. Можемо ли да претпоставимо да је гледалац у могућности да се дистанцира и уједно себи омогући да посматра однос та два поретка и себи омогући да их види? Да ли се ти односи поклапају или не? По речима Стефана Мајетшака (Stefan Majetschak), појављује се један проблем приликом упоређивања слике и приказаног; заправо, ми никада немамо такво претпостављено гледиште које би личило на гледиште Бога³⁴. Ми се увек односимо из перспективе гледаоца који има могућност да упореди разлику између слике коју смо видели и предмета који се види са оним што слика приказује. Из овога се може закључити да однос видљивости слике и видљивости приказаног није непроменљив, већ се више односи на то како то гледалац посматра, односно како доживљава цео приказ.

Виђење и опажање су когнитивни процеси, при којима ми добијамо одређене корелације у простору и времену. *Видети* — се односи на могућност опажаја нечег што је изван сопственог света, чиме се омогућује сазнање о властитој моћи спознаје. Ако бисмо говорили о теоретском виду и његовој моћи да прозводи нове феномене, можемо рећи да такво постојање феномена мора бити у проблематичном односу са стварним светом. Водећи се речима Криса Џенкса, свет није унапред обликован и остављен у непомичном положају да га неко види екстроекспекцијом голог ока. У нашој околини не постоји нешто што је, само по себи, обликовано,

³⁴ Majetschak Stefan, „Правила видљивости“, уредник Крешимир Пургар, *Визуални студији*, , ЦСВ, Загреб, 2009., стр. 60.

занимљиво, добро или лепо, као што би то сугерисао наш доминатни културни став. Како каже Мајетшак: „Вид је извежбана културна пракса.“³⁵

Можемо онда рећи да сам чин виђења у себи носи чин самоспознаје. Другим речима, видети и опазити предмете значи видети и опазити објекте који су објекти само за одређени субјект. Тиме сам чин нашег перципирања постаје основно питање које је везано за циљ и селекцију, без обзира да ли ми имамо неко начело по којем се водимо или не. Наш поглед на видљиве ствари из нашег окружења увек је одређен посебним низом узрока, нашом нагомиланом искуственом перцепцијом или нагомиланим интерпретацијским критеријумима.

Ако су тако постављене ствари, онда у гледаочевом феноменском видном пољу већ перципираних поредака и структура (говори се само о виђеној форми и облику) — које се његовим гледањем издиже изнад репрезентног — треба означити *продукт интерпретације*. По речима Стефана Мајетшака, то може значити да видљиву стварност на темељу природних процеса у оку, које је могуће описати физиолошки, сматрамо потенцијалом видних вредности који је, додуше, увелико интерсубјективно дат, но у себи ипак *а приори* оптички неодредив, а у којем су, начелно, дати визуелни пореци³⁶, што значи да било који до сада реализован поредак, као производ интерпретације у складу са применљивим интерпретацијским схемама, долази с гледањем.

Овакав начин виђења видљиве реалности не имплицира нужност да се питање односа видљивости неке слике и видљивост неког приказа постави као униформисани и једнообразни облик, при чему би се видљивост схватала као корелат сликовном односу. Постоје, у сваком случају, одређена културна и

³⁵ Chris Jenks, оп. цит., стр 23.

³⁶ Majetschak Stefan, „Правила видљивости“, уредник Крешимир Пургар, *Визуални студији*, ЦСВ, Загреб, 2009, стр. 61.

историјска одступања која у себи носе избрани узорци, схеме и конвенције које се користе и које учествују у интерпретативном усвајању правила видљивости. У једном тренутку, Џон Рајхман (John Rajchman) објашњава Фукоову хипотезу да постоји једна врста 'позитивног несвесног' виђења које одређује не оно што је виђено него оно што може бити виђено. Његова идеја је да нису сви начини визуелизације или приказивања видљивог могући истовремено. Један период допушта да само неке ствари буду виђене, а не неке друге. Он 'осветљава' неке ствари, задржавајући друге у сенци.³⁷

Питање односа слике и видљивости претпоставља се потпуно другачије због особене интерпретације гледаоца. Схватити овај однос само као пуко представљање имитације објективног облика видљивости самог света више је него наивно становиште. Можемо рећи да је поставка слике као дефиниције видљивости могуће решење. Слика као *дефиниција видљивости* поставља се као решење, јер у себи садржи пиктуралне ознаке које утврђују правила видљивости (гледано из угла слике, односно уметника), као и на који начин се интерпретира и шта је то што је пресудно у односу слике и приказаног. Сlike у свом интерном оквиру знакова остварују и фиксирају одређена правила видљивости. Оне тиме извлаче из погледа одређене репере којима дефинишу и издижу изабране поретке видљиве стварности, важне за то специфично виђење. Оваквим чином, постају правила видљивости, правила која никада нису дата природном погледу због тога што се динамички поглед током времена увек мењао. Такође, такве поставке унутар слике стичу стабилност и носе својство сигурности. Другим речима, када уметник представи своју слику, која није у дефинитивној корелацији са објективним односом видљивог света, он тиме може да представи и неке занемарене сличности и разлике које поспешују другачије виђење и другачија повезивања чиме нам се, у одређеној мери, „преправља” свет. Све то оправдано је само у случају да је уметник успео да

³⁷

Rajchman John у тексту Мике Бал, *Око његовог господара*,
http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?id=215&option=com_content&task=view

на квалитативан и убедљив начин представи смисао слике, иако су његова запажања иновативна и значајна, чиме он даје изворан допринос знању. Ово се може илустровати следећим примером: Пикасо (Pablo Picasso), на себи својствен начин одговара на приговор како његов портрет Гертруде Штајн (Gertruda Stein) не личи на њу, тако што на ту опаску одговара: *нема везе — личиће*.³⁸

У својој природи, слике су увек окренуте ка интерпретираним одликама које су везане за одређене видове видљивог. Сlike приказују склоност ка исказивању и верзијама могуће аутентичности нечега, не водећи рачуна о томе како их посматрач види. Према томе, оно што слика интерпретира говори о неком могућем гледишту и како се таква визуелизација поставља у видљив простор. С друге стране, у питању је трансформација природних видљивих објекта и вредности у ликовне вредности. Прелазак са природних видљивих објекта у сферу ликовних вредности је, у нашем читању, још увек представљен као конвенционално становиште, при чему је у питању неки одређени стил приказивања.

Можемо ли рећи и то да су фотографске и компјутерске слике захваћене истим предзнаком који се зове „стил”? Ако посматрамо ствари са аспекта њихових оптичких и механичких својстава, односно дигитално генерисане слике које у себи поседују одређене законитости, и које су условљене одређеним правилима видљивости, онда свакако можемо позитивно одговорити на постављено питање. У времену у коме живимо, компјутерски генерисана слика има сва својста видљивости која поседује и сама фотографија. Захваљујући одређеним софтверима, компјутерски је могуће направити симулацију свега онога што фотографија у себи садржи. Једино што се при том занемарује кључна особина фотографије: да је она исечак времена и простора онога што се види, замрзнути кадар из видљивог објективног света. У сваком случају, опште је прихваћено становиште да је стил

³⁸

Goodman Nelson, *Језици уметности*, Крузак, Загреб, 2002., стр. 32.

фотографије, сам по себи, дефиниција онога што се види и што је, у неку руку, обавезујуће за наше виђење.

Другим речима, било како да се стил слике користи да би приказао пренос природних у ликовне вредности видљивости, то је само предлог онога што сам посматрач може, по сопственом ставу, да прихвати или не. У неким тренуцима смо и сами сведоци да слика приказује посебне тренутке који су евидентно видљиви и нама читљиви, чиме само потврђујемо правила ликовне видљивости. Говорећи о нашој потврди правила која се тичу ликовне видљивости, а где уједно дајемо сатисфакцију нечему што у себи носи сличност или одлику реалног, само доприноси нашој уверености да смо савладали дотадашња правила и да смо, као такви, спремни за долазак „нечег новог”. Попут лика Томаса (глуми га Дејвид Хемингс) у филму *Увећање* (Blow Up, Michelangelo Antonioni, 1966), који пред крај самог филма посматра групу људи како играју тенис без *видљиве лопте*. Он је затечен и с неверицом гледа игру, те покушава да је сагледа са својим дотадашњим правилима видљивости. Тренутак када изненада бива замољен од стране младог пара да им добаци *лопту*, постаје кључна тачка, чин његовог личног преврата и сазнања о новим видљивостима виђеног, започевши тако нову игру.

2.0. Слика

У данашњем времену, већина нас је окупирана сликама. Сликама које долазе из разних праваца и смерова, сликама које су постављене баш да их *видимо*, да их видимо на себи својствен начин, попут Жан-Лик Нансија (Jean-Luc Nancy): „Слика ме додирује, и ја тако додирнут, привучен њоме и урођен у њу, стапам се са њом. Свака слика, само уколико је гледам, то јест посветим јој пажњу и укажем

поштовање, чини да јој постанем сличан, мада у њу не прелазим.”³⁹ Нанси овде отвара смисао слике, слика је одвојена у двоструком смислу: од подлоге на којој је сликана и сликаног дела на тој подлози. У неком смислу је одвојена од ње, али је у исти мах и посредована. Могућност одвајања је, у неку руку, уздиже и истиче, *гура напред*, како каже Нанси, *чинећи од ње лице, прочеље*, тамо где је подлога остала без лица и без површине. Осликани део је место где се слика умеће и тај простор је свети простор, по мишљењу Нансија.

Овакав начин гледања познат је у уметности, тачније у сликарству, уназад неколико векова. Сетимо се *Портета Ђованија Арнолфина и његове жене* од Јан Ван Ајка (Jan van Eyck) или *Инфантикиње (Las Meninas)* од Веласкеза (Diego Velázquez). То су примери где се огледало узима као повратни поглед. Наш поглед улази у слику, кружи по њој, и у додиру с огледалом, измешта се из слике у другачији простор. Тим погледом основна слика нестаје, нестаје у својој суштини, у непојавном.

Питање слике и њене репрезентације везано је за филозофски репрезентационализам. То је Вебстер (Webster) објаснио следећим речима: „...доктрину по којој непосредни објекат знања јесте идеја садржана у уму која се разликује од спољашњег објекта који проузрокује перцепцију.“⁴⁰ Током разговора о уметничкој репрезентацији увек се издвајају три чиниоца, а то: су нека ствар, њена актуелна слика и ментална слика. Ова последња је извучена са речју *менталана слика* због тога што се пореди са уметничким делом које ствара ум, и тиме стиче један одређен статус. Ментална слика се увек ставља између *неке ствари* и *њене актуелне слике*, чиме се заправо ставља на место које обезбеђује модел или *интенцију* за актуелну слику. Оваквим ставом сликарска дела не

³⁹ Нанси, Жан-Лик, *Абас Кјаростами Очигледност филма*, стр. 88.

⁴⁰ Преузето из текста Дејвида Самерса, “Репрезентација”, приредили: Нелсон, Роберт С. и Шиф, Ричард, *Критички термини историје уметности*, Светови, Нови Сад, 2004., стр. 23.

одговарају толико стварима колико сензацијама, перцепцијама и концепцијама. Теоретичари и критичари уметности временом бивају ухваћени, или обухваћени, једним или другим ставом о уметности, при чему је неко види као идеалну, фантазмичну или концептуалну.

Слике су се дуги низ векова уназад представљале као производ уметничког стваралаштва и тиме постајале предмет људске рефлексije, попут вајара грчких богова који су постали видљива манифестација човека који покушава да прикаже пластичност форме. Слике могу бити и истините и лажне; оне су такође повезане са нашим осећањима и интегрисане са људском перцепцијом и меморијом, нашим надама и очекивањима за будућност. Другим речима, оне представљају основни део репрезентације којима ми себи покушавамо да представимо свет, а све у циљу наших сопствених интереса и будућих циљева.

Све слике које добијамо путем чула вида, које су уједно везане за сликовни приказ, можемо одредити као *синтетичке*, будући да се добијају путем других органа чулности. Другим речима, тек у корелацији са осталим чулима, можемо добити потпунију слику нечега што се гледа, уједно и могућност да путем вида побољшамо рецепцију других чулних органа, што може довести до тога да се вид у неким случајевима поставља као виши чулни орган јер донекле подсећа на сам ум (што је ближи могућности просуђивања идеје или форме). Посматрано са тог становишта, вид (и меморија⁴¹) пружају слике које су, употпуњене подацима других чула, омогућавале сликару да прави своју репрезентацију света у коме обитава. Сликарик оваквим чином формира мишљење које не мора, у својој појавности, да буде увек и истинито.

⁴¹ Меморија се у античким теоријама редовно описивала као техника помоћу које се низ речи координира са структуром видљивих места и слика, као да је ум воштана таблица са урезаним сликама и речима, или пак храм или музеј испуњен скулптурама, сликама и записима. Јејтс, Преузето из текста В.Ц.Т Мичела, „Реч и слика“, приредили: Нелсон Роберт С. и Шиф Ричард, *Критички термини историје уметности*, Светови, Нови Сад, 2004., стр. 80.

Важност онога шта се гледа, односно важност призора је код Платона и његове мисли заузимала значајно место. Он је проналазио смисао и везу између онога шта се гледа очима и онога што би се добивало другим органима чулности. Платон је слике посматрао негативно, јер су представљале нешто што нису биле. Оне поседују моћ да и од нас самих направе нешто што нисмо или да нас заведу неком привидном стварношћу која је само маска, а не стварни актер, те се, стога, не повинује законима разума⁴². За Платона је *око ума* било највиши ступањ, а око као око било је представљано као сунце (аналогија разума). „Ми само видимо *кроз* очи, а не видимо *са* њима”, како је умео сам да каже.

Однос који се успоставља између слике и посматрача битно је везан за оно што вид и поглед могу произвести не само као произвођачи контекста између слике и посматрача, већ и као њихово ново конституисање. По овоме, слика има свој историју која се током векова мењала: почев од Платона, преко расправе иконодула и иконофила, затим Ренесансе и линеране перспективе, Декартове оптике и доба техничке репродукције, па све до данашњег дигиталног преврата слике.

Данас се поставља питање — шта је слика? Како се може објаснити и разумети некадашња уметничка слика и како разумети слику која је настала техничким путем, односно техничком репродукцијом? Како се уопште читају такве слике и да ли су те слике исте? У данашњем времену, та питања отворена су у границама које прекорачују традиционална схватања унутар саме уметности. Уметност која се базирала на лику, на репрезентацији, у садашњем времену трпи притиске који су започели још у раним декадама XX века.

⁴² Преузето из текста Дејвида Самерса, „Репрезентација“, приредили: Нелсон Роберт С. и Шиф Ричард, *Критички термини историје уметности*, стр. 25.

Уметничка дела Сезана, Клеа, Кандинског, Маљевича, Полока (Paul Cezanne, Paul Klee, Васи́лий Васи́льевич Канди́нский, Казимир Северинович Малевич, Paul Jackson Pollock), и дефинитивно значајним поступком Марсела Дишана, покренула су дотадашњу уметност која се базирала на носталгији за лепим и савршеној фигури која је стапала духовно узвишено и анатомски перфектну довршеност телесног модела, те покренула нешто што се, у свом почетку, звало „ликовна уметност”, а данас „визуелна уметност”. Ова замена произвела је то да се теоријска питања везана за слику прошире и на питања медија и визуелности. Таквим поступком променило се становиште модерне и савремене уметности, чиме се добио простор окренут ка комуникацијама које у себи садрже фотографију, филм, телевизију, видео, анимацију и Интернет. Дотадашња ликовна уметност овим поступком добија доста широко поље деловања које у бити мења њену парадигму о питању слике. Па тако, рецентна питања о смислу и садржају слике постају базични услов за даљи развој, напредак и будућност, као и за опште знање о слици.

Последњих година појавио се велики број истраживања и интересовања везаних за питање слике. Занимање за интердисциплинарно истраживање слике и њено везивање за друштвену, културну и, пре свега политичку функцију, добија на замаху и бива покретач откривања медијске теорије и актуелизације Валтера Бењамина и Маршала Маклуана (Marshall McLuhan) — двојице теоретичара који су предвидели наше савремено техничко доба, данас већ увелико преплављено сликама и масовним медијима. Занимања за њихове теорије у данашњем времену воде ка актуализацији њихових погледа, као и ка њиховом новом читању медија.

Током XX века, теоритизација слике није била уско везана само за поље уметности. Са појавом филозофских питања о логичким исказима, окренута је са ума на језик. Главни утемељивач *језичког заокрета*, Ричард Рорти (Richard Rorty), своје теорије је засновао на филозофским основама касног Хајдегера (Martin Heidegger) и

Витгенштајна са тезом да речи црпе властито значење из осталих речи, а не из њиховог представљачког карактера⁴³, што је био главни ток размишљања током шездесетих година прошлог века. Појава Делеза и његовог става да филозофија каска за савременом визуелном уметношћу, те да има шта научити од уметника, само је један део оних теоријских ставова који дају другачије виђење слике спрам речи. А да би слика дошла до речи, морају се поставити темељи за тумачење њеног значења.

Кад слика успе да се ослободи логичко-језичке подређености у којој је била, онда се могу створити односи и постављати питања онога на шта се слика односи, или на шта нас упућује. Делез у једном тренутку говори да се модерно сликарство одлучило на две опције: једну, која је избегавала класичну репрезентацију и која је покушавала да достигне сензацију као такву, и другу, која је своја интересовања базирала ка апстракцији или ономе што је Лиотар (Jean-François Lyotard) називао *the figural*⁴⁴. У данашњим оквирима, слика је изгубила своје значење високе културе и постављена је у равни са популарном културом (мисли се на дизајн и визуелне комуникације). Лев Манович у једном тренутку говори да је будућност уметности позив дизајнера, као особе која обједињује сфере високе уметности и сфере дизајна, који је важан чинилац популарне културе. Стога ћемо овде покушати да објаснимо и критички сагледамо могућност деконструкције слике која у себи садржи друштвено-културну спрегу.

Данашња слика не мора нужно да одсликава друштвене односе, нити да се бави означавањем културних процеса промене смисла живота. Овде је питање промене парадигме, која је везана за Мичела и његово читање основе за дигиталну слику која је условљена визуелном конструкцијом друштвеног, културног и политичког мишљења, што не значи да слика преузима сав простор и да доминира над речима

⁴³ Rorty Richard, *Филозофија и огледало природе*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1990., стр. 353.
⁴⁴ Deleuze G., *Francis Bacon*, University of Minnesota Press, USA, 2003., стр. xiii

већ, напротив, један заједнички живот који је ипак могућ. Било би исувише наивно претпоставити да је могућа доминација једног у односу на друго. Више се говори о томе, да, уз помоћ техничко-технолошког напретка, дигитализација и нова парадигма, која је покренута у истом тренутку иду једна са другом, што је и логично. Овај *picture turn* догодио се у тренутку наше целокупне дигитализације познатог света, где још није све дефинисано и конкретизовано. Како формулише О. Грау : „...*дигитална уметност се налази у једном стању лимба.*”⁴⁵ Данас смо уз помоћ нових технологија и компјутера у могућности да слику преобразимо, као и да створимо могућност да се у њу и уђе.

Морамо ипак имати на уму да је близак однос између уметности и технологије био присутан и у ранијим епохама, и да би нам без таквог искуства и знања било тешко да сагледамо оно што данас стварамо и истражујемо.

2.1. Слика као таква

До сада смо говорили о могућностима и кретањима саме слике, али би било потребно рећи и коју реч о почецима и самој идеји слике. У нашем свету, који је базиран на Западном начину гледања на свет, слика је имала, пре свега, улогу пресликаног, улогу која је базирана на пресликавању, опонашању митских богова, бића или ствари, који су у таквој слици проналазили отелотворење своје живости. Слика, представа о митским боговима у скулптурама само је чин реалности божанства у митско-културној уметности старих народа. Другим речима, слика

⁴⁵ Grau Oliver, *Virtual art*, the MIT, London, 2003., p. 12.

није наглашавала одсутност пресликаног, већ је, напротив, таквим пресликавањем, добијала сатисфакцију и тиме везивала људско за божанско. Таквим чином, слика постаје миметички посредник између божанског и људског. Грчки богови су били видна манифестација за човека, који их је приказивало у пластичној форми, и који су, са своје стране, тако замишљени, били узнемирујући гледалац људских активности.

Код Платона, слика је представљена као одраз идеје бића. Ако говоримо о скулптури као представљачкој слици, онда она у себи садржи идеју о бићу. Када се говори о слици која је везана за Платона, она се налазила у другом плану, и као таква сведена је на опонашање идеје, изворног чина. Слика као рефлексија, сличност или лик нечега има мању вредност од самог мишљења (које је везано за стварност), јер појавно је увек везано за мноштво, пролазно или несавршено. Због тога је Платон сликарство одредио и поставио међу осећања, јер је сликарство, као модел опонашања, схватио као такав чин.⁴⁶ Другим речима, уметност је на нижој скали у односу на филозофију која се бави умним посредовањем саме идеје у њеном чистом облику мишљења. Слика је само, по схватању Платона, врста привида, чулна варка у простору осећајности, и помоћу ње се може осликати идеја, али не и утелотворити.

Данас се слика састоји из више значења, али ако говоримо о разумевању Платонове мисли о слици, онда морамо говорити о огледалу, о ономе што слика-као-мимезис представља у његовом просторном читању. Слика је као огледало неког предмета у миметичкој садржини бића у уметничком посредовању између идеја и облика ствари. Питање о слици и уметности за Платона је: како се идеја приказује у простору привида и чулности? Ово становиште добиће добру подлогу у доба Хришћанства, пре свега у византијском начину опхођења према слици, слици као

⁴⁶

Видети причу о столару у: Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 2002., стр. 296-300.

икони⁴⁷. Сва значења и питања о слици у Средњем веку односе се на слику, површину, дубину, истинитост приказа и надахнућа сликара да, на адекватан начин, прикаже божански лик Исуса Христа, и то све у складу са његовом духовном узвишеноћу.

Реч „слика” се временом мењала од грчког *eikon*, *icon*, *imago*, *image*, до *pictures*, *bild*⁴⁸ која је у себи садржавала сличности лица са насликаним делом; но, значење се током векова мењало, па су речи попут *imago* и *icon* (икона) у Средњем веку попримале значење нечег узвишеног, недодирљивог. У Средњем веку, слика има своје полазиште у религиозним изворима, где су је називали *светом сликом*, и односи си се на живот светаца, тако да у том тренутку долази до укидања миметичке парадигме и преласка на репрезентацијску парадигму. Слике, односно иконе, се сада односе само на лик Исуса Христа и на ликове из Старог и Новог завета⁴⁹. Икона је, по речима Б. Димитријевића, најнепосредније материјално/пиктурално преношење означеног (оно што се види није прикривено ни у ком смислу, утолико што се означено готово може сматрати стварно присутним); икона је репрезентација невидљивог божанства (што ће рећи,

⁴⁷ Икона је свагда већа од себе, када је она – небеско виђење, или мања, када нечијем сазнању не открива натприродан свет, и тада не може да се назове другачије до осликаном даском, дефиниција светог Дионисија Ареопагита, из Сретеновић, Дејан (приређивач), *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд, 1999., стр. 56.

⁴⁸ Оливер Грау запажа да се реч *Bild* извлачи из немачког корен *bil*, чије значење се, у мањој мери, односи на сликање, а више на живу бит. *Ради се о моћном предмету у којем обитава ванразумска, магична, чак духовна моћ коју посматрач не може ни да схвати, нити да контролише (старогрчки израз – диа зоон граопхеин – такође садржи чинилац живота), а то је аспект који до сада није привукао много пажње у истраживању слике.* Grau Oliver, *Virtual art*, the MIT, London, 2003., р. 28.

⁴⁹ Једно од познатих тумачења настанка иконе говори о цару Авгару IV, који је, слушајући приче о новом месији и његовим чудима, што су се преносиле по Блиском истоку, послао свог најбољег сликара да начини његов портрет. Како сликар није никако успевао да портретише Христа, чије је тело, по сведочењу Јована Дамаскина, блештало у *неподношљивој светлости*, Христ је сажаливши се на сликара прислонио свој огртач на лице и на њему је остао портрет који је сликар однео цару...По другој легенди *нерукотворене иконе* Христа, јесте приповедање о светој Вероники која је Христу на путу до Голготе дала свој убрус, како би обрисао зној са лица, на коме је остао портрет. Узето из Сретеновић, Дејан (приређивач), *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд, 1999., стр. 7.

представља могућност за репрезентацију трансцедентног); икона има посебан статус као објект у контексту доминирајућег теолошког дискурса који је објашњава и чини је иконичном⁵⁰. Сликаство овим путем стаје у службу иконографије и Западног и Византијског хришћанског царства. У току VIII века, долази до иконоклазма, сукоба око слике између две хришћанске стране, што уједно остварује појаву моћи закона и речи над сликом. Тако је посебан тренутак довео слику на један парадоксалан начин управо до моћи. Иконодули су говорили да се природа Христа, ни божанска ни људска, не може представити, већ само његова хипотеза. Појављује се разлика коју Д. Сретеновић описује као разлику *описивања* (циркумскрипције) и *уписивања* (инскрипције)⁵¹: икона не може обухватити (описати) природе Христове (као што је *случај* при еухаристији); она може имати само Христову хипотезу уписану у себи. Овим ставом иконодули су се дистанцирали од Западног става који је слику видео, уз помоћ закона и речи, *као знак*. Ево како то објашњава Грегорије Мелисен: „...када уђем у латинску цркву, не клањам се ни једном свецу јер их не познајем. У најбољем случају препознајем Христа, али ни њему се не клањам, јер не знам на који је начин уписан. И тако се прекрстим, и клањам се том знаку који сам начиних, а не нечему што тамо видех.“⁵²

Ако гледамо у равни која долази од стране закона и речи, и која не дозвољава да се лик и дело Христа гледа само као *пука слика* која осликава његову замишљену телесну егзистенцију, онда долази до додира две врсте визуелне присутности и репрезентације слике. Прва, која у себи садржи имагинацију и репрезентацију слике, и друга, која у себи носи виртуелну присутност и репрезентацију слике.

⁵⁰ Димитријевић Б, из књиге Сретеновић, Дејан (приређивач), *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд, 1999., стр. 25.

⁵¹ Сретеновић Дејан, *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд, 1999, стр. 31.

⁵² Грегорије Мелисен из књиге Сретеновић Дејан (приређивач), *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд, 1999., стр. 32

Допринос дешавањима у Средњем веку, младој Модерни и борби за правилно виђење визуелне улоге, код Мартина Џеја, постављен је кроз три гледишта.⁵³ Прво је окренуто ка средњовековној метафизици светла која је везана за религиозну адаптацију Платона; друго гледиште је прича о дуготрајном спору над идолопоклоничким априкацијама које су кроз црквену метафизику довеле визуелну праксу до новог размишљања о репрезентацији и фетишизму. Тома Аквински (Thomas Aquinas) је направио разлику између иконолатрије и идолопоклонства, чиме је прокрчио пут секуларизацији визуелног као месту за себе. У трећем гледишту, Мартин Џеј говори о томе да је визуелно било ослобођено световног, али да оно што је претходило томе, неће бити никад заборављено. Напротив, већ при свом ослобођењу од световног, визуелно је нашло своје место у политичким и друштвеним намерама новог доба.

Може ли се онда рећи да се миметички режим слике није произвео у Западном начину гледања на уметност као главном току? Визуелност је у својим почецима покушавала да превазиђе пуку ликовност сликаног и насликаног. Имагинарна и виртуелна реалност, референцијално сликарство и виртуелна уметност медијске слике излазе из борбе за превладавањем вертикалног односа логоса и слике, ума и тела, идеје и чулности, филозофије и уметности.

Покушај авангарде да почетком XX века промени естетику и представи се свету као нови ток, односи се, исто тако, и на ситуацију када је визуелно надирање слике с краја XX века, такође призвело покушај да се нађе одређени облик естетике дигиталног доба. Пошто је већим делом прошлог века главну реч водила сама *реч*, долазимо полако до визуализације текста; информацијско-комуникациони системи све више постају визуелни информацијско-комуникациони системи. Све што је

⁵³ Jay Martin, *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California, 1993., str. 42-43.

остало од света, постаје визуелно и везано за слику. Другим речима, могло би се рећи: *ништа не постоји ван слике*.

Можемо онда закључити да је Платонова теорија везана за слику била својеврсни прелаз, који се везивао за време култа и магије, ка репрезентацији, која се односила на концепцију слике у Средњем веку, с тим да је појава линеране перспективе⁵⁴ у Ренесанси, са Албертијем и Брунелескијем, покренула нова истраживања визуелности која су у себи носила питања везана за разумевање света као слике конструкције и пројекта субјекта. Схватање слике у култном и магијском одређивало је бит саме уметности, било да је везана за Грке или за остале историјске народе који су били ван или су улазили у Западну интересну сферу. Може се рећи да је митска уметност базирана на митолошком и магијском односу, наспрам света који одређује божанска присутност. Слика у митској уметности означава присутност лика на који се слика односи. По речима Р. Барта, *слика плени потпуније него писмо, она значење износи одједном, не анализирајући га, не разбијајући га*.⁵⁵ Осим што је слика директна и своје значење не прикрива, она приказује Бога, у већини случајева у људско-животињском облику. Тако насликана слика је отелотворење живе присутности и није пука репрезентација лика. То се може поставити као основна разлика између миметичког представљања и репрезентације. Однос који се кренуо установљавати између миметичког представљања и репрезентације су два погледа на уметност, односно свет. Ево шта каже Самерс (David Summers) по питању слике и Платона: „Оне (слике) осим тога поседују моћ да и од нас самих направе нешто што нисмо или да нас заведу неком

⁵⁴ Тако се мисли да се ново поимање простора наметнуло с Албертијем, и то у оба смисла, и у оном потпуно математичком и у оном идеалном, чији ће концепт извести Декарт (Десцартес) два вијека после под називом просторног ширења, замишљеног да буде хомогено, континуирано и бескрајно. То значи заборавити да је геометрија Грка, на коју се аутор 'Делла пинтура' досљедно позива, била геометрија коначнога, која није била замишљена да заузима простор, него ликове и тијела какви су описани или исцртани у својим границама, било да је ријеч о контури што их омеђује или површинама што их затварају, да поновимо дефиницију самог Албертија. Damish Hubert, *Поријекло перспективе*, Институт за историју уметности, Загреб, 2006., стр. 11.

⁵⁵ Барт Ролан, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд, 1971., стр. 264.

привидном стварношћу која је само маска, а не прави актер, те се стога не повинује законима разума.”⁵⁶ Самерс своја размишљања, по питању Платона и слике, закључује тиме што констатује да се овакво становиште задржало све до модерних времена.

Дејвид Самерс говори о томе да Платоново поређење прве активности душе са сликарством не треба сматрати позитивним, јер *сликар формира мишљење, а не истину*⁵⁷, што је истакло битне разлике између митског и филозофског односа света. Овим уласком филозофије у *свет слике*, покренуто је ново доба, доба филозофије света. Кроз ово успостављање поретка и почетак новог који се почео градити у тренутку свеопштег хаоса, можемо тек наслутити сву тежину успостављања новог поретка визуелности.

Слика је по Платоновом становишту место појавног света, а идеја је одређена логосом. Платон дефинише сва чула као органе, где свако чуло има своје место, и где су она средства помоћу којих делује један виши принцип, *psyche*. *Psyche*, користи чулне органе за преговарање са светом, истовремено га преобликујући на начин који је оптималан за један такав преговарачки процес, за процес истинског разумевања и сазнања. Због тога је свака феноменологија слике увек везана за опажање и виђење. Без ове суштине није могуће разговарати на тему филозофије слике. Гледајући слику у светлу платонистичко-хришћанског разумевања, она може бити само огледало идеје.

Платонова идеја слике је обележила цео хришћански период и религиозно сликарство, померајући се од митологије и крећући се ка религиозној слици, задржавајући нешто мистично и култно. Говорећи о лику Исуса Христа и његовој

⁵⁶ Преузето из текста Дејвид Самерс, “Репрезентациа”, приредили: Нелсон Роберт С. и Шиф Ричард, *Критички термини историје уметности*, Светови, Нови Сад, 2004., стр. 25.

⁵⁷ Преузето из текста Дејвид Самерс, “Репрезентациа”, приредили: Нелсон Роберт С. и Шиф Ричард, *Критички термини историје уметности*, оп.цит., стр.25.

историји као историји искупљења целог човечанства, и односа између слике и њене забране унутар Хришћанства, биће дуго упитно место кад је у питању појам слике. Поново помињање таквог начина приласка слици било је покренуто у авангарди с почетка XX века.

2.2. Слика између два виђења у Хришћанству

У овом делу нашег рада биће речи о проблемима слике који су били уочени у VIII веку, и који су довели до поделе на иконодуле и на иконокласте. При том ћемо се држати искључиво ставова и теорија које су укључивале слику као проблем унутар цркве, и сабрати темељне потешкоће и аргументације које иконоклазам читају као историјско-политичку појаву.

Са појавом Хришћанства, и његовим радикалним начином приласка и пружања начела која су била до тада важећа у грчком свету, долази до сукоба за моћ божанске владавине светом. Та битка подразумевала је прекид са уобичајеним начином виђења света, односно прекид са митско-култном традицијом политеизма. На бази таквог становишта, Хришћанство почиње да ствара ново доба које у себи садржава политичку теологију једног Бога у савезу са човеком који захтева жртвовање са оне стране етичких норми заједнице.

Готфрид Бем то објашњава следећим речима: „...ко постави питање о слици у наговештеном смислу и покуша на њега одговорити, откриће и да спор о сликама

није само екстерни феномен који има посла са друштвеним вредновањем слика, у крајњем случају са њиховом забраном или њиховим подвргавањем канонским прописима. “⁵⁸

Да бисмо разумели одређене проблеме који се везују за *питање слике*, морамо се упутити ка византијском схватању слике које има шире значење. У самој идеји Византије, слика је повезана са иконом која, осим што је везана за представљање (Христа или неког другог свеца у традиционалном византијском стилу), по мишљењу Успенског (Uspenskii) се односи и на тренутак када се *бојама твори Тело*, то јест, један особени тренутак када се помоћу *слике ступа у везу са архетипом*, али не у смислу репрезентације, како се може очекивати, већ у смислу чина *откривања лика*, чина који иконописца поставља на место пуког медијатора који нема већу тежину од било ког посматрача. Његов начин отелотворења иконе везан је за канонски поступак који не дозвољава било какву креативност ван објашњења догме. Рећи онда да је икона сама по себи медиј има своје оправдање; она чак нема могућност прављења значења ван саме догме. Она постоји само као информација и едукација; другим речима, она се гледа као *Библија за неписмене*.

Да би се дошло до репрезентације и могућности другачијег погледа на слику, потребна је друга страна, друго виђење које своју утемељеност види у иконоклазму. Закон речи који је представљен као *реч божја* постаје доминантан у Западном делу читања хришћанског гледишта. Другим речима, прелазак до репрезентацијског модела слике у сваком случају, иде преко иконоклазма.

Ако се питамо да ли је било потребно да се забрана слике, појави као законодавно извршење у једном тренутку важеће политичко-религиозне конституције

⁵⁸ Преузето из текста Boehm Gottfried, „Повратак слика“, уредник Пругар Крешимир, из књиге *Визуелне студије*, ЦВС, Загреб, 2009., стр.18.

друштвеног уређења, може се рећи да је то био само другачији одговор на појаву идолопоклонства. Неко би рекао да је уживљавање у појавну слику света било директно везано за удаљавање од смисла Бога. Смислом репрезентацијске слике и посредовањем божанскога његовим удаљавањем од човека стиче се могућност да се, другим путем, путем речи, дође до приближавања човеку. Овим поступком се дефинитивно кидају везе са некадашњим системом грчке демократије и старог света и почиње једно ново доба које је везано за монотеизам, чиме се сва шароликост бившег света шаље у заборав.

Пошто је *ново* заменило *старо*, један *остатак* од претходних светова везан је за појам светлости. Хришћанско читање *Бог је светлост* своје упориште имало је и у византијском гледишту. Икона је један од примера где се задржао тај појам окупаности у *божјој светлости*. Простор који је био ван нацртног хришћанског свеца на икони, у већем делу био је приказан златом које се односило на ванвременско стање насликаног свеца. Његова директна веза са божјом светлошћу и могућност нечег магичног и спиритуалног биле су остатак из ранијих времена. Једно од важнијих дешавања везано за читање слике у хришћанским богомољама јесте *Божји поглед*. Особина која је била везана за већину византијског гледишта хришћанске вере је лик Христа у калоти. Његов поглед је увек био тако дочаран на слици да је посматрача пратио ма где се он у том тренутку налазио, што је било у раскораку са Западним начином гледања, где је визуелна парадигма била статична и централно постављења. Византијска визуелна парадигма поседовала је своју динамичност и децентрализованост, што јој је омогућавало да детерминише свет и унутар и ван слике. Могу ли се онда узети, као тачне, речи Оливера Грауа, које говоре о томе да је слика капија кроз коју богови улазе у простор реалног, а њихови смртни помоћници прелазе у простор слике?⁵⁹ Другим речима, човек је постављен као слика божја, што у себи имплицира да је таква слика по читању производ

духовне визије, што у даљем распореду снага са собом носи да је *поглед*, као основа такве слике по могућству постављен ван субјекта опажања, тачније у Другом, који је у поставци сам Бог. Из лакановске перспективе, у *скопичком пољу поглед је спољашњи, ја сам гледан, тј. ја сам слика*.⁶⁰ Икона, у оваквом распореду снага, у себи не мора да има поглед посматрача да би се остварила као слика, већ има ту способност да створи поглед који ће пронаћи себи објект, слику, једном речју, посматрача.

Икона која нам долази из византијског гледишта хришћанства има веома комплексан систем репрезентације коју смо овде тек дотакли; то је систем који у себи садржи мистерију саме христолошке догме и њене економије визије. Наиме, икона је током векова постала *имале* византијског дела хришћанства, *траде марк* целокупног тадашњег простора који је у икони налазио идентификацију са Богом и вером. Помоћу новонастале ситуације и кроз појам „читање слике”, отворила су се врата која су омогућила да се икона чита као означитељ и истовремено непредстављачки простор. Улога која се везивала за покушај уклањања писаног из њеног оквира, чиме се ствара простор одсутности у којем верник може једино да *произведе жељу* и тим поступком елиминише даљу потрагу за препознавањем *означеног*. Унутар таквог распореда, означено се могло појавити вернику само као присуство *осећаја*. На овом месту формира се главни став који се могао приметити код иконодула: да се слика могла разликовати од праслика у својој *суштини* (као што смо раније напоменули, праслика је *уписана*, али не и *описана*). Осим што су тим ставом избегли даљу осуду, вернику су оставили ситуацију која је божанску суштину одстранила са слике, а његова потреба за *стварним присуством* божанског у њој омогућила му је да саму икону гледа као аутономно поље означавања које, пре свега, *упућује на*, али не *представља* изгубљену суштину. Ову ситуацију можемо објаснити и речима којима Чарлс Бербер (Charles Barber) описује

⁶⁰

Лакан Жак, *Четири темељна појма психоанализе*, Напријед, Загреб, 1986., стр. 116.

целокупну грађу иконе у византијској уметности: она је *предмет жеље*, а не место идентификације кроз чисто представљање. Икона, са свим дебатама које су вођене око иконоклазма, добија могућност да означава *одсуство*, у којем верник може да произведе своје сопствене жеље. Почетно место иконе добија двострукост која је окренута, с једне стране, искупљеном свету који је једино и реалан за византијски свет, док је, с друге стране, окренута појавном свету у коме је сачињена забелешка, тренутак упућености ка невидљивој стварности.

На примеру који је се односи на упућивање погледа⁶¹, можемо навести оно што је Јован Чекић касније обележио као три момента која се успостављају при таквом утиску: *слика-икона*, *свевидећи поглед* и *положај*, односно *кретање тела око слике*. Нас у овом случају занима свевидећи поглед, јер преко њега можемо испратити функцију која нам објашњава оно невидљиво, неприказиво, оно што сумира целу представу. Цела представа је усредсређена ка стварању тела погледа, јер се из свевидећег погледа може произвести закључак да је Бог видљив у том погледу. Захваљујући таквој констелацији губи се значај на мноштву, на погледима монаха и цело преструктурисање доноси само конкретнију моћ која се јавља од стране свевидећег тела погледа. Оваква прерасподела уједно производи то да је поглед могуће схватити као тело са органима које може прострелити, уловити или уживати са погледом. Вреди поменути и то да се јавља и једна особина коју поглед чини некомпактибилним са мноштвом, због чега би га таква позиција довела до тога да се распине и тиме би изгубио привилеговану позицију коју има. Како бисмо ову ситуацију могли да произведемо у сцену? Једино када би се успела ограничити сва увезивања у један простор и време, са све телом погледа, где бисмо могли направити ситуацију за настајање онога што се зове „изложбена вредност”. Да бисмо до тога и дошли, потребно је да се посматрач дистанцира од сцене,

⁶¹ Пример се односи на портрет који је Никола Кузански (Nicolas Cusanus) послао монасима из Тегернзеа, који је тако вешто насликан да посматрач, одакле год да гледа, стиче утисак да га фигура на слици посматра. Преузето из књиге: Сретеновић, Дејан (приређивач), *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд, 1999., стр. 50.

гледајући уједно да својим погледом не уђе унутар сцене, тачније да се не веже за слику, чиме би постао само још један од учесника сцене. Једино таквом прерасподелом могло се доћи до идеје свевидећег погледа.

Сва та пресецања и увезивања могу се подвести под једну тачку која је означена као *место мноштва*, оног мноштва које икону карактерише и омогућава јој да се не обазире на одређени или конкретни мотив, доминантан за само гледиште. Као што се може видети са фресака — оне су увек рађене тако да ваш поглед путује, посматра и, што је најважније, креће се, а што је карактеристично за византијску уметност. Такође, *мноштво* се у Средњем веку везивало за динамику погледа и места објекта. Оно што је било карактеристично за обрнуту перспективу јесте кретање, док је код линеарне перспективе статичност била на првом месту. Управо овакво читање *мноштва* направило је разграничење између ове две перспективе: обрнуте и линеарне. Слике су у византијској уметности имале улогу да представе објект онаквим какав јесте, што је било у супротности са линеарном перспективом, која је тражила да се објект објасни онако како изгледа.

Даље усложњавање проблема тражи да слика, односно оно што је слика, не буде само стварност, већ и једна картографија која у себи поседује како реалне тако и виртуелне објекте. Помоћу оваквог картографисања стварности, долазимо до једне врсте радикализације, чиме се добија то да се општи простор распада на делове. Тренутак који се јавља омогућава да уметник не само што поседује улогу картографа, који мора да бележи одређене и задате ситуације, већ добија још једну, другачију улогу, која је специфична улога унутар целог система уметности. Другим речима, уметничко место постаје круцијално место дешавања, где се тражи одређено знање и искуство које у себи носи место виртуелног посматрача, који, осим што исцртава карту, почиње уједно и да учествује у њој.

2.3. Појава прозора

Појам *прозора* намеће се сам по себи унутар било којег теоријског оквира који у себи садржи питање слике. Слика се чита и као огледало душе; једно од таквих гледишта износи и Мартин Џеј, везујући целу проблематику за грчке митове попут митова о Нарцису, Орфеју и Медузи.⁶² У нашем случају, када се говори о *прозору*, често се чује мишљење да су се *врата* наметнула као први прозор у нашем окружењу, односно врата као место које је ограничавало спољашње и оно унутрашње. Друго схватање прозора је своје везивно место налазило у простору култова, док је трећи прозор дошао из перспективе хришћанског читања, на место слике као такве, с тим што се његова структура мењала, и то у зависности од могућих читања базичних момената који су били уграђени, можемо слободно рећи, у мембрану односа једног и мноштва, чиме се створио простор за одређивање границе самог представљајућег догађаја.

Можемо се осврнути на оно што слика/икона у себи носи, на духовне слике које налазе место на површини иконе, а ако тога нема, онда не постоји прозор. Икона је, захваљујући оваквом додатку, била у могућности да створи ситуацију таквог читања да се може сматрати прозором. Разумљиво је то што је овакво гледиште имало подлогу једино у релативном хоризонту догађаја који су везани за место посматрача, посматрача који долази из хоризонта хришћанског света, и који и не може другачије да перципира ситуацију него унутар идеологије и догме.

⁶² Видети у: Jay Martin, *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California, 1993., p. 28.

С друге стране, са појавом линеарне перспективе долази се до слике прозора, али у смислу који тај прозор чита као поглед ка природи. Овакав обрт, који долази са линеарном перспективом, везан је за научни приступ који обавезује на кодирање онога што се види. Ипак, унутар целог састава, оно духовно које се могло наћи на иконопису нашло је своје место у оквиру релативног хоризонта. Другим речима, оно што се може назвати *виртуелним моментом* на слици је приказивано онако како га може видети сам посматрач. Како би Касирер (Ernst Cassirer) рекао: „У сваком слободно пројцираном знаку, људски дух схвата предмет, истовремено схватајући и себе самог и законитост својствену својој активности замишљања.”⁶³ Захваљући ренесансном открићу перспективе, које је заузело место дотадашњем симболичком представљању, које је имало смисла у средњовековној уметности, уметник је сада свео цео ток на математички облик. Овим преокретом место уметника добија нову могућност — да својим избором побољшава природу. Све што је било везано за место Библије, перспективом је добијано на објективном приказивању стварности, онако како је посматрачево око види. Када би линеарну перспективу данас упоредили са виртуелном реалношћу, било би то једнако могућности преваре, односно све више ослањање на илузију. У Ренесанси је слика постала репрезент или илузија прозора; слика нас у ренесаној перспективи води иза површине слике, тј. прави илузију простора.

У савременом теоријском оквиру, *прозор* добија и своје четврто читање — као место екрана. Простор слике/прозора, који се појавио појавом телевизијске слике, дефинитивно мења дотадашњу парадигму. Наиме, појављује се могућност окретања посматрача од простора у којем се налази и његовог увлачења ка месту које долази с оне стране мембране. Другим речима, поново се јавља ситуација са посматрачевим гледањем иконе и њеног простора одсутности; ситуација која се

⁶³ Damish Hubert, *Порекло перспективе*, Институт за историју умјетности, Загреб, 2006., стр. 29.

сама намеће и коју је могуће претпоставити односи се на оно препознатљиво, и код иконе и код телевизијског екрана, а то је покушај измештања посматрачевог погледа с оне стране релативног хоризонта.

Прелазак у закривљени простор, како тумачи Жан Бодријар, тренутак је кад симулација ступа на сцену и почиње да доминира целом сценом правећи симулакрум.⁶⁴ Цео систем који је поменут везан је за Платонов модел сличности и искључивања разлике. Пошто су Платонов мотиви везани за то да одвајају суштину од појаве, идеју од слике, умно од чулног, однос који се прави између слике и идеје је на основи тога да може да се направи однос између две врсте слика, копије/иконе и симулакрума/фантазма. Прва врста која је поменута може се схватити као добра подела, јер има утемељење у сличности, док друга има слабо везиво, будући да је изграђена на несличности. Како Жил Делез објашњава: „Сличност се не сме схватити као спољашње уписивање. Она мање процесуише с једне ствари на другу, колико на ствар као идеју, јер идеја пре свега обухвата односе и пропорције које чине унутрашњу суштину.”⁶⁵ Другим речима, предмет заиста личи на копију само у оној мери у којој личи на идеју ствари. Захваљујући, пре свега, супериорности саме идеје, копије своју валидност задобијају из унутрашње суштинске сличности са објектом чија су копија.

Уколико желимо да говоримо о другој врсти слике, односно о симулакруму о коме Бодријар пише, делећи га у четири фазе, поменућемо прву асоцијацију на симулакрум — *копија копије*, што не подразумева најбољу дефиницију

⁶⁴ Бодријар је такву слику поделио на фазе: фаза дубоке реалности, фаза у којој се маскира и извитоперава дубока реалност, фаза у којој се прикрива одсуство дубоке реалности, фаза у којој не постоји веза са било каквом реалношћу, а она је чист сопствени симулакрум. У првом случају, слика је добра привидност – представа има природу сакраманта. У другом, она је лоша привидност са природом магије. У трећем, она изводи неки привид – она има природу враџбине. У четвртном, уопште више не припада врсти привида, него симулације. Бодријар Жан, *Симулакруми и симулације*, Светови, Нови Сад, 1991., стр. 6.

⁶⁵ Преузето из текста Жил Делез, „Платон и симулакрум“, часопис *Реч*, бр.5, Београд., 2000., стр. 195.

симулакрума. Копија, као што смо поменули раније, поседује сличност, док код симулакрума таква расподела не постоји. Једино што се извлачи као добро и прихватљиво решење јесте то да се за симулакрум може рећи да је *слика без сличности*. Како би то формулисао Жил Делез: „ Бог је направио човека као своју слику, сличну њему, али кроз грех, човек је изгубио сличност, иако је задржао слике.”⁶⁶ Ако симулакрум и има неки модел, он је другачији — то је онда модел Другог, из кога следи интериоризација сличности. Случајеви попут америчке уметнице Синди Шерман⁶⁷ (Cindy Sherman) један су од могућих примера симулакрума и проблема који он носи са собом, а то је представљање нечега што личи на првобитну слику, али она то није — сличност сличности. Симулакрум је, пре свега, изграђен на разлици, па, према томе, није у стању да се примени на модел који је био примењен на копију.

Симулакрум поседује у себи само илузију: не постоји ништа што је скривено и дубоко чувано. Једино што може симулакрум јесте то да произведе ефекат дубине и раздаљине путем којих посматрача увлачи и не дозвољава му да га контролише, бидећи код њега искуства одређене сличности. Овако описан симулакрум успева да посматрача постави као део целокупног симулакрума, чиме се деформише његово место гледишта.

⁶⁶ Ибид. стр. 195.

⁶⁷ But you can still dress up which is exactly what artist Cindy Sherman loved doing. She turned a familiar children's game, 'dressing up as someone else,' into art by photographing the result. In her series called 'Untitled Film Stills' Sherman created over a hundred publicity shots reminiscent of scenes from old B movies. She appears in every one as a general type you seem to recognise only all too well. In denying her own identity she also captured something of the times.

"She's got this incredible plasticity; you wouldn't recognise her in the street. I think that many people originally felt that these were self-portraits ... but she didn't do that. I don't think she has done a portrait of anybody, these are all imaginary creatures. The Girl capital 'G' in this situation, in that situation, she's in danger, she's in love, she's opening a letter, like the starlet who has no identity other than the identity the director gives her – you're going to be a nurse in this film, you're going to be a secretary in this film." Arthur C. Danto, <http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/sherman.shtml> i <http://www.cindysherman.com>.

Овде можемо поменути начин на који Јован Чекић чита Платоново разликовање копија-икона и симулакрум-фантазам, упућујући на то да оно представљено најчешће осцилира између ових полова слике, приближавајући се једном од њих. По Чекићевим речима, могло би се рећи да се представљање креће у распону између два идеала — од чисте специфичности копије, до чисте инсталације симулакрума, од потпуног искључивања, до многоструког увезивања.⁶⁸

Подела коју је извео Платон на копије и симулакруме може се повезати са једном другом поделом која се односи на релативни и апсолути хоризонт. Па тако, *релативни* хоризонт је везан за једну тачку гледања; другим речима, поседује поглед посматрача и креће се заједно са њим. Други хоризонт, који смо назвали *апсолутним* и који је независан од посматрача, дели се на две тачке гледања, на виђене и невиђене, односно саопштине и несаопштине. Из овога можемо извући закључак да су копије логички везане за релативни хоризонт, јер у свом својству увек имају представу неког тела погледа, док се инсталација симулакрума односи на други хоризонт.

Инсталација се односи и на искуствене догађаје, који нису у целости везани само за функције одређеног тела, већ у себи поседују другачија везивања, попут осталих орагана чулности (додира, звукова, мириса). Уз помоћ перспективе и архитектуре добија се један нови склоп који се користи дуги низ година у уметности и који је био претеча инсталацији. Почев од осликавања, не само зидних делова и таваница хришћанских објеката, већ и приватних насеобина, попут Виле Мистерије у Помпеји, Виле Ливије у близини Примапорте, Одаје Цинова (*Stanza dei Giganti*) у палати Дел Те у Падови, преко Пејзажне собе у Дрејклоу холу у близини Бартона, Црног квадрата Казимира Маљевича, до данашњих радова Бил Виоле (*Bill Viola*),

⁶⁸ Преузето из књиге Сретеновић, Дејан (приређивач), *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд, 1999, стр. 59.

Дагласа Гордона (Douglas Gordon), Кена Голдберга (Ken Goldberg) или, код нас, Анице Вучетић и њеног рада *Long Journey*, Бранке Кузмановић (Invert L-R).

2.4. Слика и смрт Бога

Пре него што почнемо да се бавимо специфичностима и одређеним уметничким делима, као и теоријама које су довеле до промене погледа а уједно и условиле оно што се данас дешава унутар визуелних уметности, требало би рећи још нешто о коначним проблемима који су довели до расцепа насталог појавом слике у Хришћанству. Другим речима, вратићемо се на иконодуле и иконолоклосте, те питање слике које још увек није решено између ове две хришћанске линије.

Питање слике које се у Хришћанству отворило са појавом икона и скулптура које су представљале Исуса Христа, односило се све више на оно што слика носи у себи; слика просто отелотворује верску идеологију, док се са гомилањем слика и скулптура шири раскош и фасцинација, чиме се потпуно занемарује чиста и разумљива идеја Бога.

Из тих разлога, дошло је до уништавања слика, а да при том уништитељи нису успели да виде оно платонско у себи, прикривање идеје о Богу. Будући да нису препознали суштину у слици, и да су при том поверовали да је она прави проблем, они су у слици видели само слику, без уплива божанског, чист пример идола који их обасјава својом сопственом фасцинацијом. Другим речима, слика успева, с једне стране, да усмери посматрача на чулну видљивост појавног света, а с друге стране,

да направи дистанцу од тог истог појавног света, што доводи до тога да су иконокласти, својим ставом који негира слику, управо били с оне стране која је слици признавала вредности које јој припадају, знајући да је она слика која представља одсутног Бога уједно и замена и представљање Божје присутности. Уколико говоримо о иконодулима, они су, по речима Бодријара, били најмодернији, најсмелији духови, будући да су у виду неког нестајања Бога у огледалу слике *већ* одиграли његову смрт и његов нестанак у епифанији његових представа.⁶⁹

Такво гледиште разликује се од грчког разумевања односа слике и божанства. У тој прерасподели, сам човек је имао увид и био свестан разлике између присутности и одсутности божанског на слици. У хришћанству је та разлика другачија, и у неку руку специфична, јер долази из особене врсте парадокса где се верује у моћ слике, али се таква моћ уједно мора и искоренити. Другим речима, сваким покушајем дивљења појавном (у овом случају сликовном) свету човек се удаљује од Бога, а чин политичке забране слике Бога је законски оквир у коме се може приметити радикални заокрет слике света у тренутку идолопоклонства. Цео поменути чин забране слике, где је репрезентацијски модел слике и посредовање божанског уједно и његово удаљавање од човека, у ствари је тренутак његовог приближавања човеку другим путем, путем речи. Овде се свакако можемо сложити са тим да је поступак забране приказивања Божјег лика на слици и дефинитивно затворио врата претходном грчком свету и припремио свет за ново начело монотеизма.

Ако погледамо још једном забрану приказивања Божијег лика на слици, уједно познавајући дефиницију човека која се води линијом да је створен по лику и прилици самог Бога, можемо констатовати да се уноси једна врста парадокса који постоји у систему саме забране. Како се верује у моћ слике, онда се та моћ мора

⁶⁹

Бодријар Жан, *Симулакруми и симулације*, Светови, Нови Сад, 1991., стр. 9.

искоренити путем забране слике. У наведеном распореду и приказаној ситуацији смрћу Бога, не престаје проблем односа чулности и надчулности света, односно слике и забране. Овде се можемо позвати на Славоја Жижека који каже: „Смрт Христа је смрт Бога самога, не само његовог људског облика.”⁷⁰ Оно што се може извести из свега овога јесте то да се забрана слике може повезати само као радикални чин деконструкције слике, где она не показује више ништа осим самог осећаја. У ситуацији кад се појављује смрт Бога, не нестаје проблем односа осећајности и надосећајности света, слике и забране слике. Моћ слике се пребацује у визуелну комуникацију осамостаљених ствараоца слике, што је све у контексту другог парадокса- забране слике. Други парадокс је везан за иконоклазам који никад није био схваћен и уско везан за историјско-политичко значење озакоњења забране логичким путем, одустајања од слике. У савременој визуелној комуникацији, слика данас има већу политичку моћ од речи⁷¹. Овим се питање писма и речи везује искључиво за једно знаковно тумачење примарне димензије видљивости невидљивог слике саме, у политичком хоризонту нове врсте забране.

Ако се говори о могућности дефинитивне забране слике у данашњем историјско-политичком чину Западне историје уметности, онда би морало да се деси нешто веома епохално. Оно што се морало десити јесте да се Бог повлачи из митско-магијске приче и као такав чини да постаје слика невидљивог и неприказивог Бога. На поменути начин, могуће је разумети забрану слике где се Богу Старог Завета даје могућност да буде носитељ права на узвишено, која је само условно потреба

⁷⁰ Жижек извлачи ову тезу на темељу Хегела и његова три појма кад екран стоји између нас и Реалног, он увек ствара утисак о ономе по себи, иза екрана (појаве), тако да је расцеп између појаве и онога по себи увек већ иза нас. У складу с тим, ако Ствари одузмемо искривљење које ствара Екран, онда губимо саму Ствар (у контексту религије, Смрт Христа је смрт Бога самога, не само његовог људског облика).

Жижек, Славој, *Первертитов водич кроз филм*, ХДП, Загреб, 2008., стр. 145.

⁷¹ Сетимо се само примера са инаугурације америчког председника Барака Обама и фотографије која је у том тренутку покривала целокупно дешавање.

<http://gigapan.org/viewGigapanFullscreen.php?auth=033ef14483ee899496648c2b4b06233c>

човека и то у религијско-политичком смислу. Можемо рећи да се прва појава смрти Бога појавила у повлачењу мита у религију, коју можемо назвати и симболичном. Друга смрт се везује, у првом реду, за Микеланђела (Michelangelo, *The Last Judgment*) и његово митско титанско приказивање божанског, а касније и за Ел Грека (El Greco, *the Burial of the Count of Orgaz*), и може се назвати имагинарном смрћу. Трећа смрт је дошла у модерном и савременом сликарству XX века. Са појавом виртуелности, коначно је стављена тачка на идеју о иконоклазму. Оваква појава се може објаснити као виртуелно-реална смрт такве идеје. Забрана забране слика догађа се у знаку слободе слике света као неприказивог места узвишености. Цела веза која говори о оном имагинарном, неприказивом и неодређивом, у целој историји уметности слике долази са места религијско-естетско-политичке забране. Забрана која је везана за приказивање Божјег лика произлази из недокучивости Бога самог, што нас уједно доводи до запажања да је сама узвишеност врста забране. Можемо рећи да је то друго име за немогућност досезања божанског оним средствима комуникације која се не зову *слика*, већ су њена алтернатива. Овакво запажање се односи на *реч*, која је и материјални и нематеријални знак присуства гласа. Можемо онда рећи и да је забрана слике била првобитни начин да се човеку ускрати непосредност да види свет и да га писмено и текстуално декодира као слику.

2.5. Слика/прозор и сликање

Ако говоримо о слици у хришћанству, намеће нам се и појам *трећег прозора* који је дошао са појавом перспективе у Италији. С развојем хришћанске уметности, долази до све већег ослобађања визије од сакралног, које у ренесанси дотадашњу окуларну метафизику применује у антропоцентрички окулароцентризам. Овакав развој хришћанске уметности у доба ренесансе налазио је своје утемељење и инспирацију у старој Грчкој, а уједно се и преносио из симболичког хеленистичког појма идеалне јасноће и транспарентности.

Вредело би поменути једног уметника који је у периоду ране Ренесансе имао прекретничку улогу и био ослонац новим схватањима која су долазила после њега. Реч је о Ђоту (Giotto de Bondone), који је први применио могућност тродимензионалности у слици и то унутар Капеле Скровењи (Scrovegni) у Падови. По први пут се догодила ситуација да се, унутар хришћанске уметности, узвишеност слика спусти и појави у нивоу очију посматрача. Ђотов поступак је отворио ново поглавље у уметности, где су се обликовани ликови унутар слике прилагођавали систему линеарне перспективе.

Овакав развој догађаја у хришћанској уметности, Ренесансу доводи до покушаја да полако преузме оно божанско свето, *свевишњи поглед*, који је до тада био доминантан. Ренесанса својим развојем оптичке структуре истрајава на том циљу, користећи илузионистичке ефекте попут *trompe d'oeile*. Новом поставком простора, који је геометријски и конструкцијски постављен, ствара скопичко поље које се пружа до ивице хоризонта. Жеља која се јавила у доба Ренесансе, пре свега, везана је за појам *невидљивог* и покушај да се објасни природа, а онда и сам човек. Ренесанса и њена жеља била је везана за симболички Хеленизам и њену вредност:

да се све може објаснити рационално и учинити видљивим. Како формулише Делез: „...долазимо до момента да тако узвишени човек више нема потребу за Богом да би упрегао човека. Човек коначно замењује Бога хуманизмом, астетски идеал моралним идеалом, идеалом сазнања.“⁷²

Појава Албертија и његове теорије слике као прозора *кроз* који се гледа, била је главни покретач тога времена све до појаве модерних техничких иновација које су његову замисао довеле у питање. Конструкција која се јавила у ренесанси почивала је на привиду који је долазио из оптике која је целокупни тадашњи свет мерила и постављала унутар датих вредности. Овакав поглед био је у служби хуманистичког мита о целовитости и прегледности света. Алберти је својим конструктом обухватио простор испред њега и полако, временом, постављао координате, које су све више добијале на важности и биле све више везане за једну врсту сценографије. Пројектовани свет, који је долазио из перспективе, користио је стваран свет да би унутар себе постављао и правио наратив. Путовање погледа кроз транспаретност прозора/слике је своје коначно место нашло унутар тачке која је била централна за ту перспективу. Овакав поглед бива заробљен и центриран на једну тачку, и то у простору који је копија стварног, природног простора. Можемо дакле рећи да је Албертијево гледиште статично и да везује посматрача само за једно место гледања. Користећи се лакановским речима: продукција прозирног прераста у доминатни интелектуални ужитак, где слика постаје, једном речју, *клопка за око*.

Ренесасно приказивање помоћу перспективе увело је новине које су дотадашњи опажај, који је био окренут ка предмету, заинтересовали и за дистанцу. До периода који обухвата Ренесансу, опажај је био објашњаван симболичким односима. Од тог периода постало је посве другачије: опажај је добио и свој математички, геометријски облик. Другачије начело сликања омогућавало је сликару да, осим

што слика по природи, има могућност и да је улепша. Перспектива је дефинитивно заменила симболички начин сликања који је владао до тада. Такво сликарство није могло да има добро опажање, јер је било исувише везано за Свето писмо и без познавања текста није имало неког већег смисла. Перспективом се повећала моћ објективног приказивања по систему — како око види. Такав новонастали третман према оку, довео је до могућности обмане, преваре или завођења. Попут *trompe d'oeil* (где је оваква илузија, наизглед, представљена тродимензионално, иако је у својој бити, урађена и постављена дводимензионално), тренутак који се тим путем ствара, уводи посматрача у завођење простором и сликом. Такав есенцијалан тренутак, и у данашњем времену, налази своје место у визуелној уметности, пре свега, унутар виртуелне уметности. Особина слике да доминира и да по могућству обухвати све и дан-данас је актуелна жеља слике.

Разумљиво је онда то да се човек морао прилагодити другачијем виђењу слике, односно, да је морао да научи да гледа слику тако што ће је видети у перспективи, а не онако како је она насликана. Такав начин гледања био је омогућен новим схватањем које Касирер објашњава могућношћу, јер смо у имагинарном свету произвели темељне елементе форме. Он даље наставља — да је свако поимање просторних фигура у завршници повезано са том унутрашњом активношћу која их производи, и са унутрашњом законитошћу те производње.⁷³

Конструкција визуелности постављена је другачије у односу на саму визију, све због потребе да се између мрежњаче и света поставља један екран који увек са собом носи своју детерминишућу инфраструктурну мрежу која обликује и усмерава визију. Оваква конструкција, као што смо поменули, тражи пасивност, умртвљује поглед, јер барата са означитељима који бацају другачију светлост на

⁷³

Damicsh Hubert, *Порекло перспективе*, Институт за историју, Загреб, 2006, стр. 30.

визију, чиме се и посматрач поставља само као производ оних одређених детерминанти које су такву визију стандардизовале.

Појавом *цамере обскуре*⁷⁴ дошло је до поремећаја у Албертијевом ставу да је слика прозор. Његов став је изведен из конструкције, а не као рефлексија из света, што је и довело до ремећења посматрачевог унутрашњег света. Оливер Грау, у једном тренутку, описује Тицијанову (Tiziano Vecelli) заблуду у гледању ондашњих фресака⁷⁵ упливом архитеткуре у сликани део просторије, чиме је дошло до утапања и сједињавања и где се појављује ситуација која целокупну унутрашњост храма поставља тродимензионално. Сам Грау је ову ситуацију тумачио као *виртуелни храм* и до данас недовољно испитаним делом уметности, а поставио га је, такође, као упитно место и у Албертијевој теорији прозора.

Свесни смо сазнања да је слика унутар *camere obscura* обрнута, да тиме поседује и одређену врсту артифицијелности која у себи носи метафорички статус унутрашње рефлексије спољног света, те да постоји могућност аналогije са сликом са мрежнице, која свој обрт достиже у можданим активностима, чиме се поставља *као права* слика света. Самим тим, отворене су нове могућности у уметности. *Camera obscura* имала је улогу да што боље и конкретније помогне уметнику у његовој намери у подражавању природе. Она својим поступком тежи да подржи једно монокуларно гледање, и отвара терен за разилазак на оптичку и перспективну слику. Оно што је карактерисало ренесансну оптику јесте њена статичност, монокуларност која у себи не садржи ону потребну природну перцепцију са свим њеним својствима, попут динамике и бинокуларности. Кеплер (Johannes Kepler), мало касније, око посматра као механизам који у себи поседује сочиво, да све што

⁷⁴ Термином *camera obscura* (лат. мракна комора) означава се кутија, изнутра црна, која на предњој страни има мали отвор (некад и са сабирним сочивом) кроз који пролази светлост и на супротној страни кутије оцртава стваран, изврнути и умањен лик спољашњег предмета или облика из природе. <http://brightbytes.com/cosite/what.html>

⁷⁵ Grau Oliver, *Virtual art*, the MIT, London, 2003, p. 52.

види уједно рефлектује на површину мрежњаче као слику. Сам Кеплер веома је био погођен тим сазнањем, те је обликовање слике на мрежњачи прогласио *сликом*.

Настанак *camere obscurae* и њене технологије датира у времену у којем је било доминатно правити слику која свој запис црпи са површине мрежњаче ока. Ако су се у Италији сликари базирали на перспективи и могућности које она пружа, како каже Шапиро (Shapiro) — и најплеменитији ликови могли су бити сасвим мали, чиме су се још више окретали нарави — дотле су се у Холандији бавили другачијим сагледавањем слике и њеним питањем.

Поучени Кеплеровим гледиштем, већина холандских уметника била је окренута истраживању онога што се дешава на мрежњачи. Ако је постојање такве слике било најприближније слици стварности, онда је свако идеализовање губило смисао (уз сво занимање за текст, који је био постао доминантан), због чега су се уметници окренули сликању саме слике, односно производњи слике те *слике*.

Због оваквог приступа рађању слике, односно производњи слике по моделу који је долазио од стране техничких помагала, проналазио се тренутак који је говорио о тренутном запису слике која је долазила са мрежњаче ока. Док смо, с једне стране, у Италији имали уоквиривање погледа и покушај да се он централизује, с друге стране, у Холандији, долази до одређене врсте кадрирања, зумирања и покушаја сагледавања нечега што је тренутно и што има своје полазиште на мрежњачи, до неке врсте симулације њене слике. Због оваквог става, Светлана Алперс, холандско гледиште и начин сликања објашњава термином „сликање” (*picturing*), а не „слика” (*painting*). Другим речима, својим ставом, Алперсова покушава да нагласи *активнију улогу* у конструкцији слике и онога што је насликано.

У тренутку појаве *camera obscura*, дошло је до различитих интересовања и начина коришћења слике, као и до помака у размишљању и деловању при употреби техничких помагала. Полако се прелази са проблема читања и интерпретација, односно наратива који је био доминантан у Италији, ка новим пољима који су били везани за Холандију и њено интересовање за виђење и представљање. Захваљујући развоју науке и могућностима које је *camera obscura* донела са собом, долази до ослобађајућег сагледавања ствари. Новонастали начин опажаја, који је био омогућен издвајањем посматрача, донео је прекретницу унутар уметности, која се може поредити са ранијом појавом перспективе. Како каже Џонатан Крери: „...изолованост посматрача у *cameri obscuri* пружа надмоћан поглед на свет који се може поредити са Божјим погледом.“⁷⁶

Промене које су се десиле доводе до другачијег сагледавања проблема и питања слике. Досадашња заинтересованост за транспарентност, препушта своје место рефлексивности. Конструисање видног поља као идеје почело је да се повлачи пред надлазећим системом видљивости који је себи садржавао рефлексiju слике. Оваквим развојем догађаја, аутоматски се појављује упитно место које у себи садржи посматрање и својствену конструкцију унутрашњости која је настањена уметником и његовом жељом за истраживањем себе самог.

2.6. Тачке ослонца

Када се говори о *тачки ослонца*, а да је она повезана за појам простора и за перспективу, односно, да није само везана за дотадашње знање произашло из

⁷⁶

Grau Oliver, *Virtual art*, the MIT, London, 2003., p. 70.

познавања грчког наслеђа и њеног подручја оптике, онда можемо рећи да је постојала и друга тачка ослонца — она коју су уметници попут Леонарда (Leonardo) и Гилбертија (L. Ghilberti) користили у својим радовима и размишљањима, а која је свој извор имала у Албертију. *Тачка ослонца* која је долазила из Албертијеве тачке гледишта, укључивала је слику која је била не само *трећи прозор*, већ се односила и на његово гледање кроз слику, односно у тачку у којој се завршава хоризонт његовог интересовања. То јест, на оно поље које је тражило могућности које Мерло Понти ишчекује, могућност да се слика бави собом, односно телом.

Леонардо да Винчи је у свом *Трактату о сликарству* говорио да је перспектива ваoma важан чинилац у слици, помоћу које се на најбољи начин може представити природа. Можемо се послужити речима Леонарда: Слика која се слаже са сликом ствари заслужује већу похвалу.⁷⁷ Другим речима, сликарство наглашава тродимензионално представљање природе или објекта, јер се тродимензионални предмет налази у простору с три димензије, што онда само говори да је перспектива имала веома важну улогу у Ренесанси. Поготову када имамо у виду ваздушну перспективу, коју је увео Леонардо у сликарство, где се помоћу ње добијала још боља представа дубине и могућност уласка у сам простор слике. Треба рећи да је тражење духа стварности и духа лепоте постало права опсесија за ренесансне сликаре. Да би се за неку слику могло рећи да је лепа, она је морала у себи да садржи наслеђе из хеленистичког периода уметности. Инсистирање на лепоти и на хармоничном облику је само поспешивало такав прилаз сликарству, што је уједно изискивало да су слике биле доста статичне у ликовном смислу. Статичност и смиреност касниј еј ебарок нарушио својим *нејасним начином представљања*.⁷⁸

⁷⁷ Леонардо да Винчи, *Трактат о сликарству*, БИГЗ, Београд, 1990., стр. 138.

⁷⁸ По мишљењу Дивне Вуксановић: Супротно ренесансној уметности која је тежила статичности и јасности у ликовном изразу, барок је био склон покрету и тенденциозном обмањивању

Холандски сликари су се, наиме, отргли статичности која се могла видети код колега из Италије; они су тражили нешто више од пуког наратива и перспективе. Тражили су могућност да се поглед *задржи* на слици и да се таква дводимензионалност објасни, уједно схвативши материјалност предмета на коме се целокупан догађај одвија. Како Мартин Џеј објашњава: „...уместо да постоји један повлашћени очевидац изван сликарства посматрања театралности на сцену из даљине, он је поставио гледаоца унутар сцене као саставног чиниоца присутности.“⁷⁹ Како нам касније објашњава Светлана Алперс: холандски уметници се нису „уловили“ у митски и текстуални начин опхођења, којег се италијански уметник и даље чврсто држао, већ су тражили конкретан и одређен проблем који је Кеплер поставио као *un pictura ita visio* (каква слика, такво виђење), нови систем који се мора испитати.

Светлана Алперс својим гледиштем приказује и фокусира разлику између Италије и Холандије, по питању коришћења слике. Она инстистира да се досадашња формула *визуелни симбол = значење*, стави са стране, да би се могла сазнати смисленост визуелне уметности и њеног *стварног места* у историјском процесу. На тему холандског сликарства и речи, Алперс је поставила тезу да — ослањање на вид, знање и вештину представља алтернативу текстуалној основи, са присутним поверењем у слику. Другим речима, она поставља уметника и његово размишљање на прво место, за разлику од дотадашњег модела. Норман Брајсон има другачије схватање; он поставља *реч* као главну особину слике, која ту слику контролише. Стварност понуђена унутар визуелног приказа репрезентације, по мишљењу Брајсона, производ је разлике између фигуре и дискурса, односно он је *вишак*

чула вида. Погледати опширније у Вуксановић Дивна, *Барокни дух у савременој филозофији*, Институт за филозофију Филозофског факултета, Београд, 2001., стр. 23-26.

⁷⁹ Jay Martin, *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California, 1993., p. 59.

слике⁸⁰ над дискурсом који може трајати само толико колико траје текст. Његово гледиште је постављено по концепту који има два става: први став, који говори о слици и њеној аутономности, и други, који говори о спољашњој контроли дискурса. Светлана Алперс другачије размишља на ту тему и у свом тексту „Посматрање речи: репрезентација текстова у холандској уметности” износи тврдњу да не треба говорити о доминацији, већ о могућности баланса између речи и слике. Оваква појава у визуелној уметности, која се по схватању Светлане Алперс, могла детектовати код холандских уметника попут Вермера (J. Vermeer), Де Хуха (P. de Hooch), Јан Ван Ајка, Халса (D. Hals), Метса (G. Metsu), Бреја (J. de Bray), укључивала је све оно што је било потребно за сагледавање слике тога времена, уз употребу техничких помагала и лагани улазак науке у уметност која ће се касније показати круцијалном за даљи ток визуелне уметности. Светлана Алперс посебно истрајава на томе да се целокупно тадашње сликарство сагледа из угла који је омогућио поменуте тенденције не само помоћу традиционалних друштвених односа и социјалног тренутка са историјском основом, већ са могућношћу сагледавања слике, како њене улоге и положаја, тако и присутности у тадашњој култури.

Карактеристика холандске слике била је у томе, што није имала потребу за посматрачем у толикој мери као што је био случај са италијанским погледом на слику, и потребе идеализирања које је било присутно. Слика/прозор која је била доминанта током Ренесансе, у холандском случају нема свој пандан, има се осећај да се таква слика налази попут отргнутог дела наше окружујуће стварности, да је она тренутак који је забележен онаквим како га око види, ни више ни мање. Таква врста реализма нема своју текстуалност, што је запазио и Брајсон; таква слика нема потребу да са собом носи ону одређеност и жељу за читањем, као што се

⁸⁰ Вишиак слике састоји се од илузије дубине на слици и свих оних насликаних покрета и драперија које надомештају текст, укључујући и посматраче уметничког дела. Овакво постављена сцена буди веровање код нас, чиме текст добија на истинитости и целу ствар онда чини могућом, по Брајсону. Bryson Norman, *Word and image, French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge University Press, 1981, p.12.

могло видети на сликама италијанских мајстора. Оне су, једном речју, врста записа који је наставио даље да се креће, без посебне жеље за присутношћу посматрача. Светлана Алперс овакав развој догађаја приписује холандском начину вредновања и постављања слике у ред, са свим дотадашњим облицима производње, пре свега географских карата, порцелана и огледала, без усађене потребе за уздизањем слика, као што је то био случај са италијанском уметношћу. Другим речима, технологија је постепено постајала доминанта, а техничка визуелизација наметала сопствени начин размишљања, и као таква имала добар одјек у делима Вермера и Јан Ван Ајка.

Како је умео да каже Констебл (Constable): „Сликање је наука,..., а слике тек њен експерименти.” Иако се водио Кеплером и његовим мотом, холандски сликар није губио из вида прошлости, већ је уз помоћ ње стицао нове вредности током времена. Да употребимо формулацију Нелсона Гудмена (Nelson Goodman): „... а ако је смисао слике не само успешно исказан, већ и успешно пронађен, ако су нова сврставања на која она директно или недиректно утиче занимљива и значајна, онда слика — попут кључа експеримента— даје изворан допринос знању.”⁸¹

С друге стране, не мислимо да се холандско сликарство, у овом случају, може поставити као носилац модернистичких тежњи, као и његова употреба текста, попут дескриптивног момента који уводи модернизам на начин XIX века; више смо склони да мислимо да је њихов став о питању уметности и онога што долази везан за доба стрипа и илустрације, као носилаца другачијег гледања на реч и слику. Слике које су препуне ироније, и става који посматрача наводи на „покретање замрзнутог кадра”, и где текстуални делови слике више говоре о уметнику него о сликаном мотиву, све више подсећају на стрип који добија своје одредиште и вишак у балону који у себи носи текст.

2.7. Оживљавање слике

У даљем разматрању и теоријским раправама која се односе на питање погледа и самог чина сликања, треба се осврнути и на слику *Инфантиње (Las Meninas)*, шпанског уметника Веласкеза. Слика *Инфантиње (Las Meninas)* има своје запажено место у разговорима о уметности, од њеног настанка до данас. Оправданост таквог интересовања лежи у више теоријских расправа од којих ћемо поменути најзначајније: од анализе С. Алперс, преко читања Мичела и анализе М. Фукоа.

Пре него што почнемо са изношењем виђења у вези са сликом *Инфантиње (Las Meninas)*, вредело би поменути промену значења онога што се може назвати *сликарством*. Један од ранијих ставова био је да су се промене унутар уметности дешавале са променом стила, мада се, тачније, мењало значење такве уметности, односно оно у шта су људи веровали да чине када су се уметношћу и бавили. Подсетимо се слика из пећине Алтамаре, затим Ђотових слика и слика поменутог Веласкеза, и њихових видних разлика. Није све било везано за стил, већ се више односило на улогу њиховог сликарства током самога живота. Може се рећи да се сликар из Алтамаре својим радом везивао за магију, док је Ђото својим сликама исказивао тежњу ка молитви, а Веласкез⁸² је својим сликама “говорио” о слици.

⁸²

За Веласкеза се увек говорило да је *сликар за сликаре*.

Није постојала чиста раван и непрекинути низ који је “говорио” о уметности. Читајући Велфлина (Wolflin), стиче се утисак да је све питање промене смера и тиме новог уметничког стремљења или *Kunstwollena*. Уметници Средњег века могу, у извесном смислу, да потврде такву тезу, јер су користили знање хеленистичког наслеђа на најбољи могући начин. Међутим, они се према њему нису опходили као према претходном степенику који је био ту. Напротив, имали су сасвим другачије виђење, како би се рекло речима Панофског, имали су идеју о *грумену земље*⁸³. Користили су класичну антику за поређење њихових политичких и уметничких циљева, али нису умели да се опходе са том *присутношћу* у свом окружењу, како би је схватили као историјски феномен. Ипак се, у неку руку, тај јаз између паганског наслеђа и хришћанске уметности доста дуго одржавао, све до појаве Ренесансе и њене тежње да реинтегрише класичне теме са класичним мотивима.

У неким случајевима, велико и јако окружење са традицијом успевало је да угуши било какав даљи напредак, као што је то раније био случај са Египтом, Византијом и Истоком. Западна Европа успела је да се отргне из канци наслагане традиције и да крене напред. Ако се говори о могућем признавању другачијих уметничких хтења која су се појављивала у овом временском периоду, онда се може говорити о легитимном ставу да није све постављено кроз читање једног значења у уметности; другим речима, признало се постојање различитих путева и смерова развијања уметности, која потичу из другачијих уметничких хтења. Овакво развијање мишљења довело је до система формалне анализе, која је себе видела у објашњавању уметничких облика, које је производила у стилове. Уметнички облици који су присутни у делу, упоређивањем једних са другим, постављају се у жанрове и разврставају по стилским одликама. Све то више говори о површинском

⁸³ Панофски то објашњава различитошћу од хеленског паганског наслеђа, које је сматрало човека потпуним јединством душе и тела, за разлику од јеврејско-хришћанске концепције човека која се заснивала на насилном или чудотворном сједињењу душе и тела под идејом *грумен земље*.

огледању, неголи о унутрашњем односу или пориву због којег су настали, и претвара се, у неку руку, у историју уметности, што је свакако неопходан део сваке историје, али ипак се не може рећи да остаје унутар ње саме. *Kunstwollen* није у раскораку са темом о којој је реч у овом раду, нити је упитно место *како се* нешто слика или који су облици присутни у уметничком делу, већ *зашто се* неко дело тако слика, и какву улогу оно носи са собом унутар друштвеног окружења. Тад кад се открије *зашто се* слика у одређеном периоду, онда се долази до објашњења, односно разумевања *зашто се* слика на неки одређени начин, што нас доводи до коначног објашњења, а не до описа.

Светлана Алперс на једном месту говори о три најзначајније слике које су промениле дотадашњи поглед на уметност. Једна од њих је *Инфантиње* (*Las Meninas*), друге две су *Алегорија уметности или Слика у атељеу*, од Вермера (*Art of Painting, Vermeer*) и *Атеље* од Курбеа (*Studio, Courbet*). Овде ћемо се задржати на слици *Инфантиње* (*Las Meninas*), и њеном разумевању као слике, односно на разумевању њене сложености. Како можемо да разумемо Алперсову, њена пажња ка слици *Инфантиње* (*Las Meninas*), била изазвана огромном сложеностју специфичног односа између уметника, света, предмета, посматрача и важности слике, при чему се потенцира рефлексивно размишљање о томе шта значи представљати се у свету. До појаве Веласкезове слике, у историји уметности није се дешавало, како каже Алперс — да се појави инсистирање на одвајању питања значења од питања заступљености. Осим што је, наставља Алперс: „Веласкез водио рачуна да издваја своје фигуре од позадине, чиме је унео новину,” а коју Алперсова објашњава чињеницом да смо ми посматрани од стране оних које посматрамо⁸⁴.

⁸⁴ Alpers Svetlana, *Art History and its Methods*, Selection and commentary by Eric Fernie, Phaidon, London, 1995. p. 285.

Када се говори о текстовима из уметности, Алперсова истиче три разлога за привилеговање текста у историји уметности и запостављање питања репрезентације. Она има на уму иконографске студије Е. Панофског. Запажања Алперсове, наиме, вођена су тада доминантним трендовима у историји уметности попут иконографије, натуралистичких стандарда и социјалне историје саме уметности. На том путу, она је наишла на недостатак који се тицао питања репрезентације; наиме, приливегован однос према тексту донео је занемаривање репрезентације. Један од разлога је и тај, да се иконографија Панофског бавила првенствено значењем субјекта, али не и сликовном репрезентацијом. Како је иконографију схватала као велико достигнуће, занимање Алперсове за сликану репрезентацију односило се само на могућност перцепције, без дубљег промишљања која би је водила ка другим значењима. Говорећи даље о Панофском, посебно је наглашавала његово небављење питањем природне пиктуралне репрезентације, као и његове познате анализе *Човека са шеширом*⁸⁵, коју је једноставно примењивао на уметничка дела. Другим речима, Алперсова је увидела да Панофски тежи да игнорише човека, али да је био свестан његове појаве у уметничком делу.

Други теоретичар који долази из историје уметности сматрао је да је заступање ствар вештине, вештине која се односила на вештину обраде и перцепције; био је то Ернст Гомбрих. Став који је представљао односио се на питање стила. Базирајући се на основама које је пре њега поставио Панофски, Гомбрих наставља ка свом циљу — негирању стила. Како Алперсова запажа, он је затворен у својој бриљантној мисли да *стварање долази пре упоређивања*. Овим Гомбрих поставља нове моменте, наглашене у његовом делу *Уметност и илузија*, а које ће, касније,

⁸⁵ При разговору о разлици значаја и форме, Панофски је имао пример са шеширом и човеком. Када ме неки познаник на улици поздрави скидањем шешира, оно што ја видим, са формалне тачке гледишта, није ништа друго до промена извесних детаља унутар једне конфигурације која чини део општег склопа боје, линија и површина, који сачињавају мој свет визије.

књижевни критичари искористити као основу за књижевну анализу. Критички се осврћући на Гомбрихово дело, и његову замену експресивне представе стила репрезентацијом, Алперсова ову замену објашњава као ефектну елиминацију: управо оно што се наглашава на крају се негира. Другим речима, она поставља студију перцепције као место необоривог доказа, са дефиницијом репрезентације као неприметне за наше *очи из природе*.⁸⁶ Оваквом поставком, питање репрезентације поставља се као повлачење пред савршеном Веласкезовом илузијом која ствара сликара, принцезу и њено окружење, где свако значење мора бити негде другде - негде *иза* површине слике.

Другачији приступ који је везан за слику *Инфантиње (Las Meninas)* не долази из угла историје уметности и њених метода, теорија и интерпретативних процедура. Фукоово интересовање, посматрање и описивање, везано за слику *Инфантиње*, нема класична разматрања која су била својствена историји уметности. Фукоово разматрање слике може се сматрати значајно за гледиште савремене уметности, као и за историјско раздвајање питања значења, и питања која у себи садрже интересовања везана за иконографију, натурализам и социјалну историју. Оно што је интересно код слике *Инфантиње (Las Meninas)*, и тражи да се испита, јесте сложен и необичан склоп односа који се могу видети на њој: однос уметника, света, предмета и посматрача. Мишљење Фукоа на ову тему везано је за тражење онога што је изгубљено, односно на тражење смисла у знаковима који би потврдили социјални статус, при чему се испитује однос између одсутног субјекта, посматрача и света који гледа.

Фуко, на себи својствен начин, успева да објасни тему која се односи на реципроцитете између одсутног посматрача испред слике и света који гледа. С друге стране, по речима Алперсове, један вид класичног поимања није одсутност

⁸⁶

Алперс Светлана, op.cit., p. 288.

свесног хуманог посматрача и света који гледа, како Фуко заговара, није оно што је Веласкез, по њеним речима, имао на уму: прихватање обе могуће визије репрезентације које се састоје од односа посматрача и осликаног света. То је тензија између ова два — слична тензији између супротних магнетних полова која би се могла представити заједно са нечијим рукама — што показује ова слика.⁸⁷ Прва могућност окренута је ка ономе што је уметник насликао, а односи се на запис који је на сликаној површини и гледа кроз оквир на свет. У другој могућности, *свет ствара своју слику без неке потребе*. Другим речима, слика је ту самим чином гледања, без интервенције људске руке, што је било препознато као концепт који у уметност уводи уметника-гледаоца.

Оно што је Фукоа покренуло, а смештено је у јединственост слике *Инфантиње* (*Las Meninas*), јесте појам слике која носи у свом значењу илуминацију једне епистеме помака, што од ње чини неку врсту дисконуитета⁸⁸ у дотадашњој уметничкој пракси и култури Западне Европе. Њена препознатљивост, као и њен статус репрезентације, омогућен је насупрот реконфигурацији од структура које дефинишу услове, линију могућности и знања кроз време.

Алперсова није умела да препозна контекст, то јест, са које позиције долази Фукоово мишљење, јер је у свом излагању већином била окренута ка методама историје уметности, што се не може рећи за Фукоа. Окренувши се инсистирању на канонском приступу, Алперсова је за елаборацију и илустрацију свог мишљења користила архивска документа, иконографјие и стилске анализе. Треба рећи и то да је Фукоову анализу препознала као нешто ново и другачије кад су у питању радови из историје уметности.

⁸⁷ Alpers Svetlana, *Art History and its Methods*, Selection and commentary by Eric Fernie, Phaidon, London, 1995., p. 288.

⁸⁸ Проблем дисконуитета Фуко објашњава могућношћу постојања два дисконуитета, од којих један отвара могућност за класично доба (од средине XVII века), док други отвара простор за модерно доба (од XIX века).

Фуко предлаже другачије виђење ствари, које подразумева да се *однос језик-визија*, задржи као могућ; да се настави започето – то јест, поступак који се можда може учинити као неспојив, али може да буде *полазиште за говор уместо да буде препрека*. Гледајући кроз Фукоово језичко поље, сликарство своје признање добија само кроз место репрезентације. Његов начин посматрања и описивања изводи из пиктуралних површина једну веома комплексну мрежу визуелне размене која истовремено учвршћује и раствара претпоставке о односу сликар, субјект-модел света и посматрач, између оних који су заступљени и оних који гледају. Овакав начин језичког поља у себи садржи посебна правила која су више ишла на то да *отежају* читање, како каже Мичел, него да их олакшају.⁸⁹ Настављајући у истом тону, Мичел објашњава Фуково језичко поље, и на основу тога чему тежи у односу на слику, и како се оно може читати. Поступак илуминације изведен је из система кога је Фуко имао на уму, а који се односио на то да слика развија своје самопознавање приказа за активирање посматрачевог самопознавања пропитивањем индентитета положаја гледаоца.

Однос који је препознат, а који буди интересовање за слику, везује се за сликара и сликано; његов положај се отелотворује у лику посматрача слике. Дешавања која се тим путем стварају на слици довољно говоре о могућностима и тренутним односима који владају, као и о репрезентацији моћи која је евидентна и која се шири по слици без неке потребе за скривањем; из тога се може извести закључак да је Фукоово размишљање и интересовање за слику везано за *однос моћи*, који, и дан-данас, слику чини важном и интересантном.

⁸⁹ Мичел је образложио такав језик на три дела: 1) одбијање објашњења и завршетка, избор површног описивања; 2) коришћење општег језика за описивање слике; 3) необична пасивност пред сликом, покушај да се постигне циљ да се слика сама посматрачу допадне и тако успе да говори сам за себе. W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essayes on Verbal and Visual Representation*, the University Chicago, Chicago, 1994., p. 60.

Мичел нуди једно читање репрезентације на слици *Инфантикиње (Las Meninas)*, које се, пре свега, односи на и води порекло од Фукоа, и његовог погледа на место посматрача и, последично, доноси паралелу са Штајнберговом (L. Steinberg) тезом *о нестајању*⁹⁰. Мичел је своју тезу о погледу на Веласкезовој слици објаснио и образложио у три тачке. Прва тачка односи се на *сликара који је поред платна*, друга тачка односи се на *ликове* који су на слици, а трећа тачка односи се на самог *посматрача*. Оно што слику, у сваком случају, одваја од других, јесте њена *субјективност погледа* који долази од стране посматрача. Тај поглед јесте *исконструисан*, али је, уједно, и *важан чинилац* који слику води. На питање: шта је *циљ слике Инфантикиње (Las Meninas)*, одговорићемо речима Мичела: „...то није непознавање свог посматрача, већ заговарање, чак показивање његовог места.“⁹¹ Питање места посматрача дела ће у годинама које доносе филм, поготово видео инсталације, бити једно од упитних места за саму савремену уметност.

2.8. Слика као елемент искуства

Речи Валтера Бењамина које је једном приликом написао: „У великим интервалима у историји, са начином живота истовремено се мења и начин перцепције људских друштава“⁹², могли бисмо да исто тако применимо на време у којем је сликар Курбе (Gustave Courbet) кренуо у истраживања ка новим погледима који су тражили нови реализам. Онај реализам који се у својој основи чита као *тотални реализам* и који поседује жељу за непосредним суочавањем са непобитном

⁹⁰ Штајнбергова теза се такође односи на *Инфантикиње (Las Meninas)* и губљење погледа на три тачке унутар слике. Прва тачка нестајања је *стварна* (геометријска) у особи која држи таписерију, друга тачка је *лажна или симболичка*, тачка нестајања у огледалу и треће место је мала инфантикиња, *службени субјект* слике која представља слику својих родитеља-посматрача

⁹¹ W.J.Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essayes on Verbal and Visual Representation*, the University Chicago, Chicago, 1994., p. 62.

⁹² Бењамин В., оп. цит., стр. 103.

реалношћу која човека окружује. У својој новонасталој поставци, Курбе прекида везе са свим оним стварима из прошлости које су у себи носиле тежњу ка једном циљу: да усмеравају и условљавају уметников поглед на дату реалност. Осим што је успео да превазиђе такав однос, Курбе преузима из заоставштине прошлости оно што је мислио да је важно за његов тотални реализам, а то је искуство суочавања с реалношћу, које је увидео на делима старих мајстора одстранивши, пре тога, уплив онога што се може назвати *њихово поимање света* или *вредносни систем*.

Поменути ставом долази се до суочавања с реалношћу, коју карактерише раскид с прошлостју, при чему се та прошлост темељи на класичним и романтичарским искуствима. Наставивши беспотребно да се ослања на претходне ставове, Курбе исказује жељу да унапреди уметност, чиме поставља нови систем који бива ослобођен визуелног утиска без претходног искуства или прихваћеног појма. Крећући се у свом даљем поимању ка ослобађању страха од грешке или страха од непосредности самог сликарског чина, Курбе се, са својим новим системом, није довољно удаљио од проблема који је критиковао, јер је задржавао непосредност сликарског чина који није нарушавао такав колористички смисао.

Појавила се друга страна која није следила пут нити се водила делима Курбеа, већ се надовезивала на раније мајсторе попут Веласкеза, Рембранта (Rembrandt van Rijn), Халса (Frans Hals) и Рубенса (Peter Paul Rubens). Појављују се уметници који имају другачија гледишта а који не виде потребу за тоталним реализмом, какав је заговарао Курбе, уметници који су се водили потпуно другачијим циљем. У својој потрази за новом употребом и смислом сликања, они су били окренути ка новом месту у уметности. Тражили су место које је у себи садржавало жељу за тоталним ослобађањем опажаја од, за уметнике, непотребних предрасуда и конвенционалости, а све у смислу испољавања у свој пуноћи спознаје.

За преокрет какав се догодио, а који је полако губио постигнуту везу са претходним ставовима унутар уметности, припремајући и уједно постављајући нова правила, догодио се тренутак од изузетне важности за аутономност конструкције субјекта. Овакав развој ситуације, где сам чин мишљења одређује техничку конструкцију света, има далекосежне последице које се, пре свега, крећу од перспективне слике у доба Ренесансе, до касније долазеће техничке слике настале конструкцијом у простору медија (мисли се на фотографију и филм).

Новонастали појам слике поседује основу проистеклу из „кантовско-коперниканског обрта” у коме свест одређује битак, а не обрнуто, из чега произлази да субјект спознаје слику, конструишући је као предмет предочавања и запажања. Поменути објашњењем може се извести закључак да је средишња функција слике постала перцептивно-спознајна. Другим речима, посматрати једну слику, значи ослободити њено деловање у непосредно сазнајном искуству, из чега, по речима Бема, проистиче: да се рединамизовање гледања успоставља у прелазу са дефинитивног сликовног фактума на актуалитет сликовне појаве.

Док друга страна наставља са својим истраживањима и укидањем свега што по Бодлеру⁹³ води у поетику и књижевност, испуњавајући своје замисли у простору јасно закруженим визуелним утиском, трећа страна, на којој се налази Сезан, води засебан циљ истраживања који у себи садржи примесе из историје уметности и старих мајстора, и са једнаким жаром наставља испитивање природе, не дајући предност нити једном од њих. Користећи се речима Мерло Понтија: „Сезан је тражио објекат и поново га проналазио у атмосфери”⁹⁴, верујући тако да је за објашњавање сликарства важно преиспитати историјску грађу сликарства. Настављајући свако ка свом циљу истраживања, ове две стране имале су и додирну

⁹³ Под Бодлеровим мишљењем се превасходно мисли на развојни пут уметности која не би требало да буде замењена механичком компонентом, већ само да поседује духовну активност и да настави њоме да се бави.

⁹⁴ Taylor Carman, *Merleau-Ponty*, Routledge, New York, 2008., p. 183.

тачку која се односила на испитивање техничких могућности сликарства. Њихова истраживања су имала циљ да сликарску технику покажу у другачијем светлу испитивања реалности, да прикажу ону страну сликарства која има своје посебно и легитимно место унутар визуелних уметности и новонаступајућег односа према добу техничке револуције.

Монеова (Monet) преокупација, односно циљ уметничког стваралаштва, био је окренут ка томе да прекине са дотадашњом праксом, а која се односила на рад у атељеу, као и на његову преокупацију уметничким делом ствараним унутар четири зида. Његов превасходни задатак био је да направи искорак у сликању онога што се дешава *не пред* очима уметника, већ *на* мрежњачи ока онога који слика. Да би дошао до оваквог става, Моне је морао да изађе из свог атељеа, и да директно крене са радом у простору, *plain-airu*. Он није занемаривао импресионистичке ставове, то јест, рад у правцу који је у себи садржавао доминацију духа и поетског надахнућа, настојећи да унутар својих истраживања пронађе аутентични визуелни утисак. Био је окренут ка томе да направи и објасни вид сликарства који се тек појавио и који је требало да крене другачијим путем. Бем поводом тога поставља два питања која се односе на другачије читање природе од стране Монеа: 1) Како гледамо ове настале слике? 2) Шта је садржај онога што гледамо, и шта је искуство природе?

После Монеових слика, ништа више није било као пре: питање природе и његово становиште о њој није било везано за опонашање и потражњу природе на слици, већ долази до дефинитивног прекида онога што је до тада било важеће у сликарству, а било је везано за мртву природу, портрет и пејзаж. Монеов „копереникански преображај погледа” био је везан за дотадашњу поделу унутар визуелне уметности, на одвајање слике, као духовне чињенице, од спољашњих и објективних ствари, онога што се до тада називало *природом* и њеним разумевањем. Индивидуалност и јединственост слике коју смо пратили кроз

векове, са Монеом добија другачији предзнак. Арган (Giulio Carlo Argan) то објашњава наводећи пример Монеових слика катедрала: „Овде се предмет (катедра) види само делимично и то лоше; међутим, ако је предмет увек дефинисан, слика тежи да се повећа и заузме читав простор наше свести, па чак и да је превазиђе.”⁹⁵ Настављајући, Арган објашњава — да се визуелни утисак не зауставља у мрежњачи, већ да се визуелни утисак претворио у виђење.

У досадашњем истраживању базираном на статичности једног концепта слике, слика се, почев од Ренесансе до зумирања које долази од холандске школе сликарства, приказивала као јединственост дела. Питање индивидуалности првенствено је везивано за редукцију и помињање одређеног дела, попут Леонардове *Мона Лизе* или Рембрантове *Ноћне страже*.

Поменути карактер чврстог и конкретног набоја слике и њене јединствености, уз поменути индивидуализам, није се могао одупрети наступајућој промени која је долазила и била најочигледнија код Монеа, и у његовом погледу на дотадашњу визуелну уметност. Његова организација слике, пре свега, начин рада који се може видети у серијалу слика катедрала, претходна становишта у уметности, доведена су до коначног краја. Насликане катедрале су међусобно равноправне, и као такве, могу се поставити у један низ који се може слободно назвати неком врстом секвенце. Могућности померања слике на такав начин, до тог тренутка, нису биле виђене нити примерене.

У Монеовом начину размештања слика, као и прављењу низа, не може се постављати питање довршености уметничког дела као таквог, већ се пре може говорити о његовом приступу, односно, о његовом интересу приказивања. Другим речима, Монеово схватање слике било је везано за експликацију елементарног

⁹⁵ Арган Ђулио Карло и Олива Акиле Бонито, *Модерна уметност 1770-1970-2000*, I, CLIO, Београд, 2004, стр. 96.

искуства, уз привид видљивог испод статичне маске света ствари. Опхођење према снази природе, које је Моне својим низом представио, у том тренутку постало је прихватљивије од начела јединствености које смо поменули. Монеов начин приказивања и његов уметнички увид омогућио је другачије ставове унутар уметности у којима је дефинитивно децентрализована слика и сва њена унутрашња структура, и где је исечак постављен као једна од нових могућности, задобивши нову функцију.

Трећа страна којој је припадао Сезан водила се мишљу да је сликарство везано за појам *свести*. Спољашња реалност била је могућа, по Сезану, једино ако се прима са свешћу, а свест се једино може промишљати кроз реалност. Како би Арган формулисао: „...структура, конструктивни поредак реалности и њена будућност, не могу ни да се замисле ако не постоји структура и поредак у формирању и изградњи свести”⁹⁶. Сезан је визуелни утисак тиме везивао за појам свести, у свом покушају да сликовним путем објасни стварност коју је он поставио у равни са унутрашњом стварношћу. Његово становиште имало је циљ да постави знак једнакости између простора живота, уметника који слика, и простора слике. Ако бисмо говорили о дубини, која се по схватањима Мерло-Понтија: „... рађала пред погледом који је настојао да види нешто,”⁹⁷ онда се може рећи да, за Сезана, она није била од посебног интереса. По мишљењу Сезана, она је била константа присутна у сваком тренутку, и није налазила своје место и решење као празнина која окружује предмет, већ унутар материје боје. Слично је и са простором: за њега је простор био тек конструкција свести; простор није више био склоп перспективе, као што је то раније био случај, већ један ритам који се суштински мењао сваки пут, по систему активних релација унутар свести.

⁹⁶ Арган Ђулио Карло и Олива Акиле Бонито, *Модерна уметност 1770-1970-2000*, I, CLIO, Београд, 2004, стр. 104.

⁹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1990, стр. 277.

Можда је Гадамер (Gadamer Hans-Georg) био у праву када је говорио: „...да на једној слици покушавамо да сажето покажемо оно што вреди за све.”⁹⁸ Сезан је био један од постојећих примера, сликар који је целокупан свој век поставио у службу једне слике, омогућивши да се осећања и идеје, по његовј замисли, нађу објашњени међу бојом која се наносила на платно. На ону површину на којој је дубина, у његовом смислу, изгубила право првенства. По мишљењу Мерло-Понтија: „...само сликар је имао право да погледа све без дужности да процењује оно што види.”⁹⁹ На примеру Сезановог сликарства, Мерло-Понти покушава да пронађе суштину уметности. Без друге технике, само на ономе што су руке и очи откривале у сликању гледању, како је умео да каже Мерло-Понти, говорећи о Сезану и његовом бекству из света који га је окруживао у простор окренут платну. Ситуација у коју нас уводи Сезан са својим искуством, отвара нам свет без неке очигледне блискости; наиме, могућности излива осећања су у тој мери спутане да се човек, сам према себи, осећа као странац. Појављује се тренутак када је отуђеност од стварног живота толико велика да је неминовно прати оно вечито питање поновног постојања, како би рекао Гоген (Paul Gauguin): Ко смо, шта смо, одакле смо?

„Сликар своје тело носи са собом,” биле су речи Валерија (Valery); надовезујући се на њега, Мерло-Понти каже: „...позајмљујући своје тело свету, уметник мења свет у сликарство.”¹⁰⁰ Сликар успева да дарује видљиво, нешто што нема своју дефинисаност у погледу као таквом, а које такво стање објашњава пуком невидљивошћу. Сликар нас својим поступком поставља пред нову ситуацију, у којој се гледање испољава тако да будемо додирнути и да додирујемо. Како би

⁹⁸ Gadamer Hans-Georg, *Огледи о филозофији уметности*, АГМ, Загреб, 2003, стр. 246.

⁹⁹ Maurice Merleau-Ponty, “Eye of mind”, Kearny Richard and Rasmussen David, *Continental Aesthetics*, Blackwell, Oxford, UK. 2001, p. 288-307.

¹⁰⁰ Ибид. стр. 289.

рекао Мерло-Понти *енигма*¹⁰¹ је: „...да моје тело истовремено види и бива виђено. Оно што гледа на све ствари може такође да гледа себе само и да препозна, у ономе што види, ‘другу страну’ његове моћи гледања. Оно види себе како гледа; оно дотиче само себе док додирује; оно је видљиво и осетљиво само за себе.”¹⁰²

Овим поступком превазилази се разлика која се налази између вида и додира, такође између онога који осећа, као и онога што је осећано. Тело које је представљено као једна ствар налази се дубоко испреплетано у свет који је један, тиме и целовит. Другим речима, Мерло-Понти каже: „...видљиви свет и свет мојих пројеката су, сваки, делови истог Бића.”¹⁰³ Оно што се може претпоставити да следи из овакве расподеле јесте то да осећај и мишљење, заједно са чулом и интелигенцијом, могу бити уједињени у сазнајном искуству које иде до срца ствари. Како Перниола објашњава: „Слика се бави сазнајним подухватом, који тражи логос линија, светла, боја, рељефа, маса. Успоставља се измешаност између онога ко гледа и онога што је видљиво, због чега *сликати* значи дати себе чуду рођења једног осећања које непрестано извире у својој новини и у својој очитости.”¹⁰⁴

Ако се говори о срцу ствари, поготову о измешаности *између онога ко гледа и онога шта је видљиво*, можда се може говорити и о поступку који је Моне успео да постави и испита у својим сликама локвања у Живернију. Његов поступак, који по мишљењу О. Грауа спада у претече виртуелности, говори о намери да посматрача постави на место које је централно и које је унутар самог призора, постављајући га

¹⁰¹ *Енигму*, Перниола објашњава као реч коју је Мерло-Понти користио да би дефинисао уметност: *она ломе површност форме, схављене као нешто спектакуларно и уводи нас у дубоко искуство спољашњости, у којем се сликар осећа блиским стварима.*

¹⁰² Преузето из: Maurice Merleau-Ponty, “Eye of mind”, Kerarny Richard and Rasmussen David, *Continental Aesthetics*, Blackwell, Oxford, UK., 2001, p. 288-301.

¹⁰³ Преузето из: Maurice Merleau-Ponty, “Eye of mind”, Kerarny Richard and Rasmussen David, *Continental Aesthetics*, Blackwell, Oxford, UK., 2001, p. 289.

¹⁰⁴ Перниола Марио, *Естетика двадесетог века*, Светови, Нови Сад, 2005, стр 150.

тако да мора: „...да напусти своју безбедну унутрашњу дистанцу, замагљујући погледе, облик и боје хомогених слика он онеобичава познати изглед блиског и далеког и бодри посетиоца да одједри у искључиви простор воденог предела.”¹⁰⁵

Представљену ситуацију у којој се јавља синтеза између природног окружења и духовног утиска посматрача, Грау објашњава као *урањање*, појаву која омогућава да се напусти сопствено тело и да се оно стопи са сликом. Од појаве *Импресије*, преко *Катедрала*, до *Локвања*, уметник успева да направи низ који нас припрема за доба које је, по речима О. Грауа, променио уметнички пејзаж с почетка XX века, и који је изведен из најпопуларнијег масовног медија XIX века.

2.9. Прва слика и прво уметничко дело

Новонастала ситуација и жудња за слободом, која се појавила код једног дела уметника, постављена је у специфични раскорак, на линији индивидуа-друштво. Успостављена слобода увелико је тражила да преко својих новина, које су настале у уметности, нађе склониште од спољног света који ју је угрожавао. Као што би Липовецки (Gilles Lipovetsky) рекао: ново је постало императив уметничке слободе.¹⁰⁶ На оваквом трагу, проналазе се проблеми сагледавања модерних дешавања. Један од тих проблема односио се на увиђање, како је самоосвешћивање појединца, насупротив друштву, имало свој одјек у самоосвешћивању уметности.

Талас новине, који је успео да продрма стање унутар уметности, њу саму као и њен захтев да буде слободна, учинио је да уметност крене у потрагу за собом, да дође до своје сопствене бити и својих сопствених средстава. Овакву самосвест Шинер

¹⁰⁵ Grau Oliver, *Virtual art*, the MIT, London, 2003, p. 143.

¹⁰⁶ <http://www.creemaginet.com/sajt/node/86>

(Larry Shiner) је објашњавао појмом *чистоте*¹⁰⁷. Појава аутономности и самосвести, може се свакако читати из разноразних стремљења модернистичке мисли, пре свега из концепције самодовољности и самосврсходности до крајње границе, као и појаве *последње слике* и *смрти сликарства*. Ако покушамо да генерализујемо све могуће тежње, попут супрематизма, неоплатизма, унизма, монохромних слика, преко кубизма, офризма, пуризма,...онда се може речи да су се сва наведена стремљења и сви циљеви увек задржавали, пре свега, у оквирима слике (сликарског платна), њене физичке дименизије и сликовно-садржинске концепције.

Говорећи о сликарству, оно је кренуло својим путем, да сопственим средствима формира сопствену садржину, што се може тумачити као потреба да се самоизолује и да се задовољи својом аутономијом коју ће бранити од спољашњег утицаја. У оваквој расподели снага, нова модерна слика одаје утисак јаке херметичности, што је, по себи, природна последица одбијања постојања валидних референтних тачака изван самог медија. У уметности се појављују тежње за одупирањем оваквом новонасталом ставу, у покушају да се промене ствари, и да пројекат, везан за изједначавање уметности и живота, постане и валидан. Уколико се осврнемо на целокупна дешавања с почетка XX века, можемо пронаћи довољно доказа који говоре у прилог свему томе. Набрајајући редом, футуристички активизам, дадаистички перформанси, надреалистичка методологија, говоре да су постојали приступи који су се, по свему судећи, односили негативно, то јест, супростављали уметничкој аутономији као таквој, и њеној окренутости самој себи.

¹⁰⁷ Чистота, по мишљењу Шинера, није подразумевала апсолутни формализам или веровање у уметност-ради-уметности, већ се могла комбиновати са раније установљеном идејом да уметност открива дубље истине које су неприступачне науци или дискурзивној рефлексiji. Из књиге Шинер Лари, *Откривање уметности*, Адреса, Нови Сад, 2007, стр. 292.

Једном је Арватов (Boris Arvatov) рекао: да је *уметност штафелаја рођена са грађанском класом и да ће са њоме и умрети*.¹⁰⁸ Оваква изјава имала је тежину и залеђе револуције из које се изнедрила. Међутим, штафелајно сликарство је тих година ишло у прилог разним теоријама које су говориле у корист Арватова. Оно што је стално ишло у прилог слици јесте њена потреба да буде добро избалансирана средина, чиме је успевала да задржи своју уметничку вредност, како не би постала објект. Све је говорило да се слика мора променити и да дефинитвно изгуби свој миметички приказ, и да, као таква, обрише своје наслеђе из XIX века. То је потврђено почев од Кандинског, преко Клеа, до Мондријана, који су спадали у водеће уметнике свога времена, а који су тражили ‘нешто друго’ од саме слике.

Кандински јасно покушава да одвоји сферу уметности од сфере природе, и да тако истакне да одређивање уметничких форми искључиво зависи од унутрашњих побуда субјекта. Другим речима, када говори о елементима сликарства, Кандински говори о унутрашњим, духовним, садржајним вредностима, о емоцијама које се преносе бојом, слично као што се мисли преносе или изражавају речима. Емоције су те које се налазе на средини између уметника, слике и посматрача. Емоције су узрок и последица самог дела које нема циљ, већ је само средство испуњења. Правилним комбиновањем елемената унутар композиције и кохеретношћу појединачних квалитета могуће је изазвати *треперење душе*. Познавање појединачних квалитета елемената и њихов однос, Кандински је назвао *унутрашња нужност*¹⁰⁹. Она не долази из личног, нити из епохе у којој уметник живи већ је то: „...елемент чисто и вечито уметничког, који струји кроз све људе, народе и времена, који се може видети у делима сваког уметника, сваке нације и сваког раздобља, и као основни елемент уметности не познаје ни простор ни време.”¹¹⁰ Унутрашња нужност не пристаје на субјективно, о томе Кандински каже следеће:

¹⁰⁸ Клоц Хајнрих: *Уметност у XX веку* (Модерна- Постмодерна-Друга модерна), Светови, Нови Сад 1995., стр.32.

¹⁰⁹ Кандински Василиј, *О духовном у уметности*, Есотхериа, Београд, 1996, стр. 86.

¹¹⁰ Ибид, стр. 89.

„Деловање унутрашње нужности и такође развитак уметности јесте растуће испољавање вечно — објективног, у временско – субјективном. И тако, с друге стране, и борба објективног против субјективног.”¹¹¹

Уметник постаје слуга *чистог и вечитог уметничког*, тако да је стварање, како каже Кандински: покораване уметничке нужности и стална борба објективног за самоизражавањем. Уметнички развој може се приказати као процес у коме лични и национални елементи, током времена, губе своју улогу и полако нестају, правећи простор у коме остаје онај утисак вредности којима уметничка дела делују на нас. Таква могућност уметничког развоја увек је испуњавање објективног новим формама. Речима Чарлса и Вуда (Harrison Charles and Paul Wood): „Садржај, тако, није само пуко питање уметности, а историја уметности није пука иконографија. Што се неизоставно представља ако се уметности прилази као независном ентитету, ако је студија уметности одвојена од студије друштвене стварности.”¹¹² Садржај онда увек остаје непромењљив и уједно довољно широк да прихвати нове и различите наставке. Мукаржовски (Jan Mukarzovski) каже: „...увек у уметничком делу постоји нешто што га повезује са прошлошћу и нешто што показује у будућност.”¹¹³ Такав став Маљевич негира јер у *наше време* не треба утеривати форме старих времена. Форме се крећу и рађају, а ми непрестано долазимо до нових открића¹¹⁴. Уметност стварања не стоји у истој равни са уметношћу представљања. По мишљењу Маљевича, однос форме и боје не заснива се на естетском осећању саме композиције већ *на тежини, брзини и правцу кретања*.

¹¹¹ Ибид, стр. 90.

¹¹² Harrison Charles and Paul Wood, *Art in theory 1900 – 1990*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1992., р. 421.

¹¹³ Тешић Гојко, *Авангарда и традиција*, Народна књига, Београд, 2002, стр. 76.

¹¹⁴ Мијушковић Слободан, *Документи за разумевање руске авангарде*, Геопоетика, Београд, 2003, стр. 98.

У Маљевичевим делима, све је у сукобу и контрастима и нема стапања, поништења граница, усклађивања и компоновања, што можемо видети и у делима Кандинског. Маљевич се бави самом темом слике/представе и њене реалности у односу на саму природу. Утирући тако свој пут,¹¹⁵ по којем постоји право уметника на сопствену формулу, на своје виђење. Пут који је дистанцирање од претходника, пут који води ка рушењу традиција, пут ка новом. Маљевич кубизам и футуризам, заједно са руским кубофутуризмом, не посматра са позитивистичке тачке гледишта, већ их поставља у однос који је доста близак гледишту Кандинског. Такав однос Маљевич поставља у ниже *духовне гране*¹¹⁶ и тиме преиспитује њихове слабе тачке у пракси и теорији, односно посматра уметничка дела са историјске стране гледишта. По речима самог Маљевича: „...док следимо форме ствари не можемо доћи до сликарског самоциља, до непосредног стваралаштва. Сликаство ће бити средство за преношење овог или оног стања форми живота.”¹¹⁷ Арган објашњава Маљевичево занимање за слику тиме да је слика само средство за преношење не само склада, него и поистовећивања субјекта и објекта.¹¹⁸

Појавом Маљевичевог супрематизма као нове уметности која није дескриптивна и афирмативна, настаје уметност која тражи од сликарства да уђе у просторно-временски контекст, и да доведе до коначног надилажења и претварања слике у *безвременски, аутономни, аперспективни организам, у објект, у нову реалност*. Овим Маљевичевим ставом долазимо до нове реалности — то је реалност саме слике као *анти-екрана*. Својим поступком Маљевич прекида дотадашњу

¹¹⁵ Који се најбољи види у тексту: „Од кубизма и футуризма до супрематизма”, *Нови сликарски реализам*. Маљевич је објашњавао и анализирао кубизам и футуризам и могући уплив супрематизма у њихову структуру. Његова лична размишљања на линији натурализам – идеализам – реализам – академизам, и њихове заједничке форме миметизама. Мијушковић Слободан, *Документи за разумевање руске авангарде*, Геопоетика, Београд, 2003., стр. 96 – 114.

¹¹⁶ Мисли се на духовни троугао: елемент личности, елемент стила, елемент чисто и вечито уметничког. Василиј Кандински, *О духовном у уметности*, Есотхерија, Београд, 1996., стр. 88.

¹¹⁷ Слободан Мијушковић, *Документи за разумевање руске авангарде*, Геопоетика, Београд, 2003, стр. 105.

¹¹⁸ Арган Ђулио Карло и Олива Акиле Бонито, *Модерна уметност 1770-1970-2000*, II, CLIO, Београд, 2004., стр. 52.

традиционалну везу са опажајном сликом предмета, медиј слике тако поставља на ново место, место предметног света. Заснивањем слике као самоодређујуће стварности, простор слике се дефинитивно ослободио искуственог простора, стварајући тиме простор *нулте тачке слике*.¹¹⁹

Завршна супрематистичка фаза води ка потпуном разарању материјалности и рушењу граница; супрематистичка слика *Бели квадрат на белом*, даје сензацију апсолутне беспредметности и крајње духовне еманципације. Маљевичева новонастала дематеријализација/концептуализација сликарства, која је после белих слика дошла до граничне тачке природе медија (представљања), тим поступком је добила своје упориште у сазнању да треба напустити сликарску праксу. Напустити је у корист чисте филозофске рефлексije која ће се ослањати на уметничку праксу и њену теорију.

Говорећи о Маљевичевом *Црном квадрату*, морамо имати на уму да се он поставља као матрица сублимације у њеној најбољој, елементарној форми, матрица која је сведена на чисто уочавање дистанце између *површине* и *позадине*, између *апстрактног објекта* (у овом случају се мисли на *црни квадрат*) и *места* које га поседује. *Црни квадрат* је концепт опредметнуте беспредметности, *црни квадрат* као слика, знак ничег који је уједно и све, присутна одсутност која нам указује на позадину. Онај који гледа се пита о тој позадини, жели видети *иза*; кроз питања о позадини, конституише се, упоставља се као стварни субјект. Другим речима, говорећи о црном квадрату, Маљевич на почетку својег дела *од кубизма до супрематизма* говори да је он *нула форме*¹²⁰. Његова обојеност, како би се

¹¹⁹ Под тим Маљевич има на уму културу његовог времена - полошност/равнина и ограниченост подлоге/површине. Под нултим стањем Ив Ален Боа (Yves-Alan Bois) подразумева есенцијални минимум сликарства, што би се могло узети као еквивалент Маљевичевој *нула форми*, то јест, једноставно стању равне ограничене површине. Из књиге: Мијушковић Слободан, *Прва и последња слика*, Геопоетика, Београд, 2009, стр. 30.

¹²⁰ Мијушковић Слободан, оп.цит., стр. 96.

објаснила, није само полазна тачка нечег новог већ *кретње уметности ка самоциљу, ка господарењу над формама природе*. Место које је означено као нулта позиција и отварање нове фазе унутар уметности, која је негација свега што је до тада била и поништење целокупне сликарске културе која је била до тада присутна. Квадрат¹²¹ као појам није био изум самог Маљевича, али је добио нови концепт унутар његовог погледа на уметност. Квадрат је постао знак на површини сликарског платна, и као такав, био је изолован као једина форма на слици. Он се наједанпут појавио; није био приказиван, нити је имао своје порекло, као ни сопствени извор, већ је био једна врста ирационалног феномена која се једноставно *родила*, по речима Мијушковића.

Ако бисмо поменули *Последњу футуристичку изложбу слика 0.10* и поставку Црног квадрата у њој, могли бисмо да је упоредимо са ситуацијом са православним иконама унутар цркава. Попут светих ликова, *Црни квадрат* је постављен на место које је за ту ситуацију било адекватно, и са којег се могло *контролисати* и *доминирати* целокупним простором. Својом поставком, Маљевич је успоставио повлашћено место *Црном квадрату*, уз његову примену као религијског знака у секуларном контексту целокупне изложбе, што по себи говори да је Маљевич имао на уму његов значај, као и да квадрат није постављен без садржаја, односно да није у питању геометријски садржај нити религијски, већ садржај који има своју основу у боји и обојености. Говорећи о боји у супрематистичком оквиру, можемо рећи да није организованост и структура слике иста као код класичног гледишта слике, већ да је однос само изведен као нужан производ, резултат, једном речију, последица

¹²¹ Маљевич у *Супрематизму* говори о квадрату следећим речима, *крећући се опитим током уметности, која се ослобађала од предметности такозване спознаје света, 1913. године дошао сам до форме квадрата коју је критика дочекала као осећање потпуне пустиње. Критика и друштво заједно су повикали: Све што смо волели, све је нестало. Пред нама је црни квадрат у белом оквиру. Друштво је заједно са критиком покушавало да нађе магичне формуле којима би пустињу уништило, а на квадрат поново навукло представе оних појава које обнављају свет пун љубави за предмете и духовне односе*. Мијушковић Слободан, *Документи за разумевање руске авангарде*, Геопоетика, Београд, 2003, стр. 153.

сликарске акције. Објашњаваћи овакав уметников поступак, можемо рећи да се тим чином манифестује и потврђује самосталност и реалност/реализам појединачних елемената, боје или форме. Речима Маљевича, боје попут црне и беле, служе пре свега као енергије које откривају форму: „...где се то пре свега односи на грађење објеката волуменског супрематизма на платну, док у реалном, опипљивом деловању они не играју никакву улогу...”¹²²

Говорећи о боји на слици, то јест, ако се она покушава разумети речима Маљевича, *као енергија која боји своје кретање*, онда се може рећи да су сва дешавања у вези са бојом промена овог енергетског динамизма. Систем који је успостављен и који нема тежиште на класичним представама и репрезентацијама, а који је ослобођен раније утврђених значења и функција дескрипције, добија потпуно другу систем значења који је ограничен основним постулатима Маљевичевог супрематизма. Другим речима, целокупан супрематизам се окреће и гради око односа црног и белог, почетка и краја, позитива и негатива; једном речју, црно и бело су у константној размени преплитања и допуњавања.

Узимајући у обзир све што се десило са *Црним квадратом на белој подлози*, и поготово Маљевичев концепт искорачења из *нула форме* ка стварању/стваралаштву, Мијушковић нам то објашњава као могућност појаве *прве слике*, слике коју је направио уметник. Маљевич својим поступком дефинитивно укида представљачки начин деловања унутар уметности, а описивање, које је до тог тренутка било актуелно, поставља као немогућност. У свом тексту у коме објашњава супрематизам, Маљевич о представљању говори следеће: представљање реалног – које није уметнички деформисано и преобликовано — не може бити предмет сликарства. Стваралаштво о коме је овде реч, по схватању Маљевича се може читати као јединствено и апсолутно становиште, док се слика овде узима у

¹²²

Мијушковић Слободан, *Документи за разумевање руске авангарде*, стр. 136.

значењу *паинтинг*,¹²³ а не *пицтуре*. Јер, у свом својству, *Црни квадрат* није пука забелешка онога што видимо, као што је то раније био случај. Овде се *Црни квадрат* појављује *изненада* и *из ничега*, по чему се се не може разликовати од предмета/ ствари које је преобликовао, правио и стварао човеков утилитарни разум. Ако упоредимо столицу као објект и Маљевичев *Црни квадрат*, онда је њима заједничко то што су изведени као објект, али из потпуно другачијег садржинског порива, односно осећања, што нам, са своје стране, отвара нове могућности у уметности, и прави места за Дишана, и његов поглед на уметност и појаву реди-мејда (ready-made).

Вредело би рећи нешто о односу између Маљевичевог *Црног квадрата* и Дишановог реди-мејда. Однос који имају *прва слика* и *прво уметничко дело*, могао би се објаснити на следећи начин: Да би се Дишанов реди-мејд могао поставити унутар уметности, он мора да се као такав и *употреби*, што са собом носи одређене активности од стране уметника. Разумљиво, по томе следи да реди-мејд не би могао да постоји без саме уметности, док, с друге стране, Маљевичев *Црни квадрат* долази из сфере уметности, и као такав, направљен је у складу са њеним појмом. Мијушковић овакво стање, које је везано за Дишанов реди-мејд и Маљевичев *Црни квадрат*, описује као *дислокацију*. Могућност да се *Црни квадрат* представи као *негација уметничке слике* једино је остварљива ако се не приказује унутар уметности, што је обрнуто од Дишановог реди-мејда, који своје постојање има *ван* уметности тако и у уметности. Другим речима, Дишанов предмет тек ће постати уметност, а Маљевичев предмет већ то јесте. Ако говоримо о *Црном квадрату*, који је и поред своје радикалности, ипак, само уљана слика (као што је и већина дотадашњих уметничких дела била), то јест, ако говоримо о *првој слици*, можемо рећи да је она направљена од стране уметника (мисли се и на *painting* и на

¹²³

Ако се говори у контексту Маљевича, *појам слике* се пре свега односи на paintings, а не на pictures. Да не би долазило до проблема са разумевањем онога што је везано за појам *слике* код Ед Рајнхарда (Ad Reinhardt), прави се склад са дистинкцијом која је у односу са његовим поимањем слике, како нам објашњава Мијушковић.

pictures), док се за *Прво уметничко дело* може рећи да га није направио уметник, већ неко други.

Адорнова мисао — *једина дела која данас нешто вреде, то су она која више нису дела*, чини се прихватљивом и реалном. Биргер објашњава Адорнову мисао тако што јој придаје два могућа значења: једно значење Адорнове мисли односи се на модерну уметност као такву, а друго значење говори о смислу *органског уметничког дела* коју је руска авангарда поништила. Другим речима, треба водити рачуна о општем значењу самог појма уметности, а с друге стране различитог историјског отеловљења. Биргер то објашњава могућношћу да се уметничко дело може одредити као јединство општег и посебног¹²⁴.

Уколико погледамо вишевековни расцеп између уметности и живота, тренутак који је омогућио појаву уметника попут Дишана, и који је био базиран на идеји дадаиста, поново је промовисао уједињење између уметности и живота, али само као саставни део уметниковог личног напада на уметност. С друге стране, у руској авангарди дошло је до далекосежнијих последица по дато уједињење; то је довело најпре до подржавања, а затим и до дефинитивног постављања уметности у службу индустрије и државе. Својим одабиром предмета, Дишан је, настојећи да направи сопствени систем, лопату и писоар, као обичне предмете, успео да их увуче у игру са уметношћу, претварајући их уједно у уметност. Својим поступком, Дишан је избрисао предпостављену разлику између уметности и живота. Поступак којим се Дишан служио, Тијери де Дув (Thierry de Duve) је објашњавао речију *одабир*. Како би Тијери де Дув рекао: „...он је узео један предмет из свакодневног живота и представио га под новим називом и из нове перспективе, чиме је поништио његову

¹²⁴

Настављајући да објашњава *јединство општег и посебног*, Биргер је у систему органског уметничког дела поставио да је ово јединство непосредно дато, док је у неорганском (авангардном) систему ово јединство једино било могуће путем посредовања. Преузето из: Биргер Петер, *Теорија авангарде*, Народна књига, Београд, 1998., стр. 88.

употребну важност и створио нову мисао за тај објект. “¹²⁵ С друге стране, Женет (Gerard Genette), критикује Дишана и назива га *ветропирастим хватачем магле*¹²⁶. Његов поглед на реди-мејд излази из става, који каже: „...ако је реди-мејд дело уметности, оно не може да долази искључиво од једног од чинилаца, већ од разматраног догађаја у његовој свеукупности.”¹²⁷

С друге стране, у размишљањима авангарде постоји могућност негирања уметничког дела, Дишанови реди-мејд радови имају свој смисао само ако је у употреби појам уметничког дела. Користећи серијске предмете на којима оставља свој потпис, он их чини могућим за излагања; другим речима, својим поступком, Дишан се игра појмом уметничког дела. Стање предмета које на себи поседује потпис, унутар реди-мејда објашњава се као уметничко дело.

Чин потписа јесте верификација и потврђивање да се ради о јединствености и непоновљивости. Својим поступком, Дишан доводи у недомицу и представе како о уметности и уметничким делима који се појављују још са Ренесансом, тако и питање индивидуалности и јединствености уметничког дела, што је за њега довољно, будући да је његова намера увођење система провокације која би заузела место самог дела. Биргер о Дишановој првокацији говори: да је она везана не само за друштвене институције уметности, него да је у питању само уметничко дело. На једном месту Дишан износи став да није у стању да прати *сликарство из мрежњаче*, већ да тражи *нешто више* од сликарства. То *нешто више*, односило се,

¹²⁵ Преузето из књиге: Шинер Лари, *Откривање уметности*, Адреса, Нови Сад, 2007, стр. 345.

¹²⁶ Назив је поменут при објашњавању Дишана и његовог реди мејда L.H.O.O.Q., из књиге Женет Жерар, *Уметничко дело, иманентност и трансцендентност*, Светови, Нови Сад, 1996., стр. 181.

¹²⁷ Женет под овим има на уму *прилику*, ситуацију која се односи на предмет и његово могуће постављање у простору, што он објашњава са три случаја: променом субјекта, променом предмета и променом чина. Ибид., стр.183.

у Дишановом смислу, на идеју да сликарство треба да буде повезано са сивом масом нашег ума.¹²⁸

Дишаново везивање за сиву масу имало је далекосежне последице, најпре по сликарство, а касније и за цело поље уметности. Његова дела су увек била на граници и увек у могућности да показују даља стремљења у сфери уметности, почев од критике аналитичког кубизма и покушаја померања његовог статичног карактера, преко расправа са футуристима који су потрагу за кретњом решавали брзином, до разбијања саме слике, преиспитивањем улоге уметника и уметничког дела, па до критике културног модела тадашњег друштва. Набрајајући све чиме се Дишан водио и шта је преиспитивао унутар уметности, размишљања и теорију коју је везивао за Дишанов рад Арган разматра са два могућа аспекта¹²⁹: У првом који је везан за радикализам и иронију као такву, он објашњава немогућност да индустријска технологија буде предодређена да мења дотадашњи свет. У другом аспект, покушава да објасни индустријску технологију као неиспољену жељу друштва, и као такву, пуну симболичког садржаја који је све већи при све бржем ишчезавању фигурације.

¹²⁸ Олива А.Б., *М. Д.*, Светови, Нови Сад, 1999, стр. 214.

¹²⁹ Арган Ђулио Карло и Олива Акиле Бонито, *Модерна уметност 1770-1970-2000*, II, CLIO, Београд, 2004., стр. 122.

3.0. Техничка слика

Када бисмо говорили о тенденцијама и теоријама у уметности насталим од почетка XX века па надаље, онда бисмо, користећи се Дишановим речима, могли да говоримо о некој врсти лабораторије, у којој су све претпоставке и елементи уметности, заједно са правилима приказивања и садржајима, били подвргнути непрестаним проверама. Поготово ако је у питању био однос ликовних облика и симулираног живота и уметничке технике. Техника је са собом носила и одређене захтеве од стране човека, у потрази за другим измишљеним и паралелним световима, а све у циљу овладавања природом; речима Белтинга - из таквог покушаја овладавања природом, произашло је богатство слика¹³⁰. Сlike су, када се говори о Западној култури, биле постављане између уметности и природе, смрти и живота. Увек су са собом носиле оно што човек потајно жели и хоће да њима представи: неку врсту објективне стварности, односно аутентичност и веродостојност.

Са појавом фотографије, сликари су осетили опасност и промену која се речима Арагона могла објаснити на следећи начин: „Сликари су (...) у фотографском апарату видели конкурента.(...) Покушавали су да раде другачије од њега. То је била њихова велика идеја. Такво погрешно схватање важног прегнућа човечанства, (...) морало је (...) коначно (...) да има за последицу реакционаран став.”¹³¹

¹³⁰ Преузето из текста Christiane Kruse, „Након слике”, уредник: Пургар Крешимир, *Визуалне студије*, ЦВС, Загреб, 2009., стр. 89.

¹³¹ Бењамин Валтер, *О фотографији и уметности*, стр. 83.

Када се појавила фотографија, сликарство је држало примат у појавности света, његовом описивању и објашњавању свега што се тицало визуелног и уметничког. Фотографија је своју првобитну улогу техничке испомоћи сликарству, временом заменила местом које је постало равноправно са сликарством и осталим чиниоцима уметности, до главног покретача нових тендеција које су се током времена појавиле.

Но, сваки нови искорак нужно је захтевао погодан тренутак. Када говоримо о фотографији, не треба да пренебрегнемо појаву, да се сама технологија истражује и развија у друштвеним оквирима. У доба технолошке револуције, дошло је до прекретнице у смислу места и деловања фотографије, као новог чиниоца на простор уметности. Нове машине и нове могућности су друштву наметале другачија размишљања него што је то био случај до тада, чиме долази до промене дотадашње друштвене климе. Култура је по свему судећи могла да уради само једно, а то је да прати смер дешавања друштвених промена и да тај узрок посматра, критикује, или да се с њим сложи. Фотографија је била само последица таквог дешавања, и као таква, једино је могла да постане активно поље истраживања и открића.

Технологија, из које фотографија црпе своју базичност, је та која је прилагодила фотографију и увела је у друштвене промене, на предвиђене и непредвиђене начине. Бењамин, као пример, узима два следа: први, који се може објаснити радом фотографа за социјална и друштвена збивања, и други, као пример фотографске праксе која је уперена против хегемоније класе. Пример је фотограф Ажбе (А. Agbet), који је одржавао појам *aure* у својим фотографијама предмета и места описаним у 4000 фотографија Париза, и други фотограф, Аугуст Сандер (August Sander), који је у својим портретима представљао лица људи по ставовима и конвенцијама грађанског портрета. По мишљењу М. Џенингса (М. Jennings),

фотографија, другим речима, означава место окретања према политици, генерално усаглашеној са колективном бригом и колективном моћи.¹³²

Појава фотографије везана је за критичко раздобље у коме се она као медиј перманентно поставља као централно питање које се може схватити као покушај да се дефинишу, објасне и открију разлике од дотадашњих уметничких пракси. До тог тренутка није постојао јединствени предмет који би се могао везивати за медиј као што је фотографија. У већини случајева, она је била само испомоћ сликару при раду на новој слици. Уколико се вратимо Бењамину, можемо констатовати да се фотографија састојала од различитих врста радова и типова слика које су имале различите материјалне или друштвене употребе. Фотографија је била носилац модерности: измештала је простор и време и доводила у питање тадашњу линеарну структуру конвенционалне наратије. Када је сликар изашао из оквира атељеа, и упознао *ваздушату перспективу*, како ју је називао Араго (Francois Arago), тадашња техника (у то време, *camera obscura* имала је носећу улогу при сликању перспективе) више није могла да помогне изради тачно репродуковане слике. Појавом дагеротипије и њене могућности фиксирања слике, дефинитивно је дошло до разлаза између сликарства и техничара.

Бењамин у свом делу *Кратка историја фотографије* објашњава да не само што се мења дотадашњи поглед, већ да је тиме омогућено убацивање магичне вредности коју није могуће наћи код сликаног платна. Другим речима, Бењамин говори да се камери обраћа другачија природа од оне која се обраћа оку; другачија, најпре по томе што се на месту простора прожетог човековом свешћу јавља несвесно прожет простор. Настављајући, он је говорио да је уобичајено било да неко, рецимо, води више рачуна, о ходу људи али да он, ипак, ништа не зна о њиховом положају у

¹³² Погледати у: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writin on Media*, уредили: Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin, The Belknap press of Harvard, London, England 2008, p. 266-267.

делићу секунде кад искорачају. То омогућава фотографисање са својим помагалима, успоравањем у времену или увећањем, чиме се открива *оптичко несвесно*, као што је психоанализа чинила са нагонски несвесним¹³³.

Време у којем је Бењамин писао било је доба када је фотографија добијала на замаху, нашавши се на месту са кога се мењао ток историје уметности. Доба о којем је реч, биле су касне двадесете и тридесете године XX века, време када је моћ фотографије производила нову врсту света и нове врсте људи које ће чинити нешто позитивно, и другачије до тадашњег тренутка. Појава фотографије отворила је пут ка нечему што *око* раније није могло да региструје, могућност да се види оно што је до тада било скривено и скренуто од главних токова. Фотографија је тежила ка новој перцепцији, која је уједно тражила и нове углове посматрања. У таквој фотографији имамо најпоузданије помагало за сам почетак објективног виђења. Како је говорио Мохољи-Нађ (Moholy-Nagy): „Свако ће бити принуђен да види оно што је оптичко истинито, што се може објаснити у властитим оквирима, што је објективно, пре него што буде могао да заузме неку субјективну позицију. То ће укинути ону ликовну и имагинарну асоцијативну шему, која је остала непревазиђена вековима, а коју су нашем виђењу утиснули велики сликари појединци.”¹³⁴ Другим речима, са фотографијом, добијамо могућност да свет гледамо новим очима.

Ако се има у виду да је рационална мисао превагнула, и да је увела разлику између субјективног и објективног искуства, опажајног и спољашњег у модерној филозофији, онда се може рећи да је тако отворен простор за сва позитивистичка струјања, и приступ истраживању природних и друштвених наука где је фотографија била везана за систем бележења. Сам позитивизам није само утицао на

¹³³ Бењамин Валтер, *О фотографији и уметности*, стр.14.

¹³⁴ Мохољи-Нађ, преузето из књиге Сонтаг Сузан, *О фотографији*, КЦБ, Београд, 2009, стр.186.

фотографију као такву, већ је и уобличавао схватање њеног статуса — научно, техничко, друштвено и естетско разумевање. Ако погледамо простор деловања историје уметности, фотографија је увек била чинилац објашњавања неког од великих сликарских уметника, који су путем фотографије били, као такви, прихватљивији за разумевање. За стицање знања о неком уметнику, и његовом делу, више није било неопходно да се оригинали налазе на дохват руке, а све то захваљујући фотографији. На тај начин, саме слике, као и уметник, могле су да буду читане и интерпретиране на више начина. Док су личне или популарне фотографије биле свакодневница, као и опште место, појављује се простор који је био део друштвене историје и који је више био превид него место истраживања, јер фотографије које су припадале том простору нису биле у складу са естетским очекивањима самог медија, а поред тога, биле су и анонимне.

Фотографију гледамо и тумачимо кроз Западну традицију визуелне репрезентације, која се некако поистовећивала са средством индустријализације, механизације слика, које су засноване на перспективи, и привилегованом централном положају, који се приписује посматрачу. У неку руку, фотографисање са собом носи нешто што бисмо могли изразити као „присвајање фотографисане ствари”, што уједно носи одређену конотацију, или следећи моменат, који Сузана Сонтаг описује као постављање себе у одређени однос према свету, који ствара осећај сазнања — и стога, осећај моћи. У питању је моћ која се може читати као могућност контролисања и чувања прошлости, која нам јесте важна, а уједно нам омогућује да се тренутно држимо у садашњости. Та жеља да се контролише прошлост у човеку буди мирноћу и ствара простор у коме он влада ситуацијом, која га иначе, сама по себи, плаши и узнемирава. Када гледамо у такву слику, ми добијамо утисак да се то стварно догодило, док таквом поставком имамо другачији, тачнији однос према видљивој стварности. Када смо уплашени ми пуцамо, а када смо носталгични ми

фотографишемо¹³⁵, како је умела да каже Сузан Сонтаг. Другим речима, фотографија је непобитни доказ да се нешто догодило, и да постоји тренутак који нас узнемирује.

3.1. Теорије, критике и праксе

Фотографија је од свог постанка имала циљ да увек јури и скупља што више могућег садржаја у себе, што је у сваком случају било страно слици на платну, а што је била једна од разлика. Индустријализацијом је такво стање само добило на замаху, и довело до покушаја да се што више искустава претвори у слику. Другим речима, фотографија је заправо била ухваћено искуство, а камера је, по својој тежњи за стицањем, била идеална продужена рука свести¹³⁶.

По мишљењу Флусера, оно што је донела фотографија може се сматрати за други по значају догађај у људској еволуцији, одмах након изума линеарног писма. Са појавом фотографије, култура доживљава потпуни преображај, а слика постаје површина са значењем. Самим објашњењем путовања погледа по слици, и њено *скенирање* површине, од слике прави структуру с једне стране, док с друге стране уноси интенцију посматрача. Фотографија, за разлику од сликаног платна, мора да поседује субјект који је посматран, да би се добило значење. Другим речима,

¹³⁵ Сонтаг Сузан, *О фотографији*, КЦБ, Београд, 2009, стр.24.

¹³⁶ Сонтаг Сузан, *О фотографији*, КЦБ, Београд, 2009., стр.14.

фотографија је неодређено заснована на објекту, а особе које су на њој приказане, засноване су на реалним особама, што код сликаног платна не мора да буде почетна идеја слике. Да употребимо речи Ролана Барта: „Фотографије плутају између две обале рецепције, обале знака и обале слике, а да никад не постану нити једна од њих.”¹³⁷

Флусеров појам значења везан је за синтезу двеју интенција: оне која је манифестована у слици и оне која је у посматрачу. Другим речима, слике нису денотативни симболни комплекси, него конотативни симболни комплекси¹³⁸, што аутоматски отвара простор за различите интерпретације. Када се погледају питања која отвара фотографија, кристализују се две могуће линије тумачења: прва линија, која је базирана на односу слике према стварности, док је друга линија више окренута ка значају тумачења слике, фокусирањем на читање пре него на снимање. У другој половини XX века, односно касних шездесетих година, обе линије су се спојиле у новим контекстима и интересовању за даљи употребу фотографије, у духу тога да она, са новим мерилима, увек намеће свој садржај.

У читању фотографије, такође се помињу *семиотички* методи. Под њима се подразумевају флуиднији принципи размишљања о фотографији који се базирају на психоанализи и семиотици. Фотографија се посматра као скуп симбола које је фотограф уписао; ти симболи се покушавају прочитати, имајући у виду најразличитији низ утицаја. Другим речима, фотографија не представља један замрзнути део стварности који је сам по себи истинит, и који ће увек бити истинит, већ део стварности који ће се, баш као текст, разумети субјективно. Другачије виђење фотографије долази са појавом Виктора Бургина, који је схватао као интердисциплинарно поље деловање вишеструких теорија, у првом реду, као питање означавања, пре него као пуко техничко питање. Једно од главних питања

¹³⁷

Барт Ролан, *Светла комора*, Рад, Београд, 1993., стр. 24.

¹³⁸

Флусер Вилијам, *За филозофију фотографије*, КЦБ, Београд, 2005., стр. 9.

било је питање реторике слике, у односу на гледање и жељу за гледањем, што је за последицу имало смештање фотографије у постструктуралистичко поље интересересовања, а које тежи разумевању процеса производње значења. Бургин се није слагао са дотадашњим виђењем фотографије, јер га је сматрао недовољно теоријски изграђеним. Другим речима, сматрао је да је бављење фотографијом више окренуто процењивању и нормативима, типичним за (и данас преовлађујуће) романтичарске естетичке ставове што заговарају јединственост ствари и људи, а које је само неки геније у стању да нам открије¹³⁹.

Може се констатовати да и данас, кад је фотографија у питању, егзистира реалистичко схватање које је својевремено имало доминантно место у уметности, до друге половине XX века. У фокусу таквог схватања је фотографски апарат као носилац природног процеса настајања фотографске слике, и фотографа као реферерента, при чему се фотографија сматрала као стварност, односно истинити доказ. Међутим, овде треба истаћи још једно запажање које већина заговорника реалистичности и стварности заборавља — да се унутар фотографског апарата већ нешто десило. Другим речима, од уласка светлости кроз објектив, до коначне фотографије на папиру, *већ* је дошло до значајног мењања природе. По схватању Франсоа Сулажа, постоје две варљивости које се понекад превиђају по питању фотографске слике: једна варљивост се односи на период *пре* чина снимања, док се друга односи на *после* прављења снимка¹⁴⁰. Објашњавајући прву варљивост, Сулаж се базира на режираном упозорењу које је долазило пре самог чина фотографисања, док је друга варљивост била више везана за техничке делове израде саме фотографије, мислећи при том на развијање или на штампање фотографије. Сулаж се задржао на овим питањима варљивости, при чему је и сам постављао питање — због чега и откуд то истрајавање на погрешном уверењу? Наводећи касније пет могућих начина обмане фотографије (репортажна, породична, еротска или

¹³⁹

Burgin Victor, *Thinking photography*, MacMillan Education, London, 1982., p. 40-41.

¹⁴⁰

Сулаж Франсоа, *Естетика фотографије*, КЦБ, Београд, 2008., стр. 18.

порнографска, рекламна и, као последње, Бартово учење на тези *то је било*), Сулаж нам објашњава људску жељу за веровањем, која нас је и одвела у одређени облик заблуде; тај облик заблуде окарактерисао је као *нагон*, и објаснио како се преко фотографије може добити доказ. Сваки од ових пет начина обмане подстакнут је питањем — шта се уопште фотографише? Да ли је у питању објект који се налази испред фотоапарата, и који је његов статус? Има ли могућности да се његова суштина спозна преко фотографије, или ју је немогуће фотографисати? Сулаж отвара ова места, све у циљу да проникне у питање мањка који је неопходан за стварање жеље. Покретачки део, који је у неку руку неухватљив, али исто тако и потребан за чин фотографисања. Налазећи се између две могућности - Канта (Immanuel Kant) и Алтисера (Louis Pierre Althusser), Сулаж долази до запажања да не треба проучавати објект намењен фотографисању на основу његових особености, већ на основу чињенице да је он објект за фотографисање, а у општијем смислу, објект (за неког субјекта?). Другим речима, да ли је стварни однос, који према том објекту има фотографија, или посматрач фотографије, онтолошки непроменљив, једном заувек овековечен, или је све у знаку променљиве мисли, сталног кретања, протицаја времена. Може се, дакле, закључити да је за Сулажа главно место интересовања било питање објекта фотографије.

Фотографија се, по мишљењу Сулажа, може схватити само као спој губитка и остатка. Под губитком се мисли на објект који се фотографише, тренутак који обухвата фотографисање и процес безповратног добијања негатива у ширем смислу речи, укратко, прошлог времена и прошлог бића. Ако се говори о остатку, као о другом споју, такав остатак сачињен је од бесконачног броја фотографија које се могу направити на основу једног негатива, односно од тих побуњеничких и загонетних слика. Надовезујући се на запажања Сулажа, можемо констатовати да је Флусерово запажање о фотографији, у сваком случају, резултат борбе која се одвија између фотографије и апарата. Сходно томе, решење загонетке коју

фотографија са собом носи јесте једино могуће чином утврђивања односа између њихове сарадње и борбе.

Неколико теоретичара које наводимо у свом раду орјентисано је ка испитивању реалистичког својства фотографске слике. Један од водећих филмских теоретичара Андре Базен (A. Bazin) био је заговорник идеје да је фотографија — фотографија стварности или природе, чиме је наглашавао верност изгледа ствари. Заступљајући овакво становиште, Андре Базен износи концепт камере као *невиног ока* које непристрасно приказује свет, из чега се може закључити да је Базенова целокупна теоријска основа базирана на постојању човековог присуства, где се фотографија приказује, а тиме и делује на њега попут природне појаве. Овако постављена Базенова оригиналност фотографске слике, превасходно говори о њеној суштинској објективности. Другим речима, Базенова теорија је указивала да се *објективно*, које је у овом случају фотографско-техничко, награђује *субјективним*, односно ауторским учинком. Када се већ говори о реалности фотографије и о њеном објективном и непристрасном приказу, треба напоменути и Дона Слејтера (D. Slater), који фотографски реализам дели на три саставна дела: репрезентацијски, онтолошки и механички. Објашњавајући их, долази до неколико закључака који говоре о фотографији: као највишем могућем реализму, такође, као месту које се налази између знака и онога на шта се тај знак односи, а које је уједно неодвојиво од свог механичког дела, оног дела у коме се говори о фотографији као врхунцу модернитета, где се средства његове спознаје, као и средства његове производње, сједињују у јединственој концептуалној визуелној технологији. Слејтер наставља са својим размишљањем о фотографији као ономе што види само оно што се налази испред апарата, искључујући тиме све вредности или натприродне ентитете. Он фотографију види само као везу са светом у материјалној датости, у облику материје која се креће. Другим речима, за Слејтера, фотографија јесте везана са тим светом, и само са тим светом у коме је свет присвојен као чист објект.

Сузан Сонтаг, такође је расправљала о фотографији као о пресликаној стварности. Она је фотографију окарактерисала као агресиван медиј, који је испитивала у односу на степен у којем слика репродукује стварност. Ослањајући се на све поменуте карактеристике и мишљења о фотографији, вредело би поменути и Ролана Барта, који је наглашавао референцијалне карактеристике фотографије у свом раду.

3.2. Реалистичан поглед на фотографију

Фотографија у себи поседује знак који потенцира њено стално настојање да пређе из, рекли бисмо, тривијалног реализма, у један облик симулације. Другим речима, прелажење из схватања вида као пута према знању, у доживљај вида као културног присвајања модернитета који је у неком облику чаролије. Онда када се појавила, о фотографији се говорило као о новом облику копирања и задовољавања све већих потреба које су се акумулирале многобројним информацијама. Појава природне

слике, која је долазила из фотографског апарата, добијала се та „чаролија” која је омогућавала да се цео свет постави на папир, а да се том приликом није користила оловка, већ светлост. Један такав приступ могуће је сагледати у теоријском ставу фотографског реализма Сузане Сонтаг, у коме се фотографија схвата не само као приказивање тачног, већ се истиче и њена онтолошка повезаност са светом, при чему нам је допуштено да је сматрамо делом света, али и његовом заменом. Схватање фотографске слике као сведока, или као једног емпиријског доказа који нам нуди описно сведочанство, темељи се на идеји о стварности као спољашњој у односу на појединца, чиме је, уједно, она објективна и проценљива. Фотографија омогућава ситуацију у којој је стварност на изврстан начин присутна, и на дохват објективном бележењу; па тако, фотографија нуди прецизну референцу, што са своје стране производи жељу за фотографисањем одређених места или датих догађаја.

Ако покушамо да проценимо удео сликарства у фотографији, морамо рећи да су се, у извесној мери, сликарство и фотографија међусобно допуњавали, и били једно другом подстрек ка новим сазнањима унутар уметности. Када се дошло до сазнања да није могуће направити једну слику исте ствари стварањем фотографске слике, такозвана објективна слика изгубила је тиме на значају. Фотографска слика постала је сведочанство, онога што се негде налази, или што се негде десило, и онога што је појединац успео да види, као и да забележи. Таквим развојем догађаја, фотографска слика направила је простор фотографском виђењу ствари, јер није постојала само једна страна виђења, већ фотографско виђење које је имало одјека унутар друштва, а тиме установило нов начин виђења, и нов предмет бављења. Један од уметника, који је међу првима схватио предности фотографског виђења био је Мен Реј (Man Ray). Истражујући у радикалним пољима сликарства и фотографије, умео је да каже да је његово бављење уметношћу захтевало да

фотографише оно што не жели да слика, а да слика оно што не може да фотографише.

Треба поменути још неке примере из прошлости, попут Рубенса (Paul Rubens) или Сера (Georges Pierre Seurat), који су своја уметничка дела правили не да би пресликавали стварност, већ да би је улепшали и унапредили. Када се говори о Рубенсу, може се констатовати да је он у својим делима користио два извора светлости, која по законима природе нису била остварљива. Када се говори о Сера и његовој уметности, треба рећи да је код њега постављен другачији однос унутар слике, јер је он пре свега желео да изрази својим поступком контраиндикације на самој слици. Попут два једрењака на слици који иду један ка другом, из различитих смерова и са ударима ветра у њихова једра, где ветар долази из два супростављена правца. То је био начин да се докаже њихова величина и покаже свету да су они (мисли се на уметнике) изнад природе, и као такви, да су слободног духа и да га могу обликовати према својој вољи, односно њиховим вишим циљевима. У таквом поступку садржан је доказ да уметност, сама по себи, није у потпуности подложна природним нужностима, већ својим властитим.

Слика која се налази на платну има другачију организацију од слике на фотографији. Фотографска слика базирана је на ономе што је дато као временски continuum; ако тог временског континуума нема, онда је она у неку руку беспотребна, односно добија се слика без пуктума, како би рекао Барт — фотографија остаје без могућности препознавања у времену и простору. Требало би се позвати и на Зигфрида Кракауера (S. Krasauer) који је о односу између слике на платну и фотографске слике, изрекао следеће: „...у уметничком делу значење објекта преузима просторну појаву, док у фотографији просторна појава објекта јесте значење. Две просторне појаве – она ‘природна’ и она која припада објекту, прожета сазнањем – нису идентичне. Жртвујући прву, за добробит друге,

уметничко дело такође негира сличност, постигнуту са фотографијом. Ова сличност односи се на изглед објекта, који се не обелодањује одмах, како се открива сазнању; уметничко дело, ипак, не даје ништа осим транспарентности објекта. Чинећи то, оно личи на магично огледало које не рефлектује оне који стају пред њега, јер се они не приказују какви јесу, већ какви желе да буду, или какви суштински јесу.’’¹⁴¹

Уколико наставимо да говоримо о даљим односима између слике на платну и фотографске слике, можемо рећи да је дошло до дефинитивног ослобађања сликарства од до тада важећег, реалног опхођења према насликаном делу; другим речима, фотографска слика узела је на себе тај златни кавез односа реално-стварно, у коме се за тренутак и затворила. Када се већ говори о одређеним разликама између сликарства и фотографије, вредело би напоменути следеће: природа фотографије није била у могућности да трансцендира свој предмет, док је модерном сликарству управо то био циљ.

Пошто је фотографија, у свом раном периоду, била више у рукама сликара него особа које су се њом бавиле са професионалног становишта, онда је сасвим оправдано то да је фотографија коришћена више као предложак за слику на платну, него као истинско уметничко дело. Ако се узме још у обзир и то да фотографија није била деперсонализована од стране технологије, сви покушаји и помаци ка тражењу трагова значења у фотографији били су онемогућени, а све због посебности амбијента у којем је била стварана. Ово је поготово тачно ако се има у виду повећање технолошке независности, када извлачењем значења из објекта уметнички фотограф губи оправдање, те тиме фотографија бива окренута ка свој имитацији, а не ка уметничком делу. Ипак, морамо имати на уму да је коришћење фотографије тада било у служби сликарства, као један од фрагмената истицања

¹⁴¹ Siegfried Kracauer and Thomas Y. Levin, *Photography*, Critical Inquiry, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1993), Chicago Press, str. 421-436.

просторних односа важећих за сликарство, што је било у тоталном дисконитету са интересовањем саме фотографије. Чак и фотографска техника није имала другачију употребу него као елемент у прављењу слике на платну, где је била сакривана актуелним стилем слике.

Тиме је створен однос која се по Флусеровим речима називала фотограф/апарат, и која се појавила захваљујући кодираним деловима из процеса прављења фотографске слике. Када се говори о фотографу, он има циљ да овековечи одређени временски сегмент, и да тај временски сегмент учини могућим моделом у односу на друге субјекте који слику виде, чиме фотограф заправо жели да својом фотографском сликом буде запамћен, односно да себе учини бесмртним у памћењу других. Када се говори о фотографском апарату, он мора да буде у служби поменутих задужења, односно, да буде у функцији преноса одређеног садржаја на саму слику, и да као такав, поседује повратно дејство унутар техничког дела слике. Он ће својим записом показати могуће недостатке или запажања, а што ће, са своје стране, допринети да се апарат, као техничка јединица, у наредном периоду усаврши, као и да даје још боље слике него што је до тог тренутка био случај.

На фотографији се није сачувао транспарентан облик објекта, јер није био снимљен као просторни континуум, већ као забелешка фотографа и његове замишљене слике, која је у вези са фотографијом, у датом тренутку снимања, и у времену када је фотографска слика настала. Она тиме постаје тренутак стварности из којег је извучена, и као таква, постаје врста документа, записа о прошлом времену. Може се рећи да је она постала запис одређеног тренутка који се адекватно мора објаснити, јер је неопходно пронаћи могућу везу коју је фотограф замислио као слику, иначе, може произвести погрешно тумачење субјекта који слику посматра. Обавеза која се ставља на терет фотографу јесте да пронађе одређено средство или

поступак који би омогућио да се слика разуме у датим околностима, а да тиме он такође буде јасан у изношењу својих ставова.

На тај начин, фотографија бива функција једног временског тока, и њено значење се може мењати зависно од тога у који део спада, то јест, да ли је у домену садашњости, или нам пак долази из прошлости. Тај посебни део фотографије, који нам показује познате призоре, пружа присуство које је другачије особености од самог оригинала. Фотографија нам побуђује пажњу својим приказом успомена, или неког догађаја, који нам се дубоко уписао у сећање, где га као таквог и памтимо. У једном тренутку, потребна нам је фотографија да бисмо побудили интересовање и доживљено искуство које се налази у нама, што само значи да је фотографија тек посреднички део између нас и фотографисаног призора.

Један од таквих примера јесу радови Александрије Ајдуковић, која у свом циклусу *Мода*, објашњава могући след видљив на њеним фотографијама, као пауза у времену. Другим речима, оне су заустављено место, време које је неумитно прошло, али се у данашњем читању, и њиховом актуелношћу, поново постављају као занимљиве. Фотографије добијају на значају и тиме побуђују оно што се појављује из наше избледеле прошлости. Тачно је да немају више јак додир са оригиналним дешавањима, што се тиче моде, већ се појављују као репринти прохујалих времена, те као такве поседују сву драж нестварности и *балсмовања тренутка*, да се послужимо речима Сусан Сонтаг. Такве фотографије добијају свој значај, не као архетипске или докумантарне вредности, што се на први поглед може рећи, већ као остатак који се жели. Особе које су снимане у таквом одевном моделу више су него скренуте са било каквих токова савремености, где живе свој тренутак, не обизурићи се превише на дате околности којима су сваки дан изложене. Може се рећи да уживају у својим креацијама које носе, али се уједно понашају као да нису извучене из одређеног друштвеног контекста, који је давно

изгубио своју релевантност. Постављене у таквом контексту, оне побуђују знатижељу; по схватању Сулажа, оне се могу читати и као модне, рекламне фотографије које у себи садрже вредност уметничког дела, и које се понашају супротно од задатих вредности које модна фотографија садржи у себи. Други пример су њени радови из циклуса *Двојнице*, у којима се налазе одређене генерацијске сличности, а тиме су предодређене некадашњим модним захтевима, који се у данашњем тренутку могу поистоветити са радовима Дајане Арбус (Diane Arbus) и њених сестара близнакиња. Оно што је карактеристично за радове Александре Ајдуковић јесте то да је њено испитивање реалног у фотографији окренуто ка другачијем сагледавању оног бољег запажања које фотографија у данашњем добу нуди, те их као такве карактерише дубље разумевања света искуства. Све то под условом доброг фотографског компоновања, као и верног приказивања сећања на личности, догађај или место. Другим речима, Александра Ајдуковић својом фотографијом оставља могућност преиспитивања тренутка, како каже Сонтаг — који се у нормалном протоку времена замењује другим¹⁴².

Реалистична фотографија има неколико полазних становишта, како нам говори Лиз Велс: 1) фотографија као естетски артефакт; 2) институције фотографије и положај и понашање фотографа; 3) посматрач или публика и контекст у којем се слика користи, сусреће и конзумира¹⁴³. Коришћење одређеног полазишта утиче на организацију и приоритете самог истраживања. У свом истраживању поља фотографије, Сузан Сонтаг своје становиште везује за облик разоткривања оних чињеница које су нам говориле о постојаности фотографије, кроз објашњавање истиности неког догађаја или нечијег изгледа. Правећи разлику између истинског израза и пуког бележења, Сузан Сонтаг нам објашњава потребу за разоткривањем, као могућност приказивања стварности какву још нисмо успели да видимо. Истрајавајући на путу превазилажења застарелих гледиша, и тиме утирући нове

¹⁴² Сонтаг Сузан, *О фотографији*, КЦБ, Београд, 2009., стр.109.

¹⁴³ Велс Лиз, *Фотографија*, CLIO, Београд, 2006., стр. 39.

односе према уметности, Козлоф (Max Kozloff) негира гледиште на стварност Сонтагове, али прихвата могућност да фотографија има дар да нас убеди да нешто јесте постојало и да са њеним записом ипак нисмо толико удаљени и изопштени из света који нас окружује, већ да смо његов саставни део. Овде треба истаћи онај суштински елемент, који Велс назива *фотографским језиком*, а то је онај осећај да фотографија преноси верно стање ствари, односно аутентичност.

3.3. Кодификација фотографске слике као текста

Размишљајући и пишући на тему фотографије, Сузан Сонтаг уочава њен утицај на друштво, истовремено спознајући њену снагу и моћ, као фотографске слике. Својим радовима из сфере фотографије, као и кроз разне уметничке примере, Сонтагова доказује и показује интерпретативну снагу фотографије као медија. Фотографија јесте била траг нечега што се догодило и што постоји у људском друштву, због чега је фотографски интерпретативни потенцијал, неопходно обликован искуством стварности и учествовањем у њој. Другим речима, по речима Сусан Сонтаг: „Уместо да кроз фотографију рузумемо свет у коме се налазимо, покушајмо да га уз помоћ фотографије скупимо.“¹⁴⁴

Баш као што је велика осетљивост фотографске слике, идентично је велика и комплексност значења која она има за човека. Поготово ако имамо у виду да је

Ролан Барт један део свог опуса (мисли се на књигу *Светла комора*) одвојио да објасни и покаже улогу фотографије и видљивог, све на примеру фотографија које долазе из сфере личног, односно породичног. Кроз свој лични пример, Барт покушава да разуме фотографију по себи, где се она налази исувише везана за свог референта; да би се објаснила, она мора да буде означена, и тек као таква, може да „приступи достојанству језика.” Ова тврдња се наставља на његова ранија дела, где је фотографија обухватала очигледно и ограничено, чиме се о фотографији говори као о тексту¹⁴⁵.

Дакле, фотографија је за Барта представљала место конструкције индентитета посматраног субјекта, као и оног који фотографише. Другим речима, она је тежила да дефинише своју специфичност као средство представљања. Полазећи од искуства онога који је сниман, Барт говори о фотографији као о *цивилизацијском исклизнућу*, наводећи да је у великој мери утицала на људску перцепцију, и као таква, подвојила човекову свест о властитом индентитету, створивши тако једну конструкцију која у себи садржи зависност снимљене фотографије и сниманог субјекта. Другим речима, фотографија је направила двоструку ситуацију: она не показује оно чега више нема, него оно *што је било*. На тај начин, један тренутак се пребацује у вечност, док се другим погледом на фотографију исти тај тренутак враћа, уз ускрнуће приказаног објекта.

Оно што уочавамо када говоримо о Бартовом односу према фотографији јесте то да га не занима онај који фотографише (кога он назива „оператер”), већ искуство субјекта који је гледан (*spectrum-a*) и субјекта који гледа (*spectator-a*). Он рачуна с тим да она особа која је снимана зна да је у простору фотографије и да ће бити снимана; она заузима став, који је у већини случајева, поза или представа. Лиз Велс објашњава Бартово размишљање о фотографији на следећи начин: он је схватио и

¹⁴⁵ Погледати *Classic essays on photography*, уредник Trachtenberg Alan, Leete's Island Book, Stony Creek, US., p. 270-273.

разумео чињеницу да ће портретисана особа на фотографској слици увелико нацивети референтни лик, и као таква, постати равна смрти, приказујући оно што је било, а уједно претходећи дословној смрти¹⁴⁶. Фотографија се никада не односи на садашњост, када читамо по Барту, већ на оно што је било, и увек се односи на гледање и виђење ствари. Размишљајући о фотографији, она је у неку руку невидљива, како каже Барт, фотографија је оно што се не види¹⁴⁷. Другим речима, на њој, једино што можемо да видимо, јесте оно што је представљено.

Барт налази два односа, која су произашла из перспективе spectator-a: један је *studium*, а други је *punctum*. *Studium* је изведен из историјских интереса, односно знања које је изведено из културе, то је оно што нас при првом сусрету са фотографијом заинтересује. Другим речима, оно што произлази из самог садржаја фотографске слике, и што нам помаже да је поставимо у одређени контекст. Може се рећи, да је разумевање *studiuma* окренуто ка свиђању¹⁴⁸, привлачењу које је проузроковало још један тип фотографија које је Барт називао *унарна фотографија*¹⁴⁹. По мишљењу Барта, фотографија бива унарна кад емфатички преобликује стварност, а да је не удваја. У такву групу фотографија Барт је често убрајао репортажне и порнографске фотографије.

Говорећи даље о *studiumi* фотографије, можемо навести да се под тим не подразумевају осећаји, и да се не прихватају емоције као такве. Ове фотографије не рањавају нити шокирају, као што је то био случај са *punctumom*; *punctum* се односи на нешто што нас лично погађа на посматраној фотографији и што се не може тумачити спрам друштвено успостављених конвенција, које су везане за саму бит

¹⁴⁶ Велс Лиз, *Фотографија*, стр. 43.

¹⁴⁷ Барт Ролан, *Светла комора*, стр. 13.

¹⁴⁸ Барт Ролан, оп.цит., стр. 40.

¹⁴⁹ У генеративној граматичкој нека промена је унарна ако њоме основа производи само један наставак; такве промене су: пасив, негација, упитни и емфатични облик. *Ибид.*

фотографије. Барт, *punctum* описује као тренутак пробадања¹⁵⁰, неку врсту „жаоке” која вас је убола и где се његовим присуством мења сам чин читања фотографије. Може се рећи да је *punctum* специфична врста сметње коју осећамо док посматрамо фотографију која долази из подразумеване емоције, где се овим путем ослобађа, и која нужно поседује и перцепцију и разумевање, односно саму бит фотографске слике, без разлике да ли је она приватна, као што је био случај код Барта, или јавна. Више од свега, *punctum* упућује на битну карактеристику фотографије, то јест, на то да је она порука без кода, без медијације између објекта и његове слике, нестварна стварност. Овим Барт иде даље од Ч.С. Перса (C.S. Peirce) и његове троделне поделе знака¹⁵¹: иконичних, симболичних и индексичних кодова. Кад се фотографија посматра из Персовог угла, она се дефинише као икона која се темељи на телесној сличности знака и објекта који приказује, и као индекс, заснован на односу дотицања, узорка и последица, попут трага или отиска стопала. Барт својом теоријом појачава индексни однос када говори о фотографији као физичкој, материјалној еманацији прошле стварности, доказујући аутентичност стварности прошлости, чиме омогућује материјалну везу с њом.

Фотографија са собом носи двоструки вид опасности: прво, када не успева да постане непосредована репрезентација и друго, када постаје стварнија од саме стварности, како би рекао Бодријар, када постаје *simulacrum*. Ипак, да би се фотографија могла видети, мора се скренути поглед или затворити очи, како би рекао Барт. Тиме она постаје место двоструког преноса: пројекције у утопијско време, или повратак у мене самог. Речима Кафке (Franz Kafka), ствари се фотографишу да би се потиснуле из духа¹⁵², баш као што су његове књиге један

¹⁵⁰ Ибид., стр. 42.

¹⁵¹ Иконички кодови се заснивају на сличности; на пример, снимак неке особе или предмета личи на снимано; индексични кодови представљају последице специфичних узрока: на пример, дим указује на ватру; симболички кодови су произвољни, као што не постоји нужна веза између звука изговорене речи и тога што она означава. Преузето из: Велс Лиз, *Фотографија*, стр. 41.

¹⁵² Барт Ролан, оп.цит., стр. 53.

вид затварања очију. Може ли се рећи да путовање у такав пејзаж, који је одабран жељом, постаје у пуном смислу те речи, место жудње, место имагинарног боравка, место жудње које је већ било уписано у фотографију. Постигнуто место жудње у исто време јесте бег од историје, од лажне репрезентације, бирање мањег зла, и уживање у месту које је некад постојало, а затим било усмрћено фотографијом, само зато да би било сачувано за вечност.

Фотографија постаје једном речју „савршени сувенир”, појављује се из прошлости, да би симулирала и интезивирала садашњост. Арбитрарно одабрани фрагмент постаје фотографски сувенир, спајајући сећање и наратив, који га подржава, једна прича која би без сведочанства о постојању, како би Барт рекао, била немогућа и недоказана. Фотографији је у неку руку потребна прича, средство којом надокнађује свој недостатак контекста, а причи је потребна фотографија да би се могла потврдити и легитимисати као проживљено искуство које је увек фрагментарно. Лиз Велс истиче да је Барт веома мало простора остављао за специфичност гледаоца, његове разлоге и контекст гледања фотографије; он је, наиме, фотографију, пре свега, гледао као текст, без великог задржавања на питању односа слике и посматрача.

Ослањајући се на Бартова истраживања, Виктор Бургин, један од својих текстова почиње опаском: ниједан дан не може проћи а да не видимо фотографију, баш као што је немогуће да прође дан без писане речи¹⁵³. Бургин је још један од теоретичара и уметника који је ишао за питањем појединца као посматрача, бавећи се пријемом и употребом фотографије, као и природом процесâ преко којих је фотографија усвајала субјективна и колективна значења. Све је то било на линији са Роланом Бартом и његовим запажањима која су упућивала на аналогију између

¹⁵³

Burgin Victor, *Thinking photography*, MacMillan Education, London, 1982., p.142.

природног језика (говора) и визуелног језика¹⁵⁴. У својој књизи *Мислити фотографијом* (*Thinking Photography*), сачињене од низа есеја теоретичара, иако неvezаних истом теоретском мишљу, могуће је детектовати доследно испитивање аутономности уметника, као и осврт на идеју документарне истине и питање визуелног језика. Бургин је говорио да схватити и разумети фотографију није ни мало лако, као што није лак ни покушај проналажења одређеног смисла и реда по питању исте. Настављајући даље, Бургин је фотографију видео као текст, уписан у појму који се зове „фотографски дискурс”, а фотографски дискурс није ништа другачији од било којег дискурса. Другим речима, он је попут сваког другог дискурса, који је повезан са неким другим дискурсом који Бургин назива „фотографски текст”¹⁵⁵. Па тако можемо закључити да је таква интертекстуалност фотографије успостављена комплексном мрежом значења, условљеном културом и друштвом.

А све поменуто доводи до следећег закључка: такво значење фотографије, попут значења било ког другог ентитета, јесте питање *културолошке* дефиниције. Један други теоретичар, Алан Секула (Allan Sekula), који је желео да подробније испита и дефинише појам фотографског дискурса, објашњава дискурс као простор где су измењиве информације, као састав односа између међусобно спојених делова који суделују у комуникацији. Алан Секула истиче да сам појам дискурса подразумева одређена ограничења, јер се ипак ради о затвореном простору. Он каже: „...свака фотографска слика је знак, изнад свега, нечијег инвестирања у слање поруке.”¹⁵⁶ Другим речима, свака комуникација захтева измену информација, где је свака порука манифестација одређеног интереса, што се може објаснити на примеру гледања фотографије, које је уједно и њено читање, чиме се она ставља у контекст посматрача и његове стварности.

¹⁵⁴ Ибид, стр. 143.

¹⁵⁵ Burgin Victor, *Thinking photography*, MacMillan Education, London, 1982., p. 144.

¹⁵⁶ Burgin Victor, *Thinking photography*, p. 87.

Овде се поново можемо вратити Барту и његовом трагању за фотографском сликом из зимске баште (слика која га је везивала за мајку), када се појављује израз *слика-текст*¹⁵⁷, који отвара могућности за наративни контекст у фотографији. Другим речима, у питању је онај тренутак који Барт описује у својој књизи *Светла комора*, помињајући Пруста који је успео себи да открије право лице своје баке. У Бартовом случају, његова мајка постоји само у писаном, односно у текстуалном делу, што нам једино омогућава да је разумемо само кроз његов опис и писање о њој. Прича која прати фотографску слику може да буде стварна, садашња, која се одвија у стварности са саговорником, а може уједно бити и фиктивна, имагинарна, одбијајући се само у перцепцији гледаоца, у његовој интерпретацији. Барт је тражио баш ону *тачну слику*¹⁵⁸, која је била и правична и тачна, ону слику, која је у својој заокружености објашњавала целу причу везану за фотографску слику Зимске баште¹⁵⁹. Захваљујући оваквом рамишљању, Барт нам показује да се у наративном дискурсу може наћи неизрециво много гледишта. Попут Бургина, који се заинтересовао за погледе унутар фотографије, где је могуће приметити више могућих гледишта, односно погледа. Међу њима се налази и поглед фотоапарата на неки догађај, објект снимања, затим поглед којим се гледа, посматра фотографија, затим поглед који је везан за размену међу фотографисаним људима унутар једне слике, који он зове *интердијегетичким*¹⁶⁰, односно поглед којим људи гледају неки предмет на фотографији, и коначно, поглед фотографисаног. Може се рећи да су поменути типови погледа веома занимљиви, поготово ако се још поставе на ниво

¹⁵⁷ Слика-текст (имагетекст) се односи на израз који користи Мичел да би објаснио доминанти интердисциплинарни модел који је везан за вербалне и визуелне студије. Погледати у: Mitchell W. J.T., *Picture theory*, the University Chicago, Chicago, 1994., р. 83-108.

¹⁵⁸ Барт Ролан, *Светла комора*, стр. 65.

¹⁵⁹ *Не могу да покажем фотографију из Зимске баште. Она постоји само за мене. За вас би она била само једна индиферентна фотографија, једно од хиљаду испољавања „ма чега“; она ни по чему не може постати видљиви предмет неке науке; она не може заснивати објективност у позитивном смислу те речи; највише што би могла јесте да заинтересује ваш студиум: раздобље, одећа, фотогеничност ;али у њој, за вас нема никакве ране.* Ибид, стр. 69.

¹⁶⁰ Burgin Victor, *Thinking photography*, p.148.

приповедања у наративној анализи текста. Оваква врста компарације изводљива је ако се ослонимо на ширину учествовања у причи, односно у фотографији, причи која прати фотографију. Другим речима, поглед којим се гледа и посматра фотографија врло се лако може упоредити са нивоом схватљивости приповедачке висине, количини и врсти знања које посматрач поседује док гледа у фотографију.

Бургин овде одржава смер ка материјалистичком гледишту фотографске слике, односно, његово интересовање за фотографску слику фокусирано је ка виђењу као пракси означавања. Другим речима, у питању су специфични материјали обрађени у различите сврхе, унутар друштвених и историјских контекста¹⁶¹. Када говоримо о Бургину, он се пре свега ослањао на семиотичка истраживања, али их ипак није сматрао довољним за објашњење комплексног значаја које имају текст, дистрибуција и потрошња фотографије.

Бургиново истраживање фотографије било је интердисциплинарно, а ослањао се на Лакана (Jacques Lacan) и његов стадијум огледала¹⁶², сматрајући тиме да је Лаканово учење веома битно за сагледавање фотографије, а тиме и за далекосежније схватање њеног значења. Лаканова фаза огледала постала је веома важна у семиотичким теоријама, јер је омогућавала посматрање односа између начина обликовања индентитета и начина обликовања слика у перцепцији.

¹⁶¹ Ибид, стр.2.

¹⁶² Према схватању Лакана, фаза огледала је *поистовећивање*, преображај који се десио у субјекту када усваја слику. Он је објашњава на примеру дече, код којих ова фаза траје од шестог до осамнаестог месеца живота, када се они препознају у огледалу. Другим речима, дете види себе у огледалу и идентификује се са својом рефлексijом. С друге стране, слика је увек екстерна детету, тако да овај стадијум огледала најављује перманентно отуђење у себи, у суштини идентификације. Процес идентификације уводи имагинаран однос где појединац погрешно разуме себе као савршену слику која се појављује у огледалу и са којом се он идентификује, то јест, која представља све што он или она замишља да јесте. Лакан тиме објашњава успостављање односа између тела и његове реалности. Видети: Жак Лакан, *Списи*, Просвета, Београд, 1983, стр. 5-13.

Када се говори о Лакановој фази огледала, треба рећи да је субјект себе прво схватао као јасну слику, као погрешно препознавање које прикрива истинска неподударања и раздвајања на којима се нужно заснива индентитет; ако се говори о резултату визуелног утиска о себи, онда је он лажан, представљено *ја* у огледалу, јесте идеално *ја*, пројекција. Другим речима, *гледање* јесте веома сложен процес, облик спознавања коме не треба веровати, који је под утицајем других психичких, епистемолошких и идеолошких сила. Можемо дакле рећи да *Симболично* улази у *Имагинарно* путем посматрања, кроз дефиницију спољашњог Другог које обликује слику, као и сам процес гледања. У огледалу, субјект себе доживљава као слику, али истовремено Други, спољашњи, такође види субјект као слику фотографисану посматрањем. Гледањем у огледалу, субјект зависи од потврдног погледа другог, који омогућава обликовање слике. Тренутак гледања, који је уједно и тренутак кад је неко виђен, тренутак је међувезе између спољашњег и унутрашњег, између себе и другог, што доводи до тога да сви ми функционишемо као субјекти и објекти у видном пољу које није попутно одређено посматрањем, него је такође резултат низа појединачних, локалних и условљених погледа који су међусобно конститутивни, реверзибилни и реципрочни.

Може се онда закључити да је Бургина, осим семиотике, психоанализа, веома обележила у испитивањима природе фотографије, односно аргумената који су фотографију стављали у контекст уметничких теорија, искуству гледања фотографија од стране посматрача и истраживању психолошке реакције, која се јавља по питању слике. Другим речима, Бургин је своје гледиште базирао на истраживању везе између слике, тумачења и идеолошких дискурса.

3.4. Фотографија и могућност репродукције

Када говоримо о репродукцији и фотографији, наша прва помисао везана је за Валтера Бењамина, и његово дело „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродукције“. За потребе овог рада, сумираћемо Бењаминова схватања на пољу историје и анализе фотографског језика, као и оно што је код њега било у првом плану, а односило се на појам слике. Пишући о фотографији као медију, он о њему размишља у смислу његових последица по питању друштва, уметности, као и самог живота. Једно од његових важнијих интересовања била је анализа утицаја технолошког развоја на фотографију, такође и филма, на друштвену историју. Фотографија се, читајући Бењамина, разумела прво као истинско револуционарно средство репродукције. Оно што се такође може приметити, јесте да се уз помоћ фотоапарата и његове технологије, човек ослобађа и растерећује своју руку, где се сада на *око* пребацује целокупно тежиште. По схватању Бењамина, камера се другачије приказује оку, јер у себи не садржи ништа до оног несвесног, које апарат са собом носи. Другим речима: „...нема оног простора који је обухваћен људском свешћу.“¹⁶³ Оно што је важило за главни ток Бењаминових размишљања били су ставови који су везивани за репродукцију и нове технологије. Бењамин говори о технологији која је омогућавала преиспитивање дотадашње непоновљивости и јединствености традиције. Осим тога, он је истраживао и повезаност најстаријих уметничких дела са дефиницијом култа, као и како долази до еманципације уметничког дела спрам његовог паразитирања унутар различитих обреда¹⁶⁴. Бењамин говори о томе како је омогућена вишеструкост појављивања копија једног те истог дела, које се несметано може продавати, чиме се поставља другачији однос према целокупној дотадашњој уметности. Кроз историју, један уметнички предмет се вековима налазио на једном те истом месту; појавом фотографије, све бива

¹⁶³ Преузето из: Велс Лиз, *Фотографија*, стр. 27.

¹⁶⁴ Бењамин Валтер, *О фотографији и уметности*, стр. 106.

промењено, као и са могућношћу репродукције, када уметничко дело губи своју посебност, што Бењамин назива губитком *ауре*¹⁶⁵.

Како Бењамин касније објашњава, по први пут се десило да техничка репродукција уметничког дела добија своју употребну вредност, а употребна вредност је дошла после прелазног доба када је уметничко дело било повезано са култом, и са њеним настањем унутар њега. Бењамин инсистира на поменутој вези, и на каснијем одступању, односно потискивању култног. Када се говори о времену техничке репродукције, аура почиње да бледи, што отвара простор за њену редифиницију, будући да се и у најбољем начину репродукције, губи оно Бењаминово *овде и сада*, од уметничког дела. Јединственост појаве даљине која нам се чинила блиска, уједно је појам за објашњавање и формулацију култне вредности уметничког дела која се налази у просторно временском оквиру, а што нас води ка закључку да је Бењаминова аура била везана за време; оно што је некада било у прошлости, више не постоји, и остаје забележено само на фотографској слици. По речима Сузан Сонтаг: „поседовање света у облику слика значи поново доживети нестварност и удаљеност стварног.”¹⁶⁶

Техничка репродукција у многоструку је утицала на наше способности, и увела потрошачки однос према догађајима који се јављају са фотографском сликом, као везаним дешавањима нашега искуства. Таква врста искуства, догађаја у техничком смислу, преведена је у објект, чиме се губи веза са простором и временом, што у Бењаминовом смислу подразумева технички напредак у коме одређени догађај постаје објекат масовне производње; такође, тиме се отварају могућности да се

¹⁶⁵ Јединственост уметничког дела истоветна је његовој ураслости у контекст традиције. Сама та традиција је, дабоме, нешто крајње живо, нешто изузетно променљиво. Антички кип Венере, рецимо, био је за Грке, који су га држали за предмет култа, у другачијем контексту традиције него за средњовековне свештенике који су у њему видели злокобног идола. Али, и једни и други су му прилазили на исти начин у једном: у његовој јединствености, другим речима – у његовој аури. Узето из Бењамин Валтер, *О фотографији и уметности*, стр. 105.

¹⁶⁶ Сонтаг Сузан, *О фотографији*, стр. 154.

значења догађаја који се догодио поново преиспитају. Другим речима, ако је удаљеност једног догађаја смањена различитим техничким медијима који, делујући на даљину, приближавају догађај, онда се може рећи да је истовремено све даље него што је било. Због тога, догађај није само догађај извучен из свог контекста од којег је добијао значења, него је и оно чему се приближавамо, заправо репродукција догађаја. У свом делу „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродукције“, Бењамин говори о томе, да су непоновљивост и трајање слике у великој мери повезани са оним што доноси репродукција, а то је поновљивост и пролазност. Својим размишљањима на тему техничке репродукције, Бењамин је давао два могућа следа, а која су била интересанта за даља тумачења: један след односио се на моћ коју је нова визуелна технологија омогућавала, а то је *репродуктивност дела*, и други след, који је придавао значај начину на који фотографска камера *репрезентује* тадашњи свет.

Ако говоримо о фотографској слици као репродукцији дела, онда се оне не могу схватити као копије, нити као фалсификати снимљеног уметничког дела, већ се морају посматрати као резултат независног техничког процеса који се одиграо. Фотографија наставља да постоји дајући догађају неку врсту бесмртности и важности коју сам догађај не би никад имао. Свеприсутност фотографске камере у свету око нас омогућава нам да се интервенише и забележи, то јест, снимити фотографска слика. Фотографска слика јесте резултат ситуације која се десила, и као таква, даје себи могућност да се бесконачно умножава, и да се тако забележени догађај показује механички, без могућности поновног, односно стварног повратка истог догађаја у стварном животу. Другим речима, фотографија је у стању да репродукује у бесконачност оно ште се једном десило. Мноштво фотографија које нас окружују су једна врста писања, односно бележења стварности, како нам у једном тренутку објашњава Сонтаг¹⁶⁷. Како бисмо разумели те белешке, морали

¹⁶⁷

Сонтаг Сузан, *О фотографији*, стр.150.

бисмо такође и да их дешифрујемо. Као што се сликарство мора дешифровати *уласком у главу сликара*, како каже Флусер, тако се мора ући у фотографску слику и камеру, да би се добио одговор.

Када се говори о другом следу који је Бењамин наговештавао, приметно је да се фотографска камера и њен поглед на свет развијала унутар технолошких и индустријских помака свога доба. Примећено је такође да се урбано искуство везивало за убрзање и велике промене које су се дешавале у људском животу тога времена. Силна убрзаност и новонастале околности за веома кратко време измениле су смисао и жеље људске свакодневнице. Оно што је могло да следи наступајуће промене, у том убрзању, јесу нове техничке промене које су се десиле и које су морале да заузимају другачији став од дотадашњег гледишта у уметности. Другим речима, фотографија и камера постепено су преузимале водећу улогу у развоју уметности, принуђене да брзо размишљају у таквом конфузном окружењу.

Говорећи о Бењамину и фотографској камери, она је следила новонасталу ситуацију и бележила све те индустријске потресе који су се дешавали унаоколо, обраћајући се уметности са новом перцепцијом и новим односом, који је био прихватљиви људској популацији. Фотографија је променила дотадашњу перцепцију и укинула потребу да се оригинал морао налазити унутар простора, како би тиме добио одређено знање. Таква врста аутетичности, о којој је Бењамин говорио, у неку руку се изгубила појавом техничке репродукције. С друге стране, Сонтагова нам говори — да се кроз новонастале промене на пољу фотографије, и њене аутентичности, ипак још нешто променило; да се поставком фотографске слике у музејима и галеријама остварује другачији вид контекста који поспешује једну *нову* аутентичност, аутентичност коју фотографска слика носи са собом. При том се не говори о оригиналности сликарског платна, јер то није та врста оригиналности која карактерише фотографију; она долази са репродуковањем

фотографске слике. Фотографска слика се током времена губи, нестаје и појављује у другачијем, штампаном, облику; као таква, она носи специфичну врсту оригиналности, нарочито када се узме у обзир да се одређени догађаји могу једино сагледати из репродукција које су преживеле турбулентна времена, па, као такве, носе дозу оригиналности потребне да би се репродукција поставила у одређени контекст. Бењамин је говорио о све снажнијем померању фотографије и њеном постављању ван контекста и домашаја од оригиналног дела. Међутим, оно што Сонтагова жели да каже јесте то да се, упркос укидања ауре од стране Бењамина, она (аура) поново јавља у даљем протицању времена. Како би то формулисала Сонтагова: „...све фотографије су занимљивије и дирљивије уколико су довољно старе.“¹⁶⁸ То што доноси такав облик преображаја јесте управо *време* које неумитно тече, пролази, и са собом носи тенденцију која ради против фотографске слике. Баш због тога, таква врста преображаја која се појављује, успева да фотографску слику отргне том погрдном утицају, и изведе је из *смрти*, и да јој другачије схватање.

3.5. Континуитет и трансформације

Када се говори о фотографији, увек се има на уму једно виђење које се може назвати „традиционално“, што има везе са квалитетом веродостојности, а које у

¹⁶⁸ Сонтаг Сузан, *О фотографији*, стр. 134.

себи садржи везу фотографске слике са стварним светом. У раном добу свог постојања, фотографија се сматрала материјалним делом особе која је снимана; данас је то гледиште промењено, али увек постоји та магичност која нагони људе да преко слике остварују контакт. И то не више у смислу у коме је фотографска слика схватана као права ствар, већ смо сведоци другачијег обрта у коме стварност све више почиње да личи на ону стварност, која долази од стране камере. Реченица попут „десило ми се као на филму” за неке, већ довољно говори, и тиме остварује утисак да се неки догађај догодио, то јест, да је био стваран. Све убрзанији живот омогућава све сложеније осећаје за стварно, где фотографска слика неспорно налази своје место. Другим речима, фотографском сликом надопуњују се све већи празни делови стварности у којој се живи, чиме се постиже освежавање ранијих искустава.

Флусер запажа да се са појавом техничке слике *нешто догодило*, догодило се на потезу разумевања значења између слике и човека. У сликарству смо имали директну везу између слике и човека; у техничкој слици се појавио фактор фотографског апарата, који се нашао на међупростору између слике и човека, с тим да није нарушавао њихово значење, већ се постојано значење почело другачије преносити. Како нам је то Флусер објашњавао на примеру *inputa и outputa*¹⁶⁹: с једне стране, значење се улива у *input* (улази у фотографски апарат), док с друге стране излази *output* (излази из фотографског апарата), са једном задршком - да ми не знамо шта се десило унутар *inputa*. Другим речима, да бисмо разумели шта се дешава са техничком сликом, ми морамо да знамо шта се ту десило, односно шта се десило унутар фотографског апарата. Сва питања која се постављају а била су везана за критику техничке слике, по мишљењу Флусера, морају се наћи на овом упитном месту.

¹⁶⁹

Флусер Вилијам, *За филозофију фотографије*, стр. 16.

Слична разматрања могу се приметити и код Сулажа, с једном разликом - што је Сулаж фотографску слику поставио на ниво варљивости. Како Сулаж објашњава, фотографска слика двапут бива варљива: први пут, пре самог чина фотографисања и други пут, у поступку прављења фотографске слике. Не улазећи дубље у Сулажова разматрања, желимо да нагласимо да су поделе, по питању варљиве слике, биле базиране на техничком делу који се чинио јако занимљив. Поготову када се има у виду смисао даљег утицаја, који Флусер назива *магијским деловањем*; Флусер се водио оном мишљу која је довела до тога да се променило гледиште везано за дотадашње посматрање фресака, изучавање и улажење у подземне одаје или гробове, а где се појавом техничке слике све оне постављају на један ниво, док с друге стране, посматрање и изучавање техничке слике бива подигнуто на други ниво. Флусер говори о добу пост-историје, које је заузело место историјском добу, и које је везано за *програм*.

Надаље, Флусер своја размишљања везује за појам *текста*, који у овој прерасподели само губи сопствену вредност. Након појаве штампарије и њеног наглог ширења, добили смо простор у коме су се дотадашње традиционалне слике повукле пред најездом штампанх текстова, и где је дошло до регруписавања; то је касније довело до појаве три новонастала односа: један од њих се везује за традиционалне слике и уметност, код другог се појављују наука и техника као покретачки део, док се трећи везује за широке друштвене слојеве. Техничке слике су требало да направе мост са циљем зближавања свих подељених набројаних делова; но, дошло је до потпуно другачијег окрета: традиционалне слике, које су долазиле из првог дела, само су постале репродуковане, и као такве, постављене у раван са текстом који је изгубио своју снагу представљења. Утицај који је текст претрпео од стране техничке слике довео је до тога да је текст изгубио своју херметичност. Изгубио је своју компактност свог писаног облика, и у додиру са репродуковањем, морао је да се трансформише у оно што је стање ствари нудило,

то јест, преведен је у слику. Новонастало дешавање, довело је до тога да је техничка слика усисала све набројане параметре, манипулишући њима, једном речју, постале су део манипулације програма. Флусер наставља да говори о тексту као термину, а који је на крају свог пута, у смислу да је постао само допуна слике, и као такав, нема неку другу перспетиву. Другим речима, Флусер нам објашњава да се кроз протекло време текст служио сликом да би нешто са њом објаснио, а сад је дошло до преокрета, у коме доминира слика, и где текст постаје: „...само упуство за употребу како да видимо.“¹⁷⁰

Са друге стране, Лиз Велс говори следеће - да се од превелике појавности фотографске слике долази до могуће манипулације фотографије од стране, како би рекао Флусер, *корисника програма*. Није само у питању један део техничке слике, јер ако смо већ упознати са првобитном расподелом унутар фотографског апарата, и како долази до производње слика, видимо да постоји доста слабих места где се она може променити, односно изманипулисати. Лев Манович такође говори о могућности манипулације, али он сматра да је целокупна историја фотографије један облик манипулације слике.

Ако имамо могућност, у којој је фотографски апарат обухваћен манипулацијом слике, онда Флусерово запажање, које је било везано за програм, само иде у корист свему томе. Поготово када се зна да је фотографија успела да приближи простор без протока времена, јер је за фотографску слику исто сликати пејзаж, или зумирати лик унутар таквог пејзажа. Оно што је у овом случају интересно, јесте да се фотографија поставља уместо нашег мишљења. Кад смо у стању фотографисања, ми се препуштамо фотографском начину размишљања и покушавамо да урадимо, односно савладамо фотографске оквире, који су нам дати самим апаратом, односно желимо да превладавамо његовим начином виђења, што

¹⁷⁰

Флусер Вилијам, *За филозофију фотографије*, стр. 56.

нас доводи у стање константне борбе. Питање фотографисања постало је питање савлађивања програмског ограничења, које се налази унутар фотографског апарата. Даљим развијањем фотографске индустрије добија се само још бољи и успешнији програм, који се мора наново савлађивати., тако да је питање програма једно од важнијих места интерпретације, јер ко поседује програм, поседује и моћ над фотографским апаратом, уједно и над начином фотографисања, који само затвара круг. Фотографије су те које нас обрађују, и захваљујући њима, ми дајемо повратне информације фотографском апарату. Другим речима, фотографије потискују нашу критичку свест, чиме губимо сазнање о начину функционисања. Флусер даље говори: да тек са тим нашим потискивањем, отварамо могућност даљег функционисања, чиме се затвара круг који се мора некако разбити.

Навикнути на постојање свудаприсутних фотографских слика, већина људи се опсесивно окреће бележењу свега у свом окружењу путем фотографских слика, чиме се само нагомилавају информације и покрећу нови програми који треба да побољшају записе. Будући засићени фотографијом, већину фотографија током времена и не примећујемо, па једино примећујемо промене, на које напokon и регујемо. Промене су више-мање бескорине и као такве *редундантне*¹⁷¹. Све је мање оног подложног удара агресије, коју смо могли да запазимо, и коју је Сонтагова објашњавала на следећи начин: када се одређена сцена види по први пут, сваки следећи удар постаје слабији од претходног, и тако у недоглед. Оно што се њима једино може супроставити јесу информативне слике, које су биле изазов за сваког, и које су могле нешто да измене. Пошто смо запљуснути огромном количином слика, оне, хтели ми то или не, неизбежно утичу на наше понашање. Током времена, слике успевају да продру у сублиминалне регионе и тамо успевају да функционишу и да испрограмирају наше даље понашање, што је Флусера одвело

¹⁷¹ *Редундантне фотографије*, Флусер објашњава као фотографије које се као нове стално појављују из програма и као такве немају никакву драж, већ су само след промена које се јављају даљим напретком индустрије.

до закључка да су апарати нека врста *симулације мишљења*,¹⁷² и као такви, успевају да опонашају мишљење.

Другим речима, програми су ти који су свемоћни и који господаре: они обрађују појам који се јавља унутар програма, који при том није везан за означавање спољашњег света, већ означава простор унутар програма, одакле се може закључити да програм не означава фотографију, већ да је он фотографија која означава елементе програма. Оваквим поступком, апарат се поставља у доминантан положај и има увид у било који део слике; то га чини моћним, али само унутар датог програма, па долазимо до закључка, да није важно ко поседује фотографски апарат, већ ко поседује програм.

Овде долазимо и до питања манипулације: Ко може и на какав начин да манипулише? Један од одговора понудио је Фред Ричин (F. Ritcin), који своју поставку базира на *интеграцији морала*¹⁷³ која није до сада дирала интергитет слике. Ричин је слику схватао као *инхерентно истинитољубиву пикторалну форму* која изложена претњи манипулације и промене целокупног схватања слике као такве. Раније је питање слике било под упливом техничке репродукције у стању промене, и то једино у случају фотографа који је правио манипулацију, што је дешавао у делу који се њему чинио адекватним. Данас, у доба дигитализације, све се променило, и ту је особа попут уредника у стању да изврши манипулацију у сваком тренутку, без обзира на фотографа који ју је урадио и обрадио. Оваквом поставком фотографије, уочава се сличност са текстом, па слика личи на текст који је, подвргнут лектури, промењен; само као таква, слика једино сме да изађе на светло дана, што може бити у потпуном раскораку са значењем какво ју јој је преписивао аутор оригиналног текста.

¹⁷² Флусер *симулацију мишљења* поставља у раван са Декартовим појмом мишљења и где га објашњава, видети у: Флусер Вилијам, *За филозофију фотографије*, стр. 61.

¹⁷³ Ричин (Ritcin) узето из: Велс Лиз, *Фотографија*, стр 430.

Флусер овакво стање објашњава фото-универзумом, у коме се може реаговати у два дата смера: један смер окренут је ка критиковању друштва који је окружен фото-универзумом, док је други смер, базиран на апарату, па се ту реагује ка програмираном универзуму. Другим речима, реагује се на постиндустријско друштво, и на критику апарата и њихових програма, што се по Флусеру може догодити само са информативном сликом, која је ван целокупног система, и као таква, успева да га критикује, вршећи притисак да се нешто промени.

Флусерово размишљање представља песимистичко гледиште на свеобухватно дешавање по питању појаве фотографије, као и њене улоге у будућности, што се односи на појаву роботизовања целокупног индустријског система, у коме постаје све мање места за реаговање. Називајући целокупно дешавање *staccato* структуром, чиме је фотографија успела да промени досадашње линеарно структурисање, захваљујући *staccato* структури, долази до појаве програмирања и целокупног дешавања везаног за унутрашњост програма који ради. Другим речима, дошло је до велике измене, где је *staccato* структура програмирања променила механичку структуру која је била основа индустријске револуције, и тиме нас припремила за кибернетско структурисање, какво можемо видети на програмираним апаратима у нашем окружењу.

С друге стране, Ричин нам објашњава ко једино има могућност да задржи промену фотографске слике — то је сам аутор, аутор који у себи садржи одговорност која се тиче морала. Другим речима, вредност фотографске слике неће бити у рукама хемијског процеса, већ ће се њена аутентичност налазити на савести и репутацији фотографа који је прави слику, што а за последицу има то да се целокупна важност фотографске слике налази код људи који својим кредибилитетом, интегритетом и

потребом за истином треба да је бране, и одбране, пред манипулативношћу дигиталне технологије.

3.6. Перспектива фотографије

Можемо констатовати да је интегритет фотографске слике у великој кризи, као и да је у опасности од дигиталне технологије која све више манипулише сликом. Оно што је било везано за фотографску слику јесте потреба за приказивањем истине, тако да је у неком тренутку она и називана „истинита фотографија”, фотографија која има везе са стварношћу, са делом истине коју човек тражи. Постоје осврти који говоре о чињеници да је фотографска слика ту и да је жива, да није изгубила свој легитимитет појавом дигиталне технологије, већ да је само начин на који саопштава чињенице изгубио своју чврстину, тако да није у питању дефинитивни крах фотографске слике какву знамо.

Марта Рослер (M. Rosler) нас упућује на следеће: да је у питању не промена технологије и њена велика експанзија, него оно што је одувек било покретач целокупних промена, а то је — наша идеја и наше убеђење о фотографији. Другим речима, није толико важно колико технологија напредује и колико је она у могућности да манипулише фотографском сликом, јер се сама бит фотографије није, „под тим ударима”, променила. Из њеног става можемо извући закључак да је питање фотографије пре свега оно питање које говори о њеној могућности да изнесе истину о некој стварности, чија се појава по себи може сматрати илузијом, како је сматрала Велс. Више није питање фотографско објективно или прецизно

презентовање стварне појаве, као што је до сада био случај, и на шта нас је Бургин упозоравао.

Фотографија у својој појавности већим делом била је окренута ка презентовању одређених секвенци које су долазиле из живота. Ту врсту репрезентације покушавали су да промене још Мохољи-Нађ, Ман Реј и дадаисти, а што није наилазило на превелики одјек. Касније је дошло до другачијег сагледавања фотографске слике, а тај моменат се могао везати за касне деценије двадесетог века. До тада је фотографска слика увек је била место борбе која се разбуктавала између семиотичког дела и дела теорије који се базирао на технологији, као главном проблему бити фотографске слике. Оно што је било јако интересно јесте то да је фотографија јако добро успевала да извуче личну корист из било ког текстуалног или визуелног медија са којим је долазила у додир.

Када се говори о семиотици, морамо се дотаћи и онога што је Витгенштајн у свом *Tractatusu* говорио: да језик има карактер слике, и да је за разлику од метафоре, слика елемент става где логичка слика одређује чињенице¹⁷⁴, што имплицира њихов узајамни однос.. Касније је Витгенштајн, у свом раду, кориговао то своје стајалиште, и дао следећи исказ: одговарајућа слика одређује значење неког језичког исказа. Све је то довело до тога да се овај језичко-аналитички проблем око слике испостави као главни проблем касних деценија двадесетог века.

Флусер остаје при свом ставу, када помиње фотографску слику, да је главни проблем везан за однос људског фактора у борби са апаратом и његовим програмом. Тај проблем се наставља када Флусер говори: да једино што је преостало јесу информативне слике, које се налазе на линији — слика, апарат, програм и информација. Флусер наставља да говори о фото-универзуму у коме се

¹⁷⁴

Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1960., str. 35.

налазимо и о нашој позицији унутар њега, односно о даљем усавршавању техничке производње. На једном месту, Флусер помиње релацију алат-човек, и хипотезу да је у прошлости човек производио алат и сам себи био узор, док се касније отуђио од свог алата, као и дешавања у XVII веку када су машине биле произведене од стране човека, а властито тело човеку било узор, да би касније машине почеле да служе као модел човеку. Ни данас ништа није другачије: фотографија је заузела место машина, а ми помоћу фотографије сагледавамо целокупно наше окружење у параметрима које долазе од стране фотографског апарата, уз једну промену да фотографија сада није више само машина, већ је постала играчка у рукама човека, те је као таква у стању да нас гурне у један зачарани круг, као и у егзистенцијалну револуцију којој нема примера у прошлости. Другим речима, човек постаје условљен дешавањем које долазе од стране апарата, те мора да пронађе одређени излаз, који се по Флусеровим речима: налази у сталној игри *против* апарата, игри која у себи садржи слободу. Једино се путем игре може преварити сам програм, што ће учинити да човек више не буде условљен, већ да, у извесном смислу, достигне слободу. Већина фотографа покуша и даље да, путем фотографије, тражи политичку ангажованост или говори о знању, што нас доводи до закључка да се ни по питању фотографије није десило ништа спектакуларно, као што се могло очекивати на почетку њене историје. Флусер нам, наиме, ставља до знања, да живимо у постисторијском тренутку, али да је свест фотографа мимоишла ту чињеницу.

Улога онога који фотографише компликује се са питањем технике, теорије и праксе, које врше притисак на рад фотографа. Почев од Марсела Дишана и његовог успостављења неуметничког дела у уметничко, врши се прелазак из једног медија у други, уз улазак научних дисциплина у свет уметности и питања несвесног које је иницирао Фројд. Све је то постепено утицало на дело које је фотограф морао да прилагоди и да постави на адекватно место како би се добио израз прилагодљив

времену у коме је настајао, а све у циљу разумевања игре између унутрашњег света, спољашњег света и фотографског света. Сулаж је са појмом *истовремености* покушао да обједини свекупне проблеме у покушају да преобликује две најзаступљеније линије: једну, која се односила на Бартово *то је било* и другу, која је формалистички приступ који говори да је *све само форма*. Елаборирајући место фотографа, као простор који је обележен променама и критикама свеприсутности и дела света, Сулаж фотографију разуме као *слику*, а не као знак одређен субјективним тренутком убразиље, и не као објект репродуктивне сликовности, или пуке алатке за технику. Другим речима, Сулаж је фотографију видео као узвишену лепоту уметничког дела, која има своју снагу, тајанственост и вредност као уметничко дело.

С друге стране, Сонтагова негира Сулажов став говорећи: да фотографија мора да се очисти од застарелих размишљања која се тичу потребе за лепим и техничке савршености. Фотографија је имала свој пут прављења културе базиране на сликама, без потребе за љупкошћу; она је пре имала потребу да буде агресивна и да попуњава визуелни простор што већим бројем слика, које ће смењивати нове и нове, све до тренутка кад фотографска слика не буде била доминатна, односно када човеку дозволи да је поседује, за разлику од претходног гледишта где је човек желео да поседује стварност. Другим речима, Сонтагова жели да истакне следеће: човеку је омогућено да са фотографском сликом поседује прошлост, али не и садашњост, као што је желео. Фотографска слика се може разумети као *извор потрошње*, по речима Сонтагове: што их више поседујемо имамо жељу¹⁷⁵ да их све више имамо; то отвара поље за још већу производњу слика које се нагомилавају и временом губе вредност, што поново отвара нова места за нове слике које долазе или које тек треба да дођу.

¹⁷⁵

Имати жељу односи се на објашњење које је дошло од стране Делеза, а који је не доводи у везу са природним задовољством или нечим световним. Овде се говори о жељи која је недостатак (мањак), али не као недостатак у догађају у којем смо били, већ као жељени недостатак у догађају у којем смо сада. Видети у: Делез Жил, *Дијалози*, Федон, Београд, 2009., стр. 131.

Бењамин је био праву када је говорио: да је промењена перспектива, и да уместо досадашње оптичке улазимо у ново доба техничке псеудоперспетквиве. Користећи се речима Пола Вирилиоа: стварање слике више није везано нити изведено из оптичке конвергенције, већ да нам долази из комутација различитих облика информације, што иде у прилог Бењамину и његовом запажању: да се у свим великим историјским променама истовремено са друштвеним животом мења и начин његове перцепције. Можемо ли се онда упитати: да ли се данашња семиотичка теорија, која је у неким деловима визуелног поља доминатна, може сматрати меродавном по питању слике?

Уколико се гледа по мишљењу Витгенштајна и његовог питања статуса слике унутар самог језика, јесте меродавна. Поготово ако се има у виду његово раније запажање да језик има карактер слике, што се може видети у његовом *Tractatusu*: да је слика елемент става, и да логичка слика одређује чињенице. Међутим, његова главна поставка по питању слике и језика односила се на поставку да одговарајућа слика одређује значење неког главног језичког исказа, што је отворило спор између језика и слике. Оно што јесте занимљиво, а настављало се на питање језика и слике јесу програми који се баве обрадом дигиталне слике. Појављује се програм као простор, у коме се практикује разумевање слике и текста на један нов и другачији начин. Програм постаје средство за разумевање фотографског језика, и као такав, место где се сусрећу теорија и пракса зарад разумевања визуелног и текстуалног. Из овога се може повући паралела са неограниченим могућностима обраде слике од стране програма, како је говорио Флусер, и постструктуралистичких теорија о језику и значењу које проистичу из идеја Жака Дериде (J. Derrida). По схватању Лиз Велс: „...постструктуралистичке теорије у себи наглашавају полисемичну природу знакова и њихову неодређеност, пошто се стално модификују јер се читају

и изговарају у одређеним друштвеним контекстима,¹⁷⁶ при чему не долазе до крајњег циља и фиксног устаљеног значења, неке врсте закључка. С друге стране, дигитална слика је место где се деконструише фотографска слика која долази из традиције и нечега што је била њена историја. Другим речима, долазимо до тога да су теорија језика као и дигитална слика, у неку руку несталне, како каже Џефри Бачен (J. Batchen) и као такве склоне честом мењању и промени контекста у коме се налазе.¹⁷⁷ Фотографија се схвата као један дигиталан процес, једна игра означитеља у систему знакова који се протежу кроз распон присуства и одсуства, позитива и негатива, што доводи до новог читања слике, и која је условљена новонасталом кризом појма референце на реално. Почетак кризе репрезентације, која се јавила касних седамдесетих година прошлог века унутар постструктурализма, уједно је и крај дотадашњег модерних референци на које се слика односила. Појављује се нова могућност која је говорила о крају аналогног, дотадашњег раздобља у производњи и репродукцији слике.

4.0. Филмске покретне слике

Пре него што се позабавимо питањем дигиталне слике и дигиталних медија, требало би се осврнути и на један део уметности који је у одређеном тренутку био препознатљив као носилац промена. Реч је о филму и његовом учинку унутар уметности, и по питању слике и по питању простора. Неће бити толико речи о

¹⁷⁶ Велс Лиз, *Фотографија*, CLIO, Београд, 2006, стр. 434.

¹⁷⁷ Ибид., стр. 431- 436.

диорами, панорами, плеорами, мареомари, што је све у неку руку везано за опсену и урањање,¹⁷⁸ већ о специфичним карактеристикама филмске слике.

У првим годинама свог постојања, филм се поредио са сликарством и фотографијом, као њеном надоградњом. Оно што јесте било интересно за идеју сликане слике односило се на схватање покрета и његово бележење. Филм је поседовао одређена својства, која су сликаној слици била интересантна, али их је филм користио на сасвим другачији начин. Пошто је сликана слика статична, она је била заинтересована за питање простора, односно начина бележења покрета на себи. Филм је био један облик *покретне слике*, иако окренут истраживању статичности слике, што није био повод за било какво раздвајање већ за суживот са сликаном сликом. Колико је кретање било важно за сликарство, довољно говори податак да је поглед одувек лутао, попут Бењаминовог шетача по слици, тражећи и истражујући сам простор сликаног, да се нађе смисао, односно да се разуме. Па тако, појављује се место на коме се тело налази у стању мировања и где око путује по слици. Сличан утисак добија се кад је у питању камера; она путује по простору и прави запис, камера нам служи попут продужетка нашег видног поља. Паскал Боницер (Pascal Bonitzer) овај начин гледишта поистовећује са радовима енглеског уметника Френсиса Бејкона (Francis Bacon), који је успевао у својим делима да споји *ацион паунтинг* који се појављује са Џексоном Полоком, све до анаморфозе без перспективе.

Када се о филму говори као о слици, онда су поређење и размишљања у првом реду везана за сликарство, при чему се у супротном контексту постављају слична питања. Утицаји су доста јаки, и то са обе стране, што је веома карактеристично када се погледају дела која су настала у XX веку, попут Салвадора Далија (Salvador Dali), Буњуела (Луис Бунуел), Микеланђела Антонионија, Алфреда Хичкока

¹⁷⁸

Ова питања су добро објашњења у књизи *Virtual art*, Grau Oliver, the MIT, London, 2003.

(Alfred Hitchcock), Енди Ворхола (Andy Warhol) Ротеле (Rotele), Дејвида Линча (David Lynch), Питера Гриневеја (Peter Greenaway), Џулијана Шнабела (Julian Schnabel), Бела Тара (Bela Tarr), Гаспара Ноа (Gaspar Noe), Браћу Вачовски (Laurence i Andrew Wachowski), Микеа (Mick Takeuchi) и других. Може се рећи, да постоје редитељи који се у свом раду заснивају на делимама и законима који су карактеристични за сликану слику и који долазе из сфере сликарства; овде се мисли на визуелна решења која су своју употребу нашла на филму, док се у обрнутом смеру, тражи једноставност и смисао кретње која долази од стране филмског апарата и који је неопходан у сликаном делу.

Све нам то само говори у корист суживота и унакрсног прожимања између филма и сликарства, што доводи до дубљег разумевања и конотација које се могу извући као заједничка за појам слике и њено мењање. За филм је потребна визуелна интерпретација, док је сликарству потребан наратив који филм у себи носи. Треба рећи да се, по питању филма, јавља неколико теорија чија је намера била да га објасне, и да га на тај начин поставе у одређени склоп из којег се може читати. Једно од таквих виђења поставио је Паскал Боницер, који је тражио и објашњавао поменути везу филма и сликарства из два могућа смера: један смер односио се на филм, који долази као наставак линеарног техничког догађања, а који се креће од ренесансе до појаве филма као дефинитивног достизања сједињавања свих уметности, и другог смера који говори о корисности појаве филма за сликарство, где се филм, у својој базичности, чита као слика. С друге стране, Андре Базен филм поставља попут целине која се састоји из два дела: један део, односи се на разумевање филма као верујуће стварности, док се други део односи на филм, који је ништа друго него слика. У сваком случају, подела унутар филма јавила се већ на њеном почетку, појавом првих филмова браће Лимијер (A. L. Lumiere) и Жорж Мелијеса (M.G.J.Melies). Тереза Жиро поставља и објашњава ту деобу на следећи начин: „Постоји реалистичан спектакл, у коме се може наћи линија која води од

браће Лимијер и друга, спектакуларна илузија, у којем се може препознати линија која води од Мелијеса.’’¹⁷⁹

Можемо ли онда рећи да је ту врсту деобе морало нешто и да покрене. Оно што ју је натерало да крене и што ју је покренуло ка објашњавању различитости у вези са филмом, јесте Бењаминово доба техничке репродукције. Поново се дотичемо Бењамина и његових идеја која су везана за промене, јер се у његовом делу може, на јасан и прецизан начин, уочити помак који се догодио. Како је прва промена доведена у везу са фотографијом, логичан следећи корак јесте да се та промена настави дешавати на филму, као новој техничкој пројекцији слике. Таква промена довела је до тога да се по први пут примењује аутоматизам у стварању слике, и то без човековог присуства. По први пут се дешава да филмска камера снима одређени простор и да то ради аутоматски, без уплива људског фактора. Оно што је Флусер говорио за фотографију: да је фотографски апарат постао место *инпута*, овде се може повезати са филмском камером. Само са једним додатком, коју Бресон објашњава као аутоматску објективност приказивања ствари, пре стварања значења онаквим каква нисмо видели. Другим речима, аутоматска слика нуди слику без икаквих конотација, даје предмет као једну објективну слику, без потребе да се предмет као такав, кроз такву слику, објашњава. Једном речју, предмет је овде сам по себи, дакле, онакав какав јесте.

Са појавом техничке репродукције, размишљање о уметничком делу више није везано за предмет као такав, већ је у питању објашњавање целокупног начина и поступка изведбе уметничког дела. Тако да је, по схватању Бењамина, оно *суштинско* које уметничко дело са собом носи, не налази више само у делу, већ у самом представљању дела, што је Дишан, са својим реди-мејдом урадио и поставио

као прелазну тачку у дешавању унутар уметности. После фотографије и њене појавности, на ред је могао да дође и сам филм.

4.1. Филм и техника

Оно што нам прво пада у око, а везано је за питање филма, јесте *техника*. Сваки даљи разговор који се тиче филма, окренут је техници и нарави. Оно што се чини интересантним јесте његова повезаност са техником и њеним учествовањем у реализацији филмске слике, као финалног производа.

До сада смо имали питање погледа који је долазио са виших осликаних делова унутар религиозних светилишта, до помака ка очној равни самог посетиоца. У филму се догодио још један помак који је био везан не само за гледиште посетиоца, односно гледаоца, већ се по први пут дешава да се слика која се појављује на екрану све више удаљава од проблема илузије и стварности. Како објашњава Тереза Жиро: „...стварност губи своју непорециву природну очигледност и открива све што је у њој механичко и фабриковано.”¹⁸⁰ Полако се губи веза са стварношћу, која је до тада била везана за пуко представљање, за оно представљање које је било везано за платонистичку теорију по којој стварност мора да се прикаже што сличније, како би се код гледаоца појавило лажно веровање да види стварност, док, у ствари, гледа њену имитацију. Поменути приступ уметности Артур Данто називао је теоријом провидних медија.¹⁸¹

¹⁸⁰ Жиро Тереза, *Филм и технологија*, CLIO, Београд, 2003, стр.10.

¹⁸¹ Говорећи о таквом начину гледишта, медиј у коме се појављује такав приказ мора да буде што мање учљив како би омогућио самој слици да буде попут прозора, и као таква, нас обавести

Када је реч о филму, идентификација предмета у њима није истинска, већ је гледалац у стању да разуме да је сваки филмски простор који се одиграва испред његових очију тек простор који је направљен помоћу трика. Како Боницер објашњава: сваки однос између филма и стварности у неку руку је „затрован”; таква затрованост поседује два могућа правца: први, који иде од екрана ка публици и други, који иде од камере ка садржинама¹⁸². Гледалац очекује од филма да му се прикаже стварност, онаква стварност коју је могао да схвати и разуме, а која се добијала од традиционалних визуелних техника. Међутим, филм нуди стварност која је другачија, нуди опажај света који је другачији од стварног, она га преображава. Док се гледалац удубљује и мислећи да му се, преко филмске слике, нуди стваран свет, заправо се догађа да добија само двосмислене догађаје који су тек делови опажајног света, и где филм од гледаоца тражи другостепени опажај, могућност да схвати и разуме филмску технику и њене последице, односно да их разуме и прочита на адекватан начин. Због тога се гледалац мора наћи с оне стране слике да би разумео ситуацију у којој се налази. Поготово када се таква слика нуди као стварност, онда улога повезаности догађаја носи јако велику тежину, тачније, о самом чину који је садржан у наизглед пасивном бележењу тих догађаја, како наглашава Боницер.

Другим речима, будући да филм долази из технике, он је наставио тамо где је *camera obscura* стала. Омогућава да се слика спољног света аутоматски јавља, у складу са законима класичне перспективе, коју смо навикли да виђамо у делима

или уведе у приказ. За платонистичку теорију пресликавања, видљивост медија је нужно зло, односно, оно има своје место једино у остварењу својих, именованих, провидних амбиција; што се тиче теорије имитације, медиј је оно што одваја стварност од уметности, оно што омогућава уметности да досегне стварност. По мишљењу Дантоа, Платоново гледиште на уметност имало је јак одјек, тако да је целокупна историја уметности Западног света била само одговор на њу. Видети у: Danto Artur, *Преображај свакидашњег: филозофија уметности*, Крузак, Загреб, 1997, стр. 193-234.

¹⁸²

Bonitzer Pascal, *Слепо поље*, Институт за филм, Београд, 1997, стр. 93.

израђеним у традиционалним медијима. Резултат који се може приметити јесте стално довијање конструисане перспективе која долази из аутоматизма самог филмског апарата који приказује слику. Таква конструисана перспектива прави илузију стварности и посматрач бива ухваћен, односно он верује да види одраз стварности на приказаној покретној слици филмске камере. Заправо, оно што се тим путем добија није представљањене саме стварности, већ оно што је субјективни поглед на стварност.

Андре Лот (Andre Lott) је говорио да свака техника која долази мења и ствара нову оптику. То се десило и са филмом. Осим што је филм чврсто повезан са техником, он је променио и друштвене околности које су до тада биле актуелне. Успео је да филм учини масовним, односно да саму уметност постави на другачију раван. Како Бењамин објашњава: по први пут се уметност окренула маси,¹⁸³ што је био преломан тренутак за сам филм. Криза која се појавила у сликарству праћена је све већим упливом посматрача ка слици, што сликарство није више могло да испрати, јер је сликана слика била постављена у хијерархијском смислу у коме је постојала критика и поглед посматрача који је могао да ужива у самој слици. Са појавом филма, такав баланс бива изгубљен, те постајемо сведоци ситуације да се унутар мрачне сале (*црне коцке*) догађају и критика, и уживање у слици, и то на истој равни, при чему једно утиче на друго. Постоји и нешто друго, а што је довело до промене: била је то потреба посматрача за *покретом* коју сликана слика, пре појаве филма и фотографије, није могла да задовољи, а која је од тада морала да буде на други начин задовољена. Борис Гројс (B. Groys) помиње *сакралност*¹⁸⁴, као једну значајну одлику коју поседују архитектура, сликарство и вајарство, а што сам филм не садржи. Због те особине, филм од свог постанка бива окренут сједињавању са масом, односно има потребу да се увек бори против архитектуре, сликарства и

¹⁸³ Бењамин Валтер, *О фотографији и уметности*, стр. 120.

¹⁸⁴ Groys Boris, "Иконокластичке стратегије филма", видети у: Пургар Крешимир, *Визуелне студије*, ЦВС, Загреб, 2009., стр. 253-270.

вајарства. По схватању Бориса Гројса, филм је пример деструкције високе уметности, који поседује филмски иконоклазам, без везе са религијском или идеолошком борбом, те као такав већ носи идеју да се бори против осталих медија. Како ново време носи и нову технику, уметност мора користити технику свога времена, иначе ће доћи у ситуацију да промаши ток времена, односно да изгуби могуће промене које доноси технолошки развој. Међутим, сама техника нема толики значај за уметност, јер се уметност налази у сваком уметнику, како је умео да каже Јозеф Бојс (Joseph Boys). Оно што уметник поседује у себи, у ствари, ствара уметност. Техника је само један од помоћних делова са којом се уметност игра, као што се техника није сама по себи појавила, већ је била израз идеолошке игре која се појављује, и која са собом носи зацртани циљ. У сваком случају, слике ће се и даље производити; то је био случај у прошлости, а биће и у будућности. Другим речима, једино што се може променити јесте техника производње и пројекције слике.

Са појавом филма, догодила се још једна деоба коју је Тереза Жиро објаснила помоћу два скупа: једна скупина, окренула се ка онима који виде важност простора у коме се филм приказује (љубитељи сале), и друга скупина, која је била више окренута ка самој пројекцији слике (љубитељу филма). Целокупна подела коју Тереза Жиро поставља, била је последица промене пројекције филмске слике, која се јавила са појавом дигитализације. Подела се поставља као заступништво оног дела теоретичара који су везани за филм као механички запис стварности, на чијем челу је Базен, и која је била окренута ка љубитељима простора, при чему се статичност слике и статичност гледалаца поставља у исту равн и где чине скуп. Друга скупина, у којој су Серж Дане и Антоан де Бек (Antoine de Baesque), уочила је крај филма у његовој дигитализацији, прокламовајући његову смрт, видевши у филму његову застарелост и класичност у производњи филмске слике. Питер Гриневеј је у неколико наврата говорио: да је филм изузетно класичан у својој

природи, да било која промена која би се догодила унутар њега би директно довела до јаких поремећеја. Донекле се може рећи да су Гриневеј и друга скупина теоретичара били у праву, јер се публика у биоскопу врло лако може прилагодити његовој техници, односно сложити се са њеним решењима која могу долазити са стране сликарства или стрипа; но, кад би такве индентичне промене приметили у другим сферама уметности, не би се наишло на њихово одобравање. Филм по себи јесте класичан медији, али се помоћу дигитализације он полако враћа својим коренима и покушава да своју природност врати на ток који је актуелан и да покуша да остане у духу времена.

Будући да је настао из технике која долази из прошлости, филм се по неком кључу и читао из таквог окружења и размишљања који је долазио из другачијег дискурса. Могућности које је филм са собом отворио нису од велике важности за целокупну уметност која се мењала током XX века. Оно што би било јако добро за саму теорију филма јесте да се настави са тражењем и размишљањем о ономе што дигитална технологија са собом носи, а која може помоћи самом филму да из ње изађе и прикључи се ономе што се већ дешава у уметности. Перманентна игра, коју дигитализација са собом носи, окренута је ка неодстрањивању целокупне идеје филма и класифицирању уметности; дигитализација доноси једну врсту микса целокупне уметности и попут сервера нуди одређена решења која су адекватна за филм. Као што је сликарство покренуло нова дешавања унутар уметности, фотографија је исто то учинила са својим постанком. Филм који долази из сличног амбијента као и фотографија, није себе видео задовољним само као наставак пуког бележења слике преузете од фотографије. Филм је тражио нешто више да би се осетио испуњен, и можда је своју сатисфакцију нашао у наступајућој дигитализацији. Када се узме у обзир да се филм бавио снимањем покрета, али да није хтео да се задржава на статичној слици, у новом окружењу у коме се помоћу дигитализације појављује генерисана слика, и где је покрет већ садржан у слици

коју филмски уређај снима, можда смо на путу да добијемо један део одговора за будућност филма. На овом месту Серж Дане види разлику која се догодила: време није исто, и зависи од тога да ли сте га програмирали или га подносите¹⁸⁵. Он даље тврди да унутар биоскопа не гледамо слике, већ *време* које дише кроз слике. Наговештена промена не долази одједанпут, већ је постепена: она напушта најпре техничку репродукцију стварности, то јест, долазимо до ситуације где се реалност замењује симулацијом о којој Бодријар говори као о очекиваној. У сваком случају, питање — да ли се слика мења помоћу филма или помоћу промене у технологији — нема толики значај. Филмска технологија само је медиј који репродукује слику, а као таква, има улогу да на адекватан начин направи спој између гледалаца и уметности која се развија својим сопственим током.

4.2. Простор између

Када се говори о ономе шта је карактеристично за филм, онда се може рећи да је то тежња (која се може уочити и код сликарства, као и код фотографије) да покуша да на што бољи начин буде импресија стварности. Највећи успех филма био је тај што је успео да уради оно што је покушавано дуги низ векова раније: да се гледалац убаци у виртуелну стварност посматраног фиктивног света. Оливер Грау је на примеру панораме објашњавао постизање жеље да се напослетак човек обухвати, односно да урони у слику, што је такође и сликар Моне желео да учини са својим

¹⁸⁵

Цитат преузет из књиге: Жиро Тереза, *Филм и технологија*, стр.,14.

локвањима у Жернију, Марко Ротко (Mark Rothko) са својим сликама, као и Барнет Њуман (Barnett Newman) или у новије време, Бил Виола (Bill Viola), као и Даг Аткен (Doug Aitken).

Успех који је постигао филм, ипак је морао да има и неку цену. Та цена имала је за циљ да се направи процеп који се десио са физичким простором у коме се гледалац налазио и приказаног виртуелног простора. То је место на које је Андре Базен указивао и желео да објасни као *тотални филм*. Како је Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson) умео да каже: „...свет је прошао пут од значења до аналогije, затим од аналогije до поистовећења са натприродним.”¹⁸⁶ Базен је кроз значење стварности желео да прикаже своју заинтересованост за техничку репродукцију слике која је својом објективношћу репродуковала стварност. Можемо рећи да таква објективна репродуктивост није исправна, и да није објективна објективност, пре свега, због апарата који није у функцији прављења истинитости самог објекта, већ чини запис оног стања објекта који се у том тренутку нашао на одређеном месту, што доводи до тога да се крећемо од представљања ка приказивању света, приказаног у свој његовој спољашњости. Другим речима, филм нема задатак да приказује слику, већ објект који више нема додир са људскошћу.

Догодило се, дакле, померање које више није везано за фигуративно и за њену репрезентацију, као што је то био случај раније. Дошли смо до степена када је презентација постала темељ онога што долази. Филм је медиј илузије, како објашњава Џејмсон, настављајући да говори о илузији: као учинку промишљене стратегије, која захтева посебне начине објашњавања и приповедања. Другим речима, филм постоји због онога што се неће и не може показати, објаснити, због

¹⁸⁶ Сам Базен је желео да се натприродним замени са било којом другом адекватном речју која може да објасни тог, како каже, невидљивог двојника, кога је Тереза Жиро поистоветила са виртуелним. Цитат преузет из књиге: Жиро Тереза, *Филм и технологија*, стр. 19.

онога што се заправо дешава *изван* поља филмске слике¹⁸⁷. То се односи на препоруке и иновације које филм у себи носи, на његову двострукост која се јавља због унутрашње логике или еволуције филмског језика. Џејмсон филм види као културни апарат чија материјална структура рефлектује одређене друштвене односе и процесе.

Бењамин је говорио да — ако се посматрач постави испред сликаног платна, он улази у положај контемплације, што се не може рећи кад је у питању филмско платно; чим посматрач захвати неки приказ, тај се приказ већ мења, није га могуће ухватити. Помињући Дијамела (Duhamel), који нема баш лепо мишљење о филму, он говори свој утисак: „...не могу више да мислим оно што хоћу да мислим. Покретне слике су заузеле место мојих мисли.”¹⁸⁸ Посматрачева могућност асоцијација, која се могла видети на примеру сликане слике, у случају филма, била је поремећена због честих промена слика које се смењују на филмском платну. Ако се вратимо на наслеђено, дакле на оно што је филм добио од фотографије, и пре ње, од сликарства, долазимо до питања непосредности, оне непосредности која је јако доминатна по питању масовног читања филма као прозора у свет. Овако постављен филм био је идеалан полигон за тумачења која су одговарала широј популацији него самом филму. Још нешто се тим путем јављало, а то је да се филм постављао као место обједињавања, и покушај да се једна страна прихвати као истинита у односу на другу. То све потиче од људске потребе да нађе своју слику у другоме. Филм није успео да избеже такву замку, тако да се налази на раскрсници две теорије: једна, која говори да је филм *језик*, што је, у једном тренутку, и Базен говорио, и друге, која и даље наставља да га тумачи као прозор-у-свет. Као што је о

¹⁸⁷ Цитат Џејмсона Фредерика преузет из књиге: Гржинић Марина, *Уреду за виртуелни хлеб*, Меандер, Загреб, 1998, стр. 60.

¹⁸⁸ Бењамин Валтер, *О фотографији и уметности*, стр. 124.

филму говорио Андре Базен: он је успео да преузме сву инспирацију која је долазила од других грана уметности а као замену, нудио је стварност.¹⁸⁹

За другу страну очигледно је било поистовећивање са људском визуелном перцепцијом и самим филмским апаратом. Може се рећи да се *око* поистовећује са филмском камером, односно око покушава да изгради једнакост између људског сочива и сочива саме камере. Оно што се овде јавља јесте однос између објекта опажања и опаженог, само што је пресликан однос филмске камере и отиска који се у њој налази. Карактеристично за оба односа, и за људску перцепцију и за филмску забелешку слике, јесте да се увек говори као о узроку који долази из сфере опажања неког објекта. Ту се опет преплиће филм и фотографија по питању непосредности, присутности, истинитости, јер се јављају везе које су просторне, између субјекта који опажа и објекта који се опажа, што Џорџ Лакоф (George Lakoff) објашњава као идеализовани когнитивни модел посматрања који се састоји из следећег: ствари се виде онакве какве јесу; свесни смо онога што видимо и видимо оно што се налази испред нас¹⁹⁰. Другим речима, код оваквог модела, оно што је виђено се и стварно догодило; оно што смо видели уједно смо и спознали. Овакво виђење наше перцепције није баш адекватно нашем искуству посматрања, али је јако утемељено по питању филма: реалистичке теорије су, наиме, подигнуле индексну везу између снимљеног објекта и његове филмске репрезентације, на онотолошкој основи која је утемељила реализам као једну специфичност филма. Оно што је у супротности са људском визуелном перцепцијом која се одвија у стварном времену, код филма се не појављује, већ је у питању склоп одређених делова простора и времена у којем су снимљени. Они се приказују у простору који је потпуно другачији од простора који је везан за снимљене и обликоване делове од којег се сам филм састоји. Реченица — „филм је прозор у свет” више је него

¹⁸⁹ Преузето из: Leighton Tanya (edited), *Art and the moving image*, Tate Enterprises Ltd, London, 2008., p. 27.

¹⁹⁰ Lakoff, George, *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, University of Chicago Press, Chicago. 1987., p. 128.

деградирајућа по питању самог филма. Она негира све аспекте који долазе од сложености филмског процеса, почев од поставке, пред-реализације, преко снимања, до реализације такве снимљене репрезентације.

Тако да долазимо до ситуације да се сваки технички напредак најпре осећа као откривање једног бољег средства подражавања, а тек касније се разуме као нешто ново и другачије од доташњег. То важи и за филм у првим деценијама његовог настанка, поготово када се узму у обзир филмови браће Лимијер, и шта су они у том историјском тренутку значили, односно, какво је данашње читање истих филмова од стране Лева Мановича и његове анализе „нових медија”. Појава филма унела је новине у дотадашњем уметничком окружењу, и *екран* као нову вредност. За разлику од фотографије, за филм је карактеристично то што се затварањем и поновним отварањем очију не добија иста слика.

Како каже Ролан Барт, ми немамо ту слободу да затворимо очи при гледању филма, већ је присутна потреба да стално будемо будни, што је била разлика у односу на дотадашње уметничке гране. Филм поседује екран који је застор, како примећује Базен, на коме се путем светлости појављују слике. Оно узбуђење које се јавља код гледања филма браће Лимијер може се поредити са осећањем које се јавља код првог погледа на фотографију, које описује Сонтагова, јер сваки други усмерен поглед бива слабији од претходног. Код првог гледања филма, догодио се тај тренутак велике истине и стварности, а који је натерао гледаоце да поскачу са својих места и побегну најкраћим путем ка излазу бисокопске дворане. Са појавом монтаже, добили смо још једну специфично филмску особеност. Захваљујући Мелијесу и његовом истраживачком духу, добили смо могућност да, путем монтаже, манипулишемо стварним простором и стварним временом.

Монтажа је непотребна, када се чита по схватању Базена, јер уништава ону природност, односно стварност коју филм са собом носи. Сам Базен монтажу не види као један од делова у изради филма, већ као место манипулације. Филм се гради сликама које су само исечак из стварности и немају потребу за монтирањем или било каквом врстом манипулације, ако се водимо Базеновом мишљу. Зато је разумљиво Базеново упорно инсистирање на камери, које потиче од италијанског неореализма и његове истрајне борбе за приказивањем стварности без манипулације. Базен није разумео да је та реалност, која се виђала унутар италијанског неореализма, била монтирана и косила се са начелима целокупног његовог разумевања филма као приказа стварности. По мишљењу Базена, слика је порука ослобађања, и нема потребу за том врстом манипулације. Она са собом носи одређена значења која се ослобађају једино уз присуство онога који врши снимање, и тек тада долази до онога што слика са собом заправо носи. Базен је инсистирао на оној уметности која у себи неће имати облик производње као главног ослонаца, који је у бити сваког снимљеног филма тога времена. Инсистирање на решењу између аутоматизма који пружа камера и уметности коју даје филм, јесте оно на шта Базен указује и на чему инсистира. Како Тераза Жиро истиче: истрајавао је на томе да се слика коју камера нуди и која се приказује преко екрана прошири целим простором и да тако буде слика која носи стварност.

Са Базеном се, међутим, поставља и нови проблем — аутоматизам који се јавља са камером; наиме, како преиначити ту непотребност која укида постојање човека и тражи другачије виђење. Ако се узме у обзир да је камера само наставак ока, који је био инструмент духа, онда је Базен био пред великим проблемом који је требао да реши. Филм постаје место равнотеже између Базена, који инсистира на могућем, и на Бењаминовом трагу технике која укида индивидуалност и чини репродукцију. По схватању Бењамина, јавља се простор који је неистражен и кога је потребно разумети. Помоћу аутоматизма више нема магичности која у себи тражи

скривеност покрета; у аутоматизму, све је транспарентно и јасно. Када се говори о аутоматизму треба рећи да се јавља губитак контемплације и додира, чиме добијамо само тактилно опажање, што Бењамин објашњава термином „тактилна оптика”: оно што је филм укинуо, својом поставком унутар замрачених сала, попут додира и кретања, као и контемплације која се губила самим чином посматрања, и покушаја да се схвати шта се дешава испред ваших очију. С друге стране, добија се поступак који је изгубљен аутоматизацијом, а који Тереза Жиро објашњава: „...као поновно увођење доживљаја делања у доживљај гледања, доживљаја преображаја у контемплативни доживљај.”¹⁹¹ Па тако, гледалац добија нови смисао и потребно је да другачије схвати и разуме. Речима Дилана Томаса (D. Thomas): потребно је разумети да се слика одмотава из једне машине, а док се то не буде схватило неће се моћи кренути даље у њеном разумевању.¹⁹² Појавом техничке репродукције човек бива, у једном смислу, отуђен, а с друге стране, појавом аутоматизма, он поново бива враћен на колосек. Јесте да је тим отуђењем изубио могућност рада, али својим присуством поред машине себи омогућава да нађе одређену игру која му може помоћи у превазилажењу аутоматизма, и онога што он са собом носи. Овде се мисли да је појавом аутоматизма и дошло до нове поделе, и да се помоћу машине појављује свет који није везан за природне законе, као што је био случај до тада — свет који је довољан себи, и који је стваран само ако производи оно за шта је предодређен, у овом случају, нову стварност, ону стварности која потиче од аутоматизма и репродукције, и онога што се не може репродуковати.

Овом поставком намеће се другачије схватање стварности и онога што аутоматизам доноси. Потребно је сада произвести одређену традиционалну вредност која може да се активира и да буде актуелна и прихватљива новом гледаоцу. Када се погледа уназад, оно што је заокупљивало пажњу уметника током времена, био је покушај да се објасни *покрет* унутар неког од постојећих медија. Питање покрета је тако

¹⁹¹ Жиро Тереза, *Филм и технологија*, стр. 35.

¹⁹² Преузето из: Michelson Annette, *Философска играчка*, стр. 154.

постало нова игра унутар уметности филма. Жил Делез, по питању покрета, истиче — да филм није донео покрет са собом, већ да се покрет *већ* налазио на слици. Своју тезу Делез црпи од Анри Бергсона (H. Bergson) и проблема који се код њега јавио. Проблем се односио на следеће: да се помоћу чистих материјалних покрета реконструише поредак свести, а с друге стране, да се успостави поредак света уз помоћ чистих слика свести¹⁹³, како је сам Делез нагласио. Филм је био један од добрих полазишта таквог решавања проблема; по Делезовим речима, филм у себи поседује једну велику предност која се испољава у немогућности поседовања средишњег ослоња и окружења, чиме је он омогућио себи да се приближи и достигне стање ствари које су лишене средишта. Ако се узме у обзир да је реално кретање у свакодневном животу недељиво и незаустављиво, немогуће да се реконструише, унутар филма то је било могуће, где смо и добијали лажно кретање. Другим речима, Делез је филм схватао не као нешто непокретно, већ да га је видео у смислу кретања, разумевши га као скуп покрета и времена, а најзад — *као покретну слику*.

Да би се наставило даље са истраживањем и разумевањем филма, било је потребно да се и гледалац едукује и да се припреми за разумевање онога што је долазило. Тако да је прве деценије постојања филма све било окренуто ка експерименту и покушају разумевања онога што филм носи и где се креће, односно ка контеплатацији слика које су долазиле од стране екрана. Гледалац је у том случају био само обичан прималац и субјект који упија надолезећа дешавања, те је био статичан, не само по питању окружења у коме се филм приказивао, већ и свом даљем настојању да разуме оно што се дешава испред њега. Захваљујући филму, појавило се место где је угао снимања био изједначаван са углом гледања, што је аутоматски везивало гледаоца за приказивана дешавања. Овим поступком појавио се и *кадар*, који је донео одређене промене које су укључивале и остављање

¹⁹³ Делез Жил, *Покретне слике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1998., стр. 70.

такозавног уметничког потписа, везаног за уметнике који су се бавили филмом. Померањем камере добијао се и другачији угао посматрања, што је било значајно за ауторска остварења која су се почела појављивати. Андре Базен избегавао употребу речи *кадар*, већ је више волео да је замени нечим њему ближим и прихватљивијим, па је узео *чињеницу* као погодну реч. Са *чињеницом*, он покушава да објасни постанак и прављење филма, тврдећи да се са њом филм спаја у целину. Реч *кадар* за Базена је била исувише техничка карактеристика, што му је било крајње не занимљиво. Базен је филмску траку окарактерисао као *перут стварности*. Он је негирао монтажу као процес који утиче на стварности, сматрајући је непотребном, у својој одбрани реализма. Уместо да бележи стварност онаквом каква јесте, монтажом се ствара другачије тумачење филмске слике.

Када се говори о филму и утицајима, Боницер је увидео да је филм успео да се отргне од позоришта и помоћу технике пронађе аутентичан пут који је подразумевао два могућа смера: један смер био је окренут питању која долазе од стране технике. Овде се под *техником* подразумева појава кадра и монтаже, где померањем угла снимања долази до појаве планова, што је, са своје стране, унело још једну драж у разумевању онога што слика може да прикаже. Захваљући техници, вештачки прикази даљине и близине, и постављање у равни гледаоца, успевали су да побуде разна осећања код посматрача, што је била додатна предност филма. Могућа значења која су се тим путем појавила отворила су нова врата ауторима с друге стране објектива. Овде долазимо до промене, то јест, до прелаза са оптичког на хаптичко виђење¹⁹⁴, како је то Боницер приметио. Сада је створена

¹⁹⁴ Уколико се рука...више подређује чулу вида, утолико вид више развија идеални оптички простор и тежи томе да његове облике обухвати према оптичком коду. Али тај оптички простор...нуди и мануелне референте са којима се спаја; такве потенцијалне референте какви су дубина обрис, пластичност и тако даље, назваћемо *тактилним*. Та клонула рука подређена оку може, међутим, да се претвори у истински непокорену руку: слика је и даље видљива ставрност, али се сад погледу намеће један безоблични простор и један непрекидни покрет који рука једва прати и који разарају оптику...Најзад, о хаптичком својству ћемо говорити онда када више не буде тесне подређености у једном или у другом правцу...дакле, када сам вид открије у себи функцију додир,

могућност редитеља да усмерава поглед гледаоца и да га инволвира у дешавања која је монтажа омогућила. С друге стране, остаје нам питање значења коју је филм у себи носио, а који је добијен од позоришта и писане речи. Могућности које се тиме отварају дају нови поглед на дешавања која ће се догодити са самим филмом. Појава знакова унутар филма омогућила је да се редитељи наставе играти са новим значењима који ће променити дотадашњи свет.

4.3. Филм и уметност

Као што је фотогафија имала узнемирујући ефекат на гледаоца, са филмом је узнемиреност досегла виши ниво, тим пре када се има у виду ефекат дубинског простора који је, заједно са временским током, производио филм. Док смо са фотографијом имали осећај да је нешто било, како каже Барт, са филмом стечемо утисак, да то *јесте*, при чему монтажа, у оваквом односу, добија на значају. Помоћу монтаже, омогућена је артикулација било којег даљег смера кретања филма, као и промене садржаја стварности. За разлику од фотографије, код филма, гледалац се морао поставити у ставу непокретности и као такав био је спреман за информисање и прихватање садржаја који му се тим путем нудио. Како би се рекло

која му је својствена, која припада само њему и која се разликује од његове оптичке функције. Онда ћемо рећи да сликар слика очима, али само ако дотиче очима. Та хаптичка функција је у потпуности испољена у античким формама чија је тајна за нас изгубљена. Али, она неоспорно може да се створи и савременом оку, уколико је рука насилна и непокорна., објашњење Жил Делеза, преузето из Bonitzer Pascal, *Слепо поље*, стр. 29-30.

речима Терезе Жиро: другачије гледање стварности тражи и другачију врсту монтаже.

Могу се онда поменути и два начина монтаже, која су била прихваћена у ранијим годинама филма, а то су — с једне стране, Грифитова паралелна монтажа и с друге стране, Ајзенштајнов принцип агресивног монтирања. Када се говори о Грифитовој паралелној монтажи, треба рећи да се она ослањала на линеарни начин читања, где је слика смењивала слику, правећи одређену причу коју је гледалац пратио и разумео. Оно што му се мора признати јесте то да је успео да оствари спој између утиска стварности и спектакла илузије. На основама класичности, он успева да увуче гледаоца и да га преобрати, да га припреми за нови спектакл који долази. С друге стране, код Ајзенштајна било је говора о другачијем приступу монтажи. Код његовог агресивног приступа монтажи може се приметити да слика прати слику и као таква даје одређену целину. Другим речима, направио је оно што Делез назива *кружење слика*, односно то да сваки термин зависи од другог и да се целина мења како се слике повезују. Ту се јавља дијалектика, и добија однос који је везан за само снимање и за монтажу. Можемо, дакле, закључити да имамо два поступка монтаже: Грифитов и Ајзенштајнов. Док је код Грифита био присутан књижевни начин опхођења према филмској слици, где је све било окренуто наративности, код Ајзенштајна, монтажа игра сасвим другачију улогу. Улога се није састојала у пуком пресликавању стварности, која је била видљива код Грифита, већ се добија утисак једне сталне борбе која се води између добра и зла. Другим речима, слика замењује слику са јаким визуелним утиском, која гледаоца не оставља равнодушним већ га чини активним учесником онога што се дешава на филмском платну. Код Ајзенштајна, монтажа служи да илуструје мисао која постоји и пре филма: њега не интересује да узме део стварности и да га таквог прикаже на филмској слици, већ

жели помоћу монтаже да учини тај тренутак видљивим. Ајзештајн и Вертов¹⁹⁵ занемаривали су функцију наративности као једну од водећих струја унутар филма: њих је више занимало да помоћу аутоматизма саме камере направе шок, који долази са крупним кадром, а који се појављивао у њиховим филмовима. Они дакле нису желели да наставе след слике једне за другом, већ су тражили различитост и интензитет који су добијали путем крупног плана¹⁹⁶.

Њиховим приступом монтажи и њеним различитим применама, може се објаснити постојање класичног поступка монтирања који се јавља код Грифита, као и модерног, који је био виђен код Ајзенштајна. Код класичне монтаже, очигледно је да прича има јако велики утицај и да се помоћу ње јавља наративност унутар филма. Тереза Жиро примећује и говори о монтажи: као о месту одакле потиче наративност, јер монтажа увек произлази из онога што желимо да испричамо.¹⁹⁷ С друге стране, Греј (Н. Gray) целокупно доба везано за Грифита и Ајзенштајна, назива добом где су смисао и значење добијали на важности не сликом, већ самим чином монтаже. Говорећи даље о монтажи, требало би споменути и Анет Мичелсон која објашњава: да се оно што је постигнуто и код Грифита, и код Ајзенштајна, ставља на терет коначном значењу организације тих елементата, а не њиховој објективној садржини¹⁹⁸, што Базен користи, и прави дефинитивни помак

¹⁹⁵ Један од великих утицаја по питању филма учинио је Цига Вертов. Његов прилаз филму није био класичан, већ је тражио ону пукотину која се јављала код фотографије као статичне слике и филма који је нудио покрет. Правио је нови филм који није носио пресликавање света, већ је покушавао да помоћу статичних слика и камере пређе границу која је са једне стране имала мимезис као класичан приступ и са друге стране осећај света. Желео је путем камере да ухвати тај осећај света и да тим продужетком и усавршеним оком замени несавршено људско око. Он је припадник оне струје која је била више контруктивистички окренута него класичним виђењем филмске поруке. Видети у: Michelson Annette, *Философска играчка*, стр. 221-246.

¹⁹⁶ *Крупан план* Боницер објашњава као појединачан предмет који самим тим погодује и фетишизму и фобији. Он помиње две врсте крупног плана. Један који се зове *цлосе-уп* и други *инсерт*. Ајзенштајн и Вертова је поставио у значење *инсерт*. По њему, Ајзенштајн је кадар користио за извлачење тела из њега самог, чиме се уводи апсолутна разлика и апсолутне промене димензија тела и предмета на екрану. Видети: Бонитзер Паскал, *Слепо поље*, стр. 21-30.

¹⁹⁷ Жиро Тереза, *Филм и технологија*, стр.108.

¹⁹⁸ Michelson Annette, *Философска играчка*, стр. 70.

од дела насталог појавом монтаже и наговештава време, где ће стил и форма учинити дефинитивни раскид са пређашњим добом.

За време које је обележено монтажом сматра се доба двадесетих и тридесетих година прошлога века; то је било време када је гледалац посматрао и пратио шта се дешава на филмској слици, и које се спомиње као време когнитивног гледаоца. Време које га је сменило, Анет Мичелсон назива, временом гледаоца *који жели*.

Шта је то што гледалац жели после првобитне фасцинације посматраног и разумевања онога што је приказано? Гледалац, једном речју, тражи да се даље образује по питању покретних слика. Појављује се линија која нас води, почев од Бастер Китона (В. Keaton) и његовог филма *Сниматељ*, до Алфреда Хичкока, и његовог погледа на филм. Појављује се потреба где се филмском сликом приказује видљивост, она видљивост коју нисмо у могућности да довољно сагледамо путем фотографије. Филмска слика нас самим својим приказивањем доводи до једног дела прошлости. Међутим, тиме се не прави одступање од прошлости које је већ било видљиво код фотографије, него се помоћу филмске слике уводи и тренутак садашњости, при чему је гледаоц доведен у стање видљивости нечега из прошлости, где може да проживи искуство прошлости, као и да сагледа разлике које се тим путем нуде. Другим речима, чини се видљивим оно што се *без* таквих слика не би могло видети. Поготово када се има у виду да гледалац посматра филм који приказује радњу која се дешавала у другој епохи. На овом примеру, гледалац може, помоћу сопствених искустава, да примети да ли се нешто променило, као и колика је разлика између времена у коме биствuje, и прошлости која се приказује пред њим. Самим разматрањем онога што филмска слика нуди, гледалац прави разлику између онога шта је приказано, времена приказивања филмска слике и сопствене садашњости, што нас доводи до тога да гледалац мора, у неку руку, да сам пређе одређени део пута како би се сусрео са оним што филмска слика може да

му понуди. То што му филмска слика нуди најпре мора да буде видљиво пре свега редитељу, а тек потом ономе коме је филм био намењен. Другим речима, филмска слика прво мора да образује редитеља, да би касније редитељ могао да артикулише своју жељу према гледаоцу. Како би Стенли Кевел (S. Cavell) рекао: „Важно је да други знају то што видим, управо као што је неважно знају ли мој укус или не. То је важно, постоји бремене, будући да се, уколико не могу приопћити што знам, чини (па и мени самоме) да заправо не знам.”¹⁹⁹ Као што је Бресон приметио, филм настаје поступно и прво се открива редитељу, а касније гледаоцу. Због свега набројеног, потребна је интеракција између филма и гледаоца, да би филм некако могао да опстане. Као што Абас Кјаростами (A. Kiarostami) каже: ‘...понекад помишљао да фотографије или слике имају већу вредност од филма. Тајанственост слике остаје неодгонетљива јер нема звука, нема ничег около. Фотографија не прича причу; зато остаје подложна сталним преображејима, и живот јој је дужи од филма.”²⁰⁰ Све ово нас доводи до Дрејера (C. T. Dreyer) и његовог настојања да се укине дубина унутар филма, где ће се филм окренути само питањима времена и духа. Другим речима, настојања да се помоћу филма праве само *равне* слике. Абас Кјаростами то види као могућност прављења неких филмова, не у смислу као што је то радио Чарли Чаплин (C. Chaplin), већ да се филм окрене чисто визуелном проблему као главном циљу свог биствовања, јер филм у већини случајева поседује неку причу, а гледалац је због тога и усмерен у правцу разумевања те приче. Међутим, ако се послужимо речима Кјаростамија: ако од филма не тражимо причу, односно, ништа не кажемо, онда отварамо нове могућности за читање и све остаје на гледаоцу. Кјаростамијево гледиште очито је окренуто ка разумевању филма као уметности која је окренута слици.

¹⁹⁹

Узето из Alexandar Garcia Duttman, Visconti: *Увиди у крви и меси*, БЛОК, Загреб, 2007.,

стр.3.

²⁰⁰

Нанси Жак Лик, *Абас Кјаростами Очигледност филма*, Институт за филм, Београд, 2005.,

стр. 69.

Када већ говоримо о слици, треба да имамо на уму да постоје различите врсте слика и да оне не постоје готове, већ бивају стваране. Дубина простора или Дрејерова *равна слика*, мора поново да буде створена, односно да буду поново стварани знаци, јер се разумеју као потпис, попут уметника из традиционалне сфере уметности, у сликарству и вајарству. Када се говори о филму, увек имамо у виду различите врсте снимака: крупан план, дугачак снимак, а све нам то говори о различитости слика; међутим ту се налази још звук и време, који такође имају своје место унутар филма. Када се говори о простору филма, као целини, треба рећи да је он изграђен на покретној слици. Због тог начела, филм има могућност да образује различите слике, и да их помоћу монтаже међусобно комбинује. Делез је говорио о три могуће поделе покретних слика²⁰¹; прва је подела на *перцептивне* слике, друга на *делатне* слике, и трећа подела на *афективне* слике. У сваком од ових поменутих случајева, постоје унутрашњи знаци који карактеришу овакве слике. Делез није имао у виду знаке који долазе из лингвистичког подручја деловања, макар они били звучни или вокални, већ је више водио рачуна да разуме саму логику филма. Он се водио претпоставком да су све слике добијене из комбинација истих елемената, истих знакова, али само на различите начине, где се подразумева, да није свака комбинација била могућа у сваком тренутку. Као што одређени елементи могу бити развијени само под одређеним условима, без којих би били атрофирани, што нас доводи до закључка да постоје различити нивои развоја и да је сваки од њих кохерентан, без назнака опадања.

²⁰¹ Своју поделу Делез заснива на теорији Анри Бергсона, из које црпи целокупно своје гледиште по питању филма, и где постоји модел по коме се опажања, радње и осећања могу разумети у стању првобитне покретљивости. Делез је објашњавао где су истинска стварност свестраних и текућих међудејстава остајала прикривена када су наша опажања, мишљење и сећање подређени практичним потребама и интересима. Иако није размиљао на тему филма, Бергсон је ипак поставио темеље за представљање слике света као кинемоатографији по себи, односно, метакинематографији која укључује један сасвим други поглед на филм од оног који је Бергсон предложио у својој експлицитној критици, по схватању Делеза. Када би се послужили Бергсоновим разматрањима, могло би се рећи да са филмом стварност постаје његова сопствена слика, где је све истовремено тачно и савршено. У таквим сликама се слажу опажање, радње и осећање и резултат постаје истинитији него код природног опажаја, где природно опажање додаје слике кретању, док филм непосредно приказује слике у кретању. Видети у: Делез Жил, *Покретне слике*, стр. 70-88.

Постоје и критике на рачун Делеза и његовог виђења филма²⁰², а које нуди Тереза Жиро. Она напада његов резултат, који се своди на линеарност постојања филма и његове историје и уношење сопствене мисли на постојећи концепт. Поготово када се има у виду да је прелаз који се догодио од слике-покрета на слику-време, десио у историјском преласку класичног на модерно доба, уз додатну чињеницу да није објаснио даљи ток онога што филм може да понуди у будућности. Тереза Жиро даље наставља да се осврће на Делезов приступ самој техници, коју он не види као саставни део научне мисли, већ само као њен продукт. Говорећи о развоју филма и нових слика, Тереза Жиро види то питање као отворено за утицаје који долазе од стране уметника и њихових уметничких порива, као и од филозофије, а не само као питање које је окренуто ка техници. Модерност која се појавила Тереза Жиро посматра као однос филма и технологије и то на начин који указује на то да она технику види као место обуздавања и смиривања наступајућих дешавања односно другачијег сагледавања односа између субјекта и објекта и њиховог заједничког напретка. Другим речима, субјект више нема некакву безличну масу испред себе, већ има слику која долази из апарата, а која је уједно већ објективизована.²⁰³

Филм тако постаје полигон не приказивања као што је то био случај раније, већ *представљања*. На тој линији могу се наћи Бресон, Дрејер и Хичкок. Представљање свега онога што је било до тада невидљиво и непознато. Попут Хичкокове камере која лута и тражи пукотину у којој ће успети да постави гледаоца, и припремити га за оно што надлази, производећи уједно од посматрача *субјекта који се понаша као воајер*, који улази и испитује све оно што му се да предочити филмском сликом. Другим речима, приказује му се све, без потребе да се било шта скрива, по принципу излагања.

²⁰² Жиро Тереза, *Филм и технологија*, стр. 86-87.

²⁰³ Жиро Тереза, оп.цит., стр. 86-87.

Делез у филмовима Алфреда Хичкока види особу која је филмску уметност покретне слике довела да крајњих граница, описујући га као редитеља који је успео да помоћу менталних слика обједини перцептивне, афективне и делатне слике. Да се послужимо речима Делеза: „...ментална слика уоквирује не само друге, већ их преображава тако што у њих продире,”²⁰⁴ што са собом носи чињеницу да је укључио гледаоца у филм, а филм у менталну слику. На тај начин, по схватању Делеза, Хичкоков чин се може посматрати као „тачка” на дотадашњи филм. Оно што се појављује, јесте криза или промена која се примећује у послератном филму, а која се може видети у филмовима који долазе из Италије крајем четрдесетих, у Француској крајем педесетих, и у Немачкој крајем шездесетих. Оно што носи промене јесте *структура времена* у новим филмовима. Делез то објашњава променама које су се десиле у друштву, пре свега у послератним дешавањима која су уздрмала дотадашњи „амерички сан” кроз последице ратних разарања, питања мањина и појавности вишка слика, а што је генерално погодовало другачијем размишљању о филму. Појављују се нове мисли које нису имале на уму наставак система акција које су до тада биле коришћене; наиме, долазило се до ублажавања сензорно-моторичких веза. Оно што смо некад проналазили у филму акције, дакле, сензорно-моторне ситуације, више се није могло наћи у акцијама које су повезане са прецепцијом, док су се перцепције даље развијале у акције. Сада се појавио нови проблем који се састојао у томе да се особа налази у ситуацији у којој не може да реагује, и где се налази ван сваке могуће акције. Долази до прекида сензорно-моторне везе а особа се налази у чистој оптичко-звучној ситуацији, па се тако јавља потреба за новом сликом. Више не постоји вера да се може нешто учинити, јер не можемо да делујемо на ситуацију, нити на њу да реагујемо, што нас, истовремено, не чини пасивним односно, већ нам омогућава да сагледамо и откријемо нешто ново, при чему је *то ново* окренуто ка опису и замењује објект. Налазимо се, дакле, у чисто оптичком окружењу, где нема места напацији, у смислу у коме смо били

навикли до тада. Овим се мења природа перцепције и афекције, зато што се јавља тотално нов систем који је различит од сензорно-моторичког система класичног филма, а што даље доводи да је и *простор* који је до тада био актуелан изгубио своје упориште, па бива замењен новим. Више нема места за сензорно-моторичке знаке, већ се јављају нови, оптички и звучни знаци, чиме је дефинитивно доведено у питање кретање и покретне слике. Другим речима, послератни филм изградио је једну ново виђење филмске слике које у себи садрже, по мишљењу Делеза, дисперзивне ситуације, намерно слабе везе, форме скитања, свест о клишеима и разотркивање завере. На овим постулатима, Делез види *нову слику* која се јавља и коју је називао време-сликом.

Све што смо до сада рекли може се видети као паралелно дешавање онога што је долазило из традиционалних уметности, из сликарства. Кренувши од кубизма, који је још увек у себи садржавао фигуративни приступ унутар уметности, преко супрематизма Казимира Маљевича и Де Стила, модерна уметност покушавала је да опише и преобликује променљиву просторну и временску стварност, настављајући са Џексоном Полоком, и његовим акционим сликарством, као прекретницом у развоју уметности, односно укидањем традиционалног појма илустровања у корист простора акције и перформанса. Полокова техника акционог сликарства (дрипинга) била је тотално ослобођена контроле разума, при чему је била елиминисана граница сликане површине, уз појаву новог простора за многобројна нова искуства попут: позоришних сцена, калеидоскопа, великих платна, пројекција и свих механичких ствари које су правиле илузију простора и времена. Полоков чин био је прекретница где је уметник путем геста и боје успео да преокрене и трансформише дотадашњу уметничку праксу. Нешто слично десило се и у филму. Нарација више није играла толико доминатну улогу; долазило је до нових тенденција којима се настављало експериментисање и тражење новог пута у филмској уметности. Као што је Полок направио промену унутар традиционалног сликарства, тако је Орсон

Велс учинио са филмом. По Делезу, Велс је био први редитељ који је употребио време-слику у филмској уметности., где га је касније наследио Рене (Alan Resnais). Можемо рећи да Делеза не занима хронолошки поредак унутар филма; он више инсистира на оним редитељима који умеју да прикажу видљиво, односно оно време које се не види на приказаном објекту.²⁰⁵ Попут Велса и Ренеа, тако се и Тарковски (A. Tarkovsky) интересовао за питање времена у филму. Његова размишљања била су веома блиска гледишту које је долазило од стране Делеза. Тарковски је водио рачуна и о времену које је било везано за приказивање филмске слике унутар простора у коме је гледалац обитаво. Осим тога, он није био од оних режисера који су хтели да буду „бржи од времена”, као што је то био случај са Грифитом, већ се водио мишљу да време које је већ налазило у свету буде видљиво на филмској слици.²⁰⁶

Може ли се онда изаћи са тврдњом да је филм био место промене? Све што је поменуто долазило је из сфере класичног филма која је доживела преображај. Није то било само питање промене гласова који долазе са филмске траке, већ је дошло до целокупног проебражаја делова филмске уметности: од звука, преко слике, до кретања и свих оних параметара који се могу сматрати саставним делом филма. Сваки од поменутих параметра био је склон промени и, као такав, био је мењан, рециклираан и укидан. Сад имамо с једне стране то да је класична филмска слика тежила да буде когнитивна, а с друге, да је сваки новији приступ класичној филмској слици у себи садржавао све више нових параметара, те постајао је све више дивергентан. Делез је на примеру Хичкокових филмова објаснио како долази до промене и како се гледалац увлачи у филмску слику. Оно што је овде важно да се напомене јесте то да је та кретња која се јавља са камером, а која је у случају Хичкока воајерска, бивала најважнији део самог филма. Кружењем и померањем слике, филм даје одређену причу, било да је она покретна слика и да је везана за

²⁰⁵

Deleuze Gilles, *Cinema 2 The Time image*, The Athlone Press, London, 1989., p. xii

²⁰⁶

Видети: Омон Жак, *Теорије синеаста*, CLIO, Београд, 2006., стр. 30-35.

сензорно-моторичке шеме, или да је таква схема укинута и да тиме имамо време-слику. Другим речима, филмска слика ће нам давати причу само онога што јој кретање и временска слика буду омогућавале.

У сваком случају, филм нам даје нове идеје по питању слика, које нас сада уводе у психомеханику, како каже Рајхман. Утицај који је дошао са послератним филмом, разбио је све дотадашње баријере; више није било потребно да се прати *линеарност*, која се још увек некако задржавала у холивудским филмовима, и више није било потребе да се одређује *време* унутар филма (прошлост, садашњост, будућност), или да се пак, од простора, тражи дефинисање истовремености. Оно што је било важно јесте да се нађу нова одређења за време и простор. Оно што треба истаћи јесте то да такви филмови гледаоца постављају у простор-време које се непрекидно креће и мења. Тереза Жиро такве филмове назива *виртуелним*: где је њихов предмет виртуелност стварног, а стварност видљивог, њихова могућност, чиме није више важно да ли таква стварност припада прошлости или будућности, јер се она одиграва у садашњем тренутку.²⁰⁷ Филм се поставља не да прави разлику, већ да одржава везу и уједно растојање које се јавља, а то што се јавља, јесте стално померање перцепције на таквом растојању. Покрет који је приметан иде од спољног ка унутрашњем и обрнуто, и у том покрету одиграва се сусрет између субјекта и света. Тај покрет гледалац примећује, види и осећа, и ако је закован за столицу, то га не чини пасивним посматрачем. Филм постаје један велики комплекс различитих утицаја који долази од осталих грана уметности, и у себи носи многа значења и филмску слику, која је добијена да би се истражио проблем који се појављује када су простор и време, који се посматрају као форма наше сензибилности, како каже Рајхман, одвојени од шеме, а која их везује за наше разумевање, и уместо тога повезани су са једном другом врстом размишљања којом управља логика не предлога и истина, већ логика смисла (бесмисла) онога што нам

²⁰⁷

Жиро Тереза, *Филм и технологија*, стр. 158.

се догађа.²⁰⁸ Када се говори о Делезовом виђењу филма, оно није само пракса времена већ је и проблематизирајућа пракса. Она ствара проблематичне форме времена, тако да чак и дешавања у времену постају нешто друго него што јесу. Филмске слике не само што материјализују време, већ стварају и преображаје унутар времена. Другим речима, филм постаје проблематична пракса која мења време, што са собом носи, да ни време ни његова анализа не могу више да се разумеју без уплива филма, што нас доводи до тога, да се време више не може свести на своје историјске праксе и форме, и да са друге стране, време није ништа изван тих пракси и форми. Делезова размишљања окренута су ка проналажењу ситуације, која је довела до тога да се време и филм не могу више разматрати одвојено, где је учинио нужним да се и време и филм могу разумети и објашњавати само у њиховој тачки интерференције, односно догађаја који их је дефинитивно променио.

Његово упориште се може видети код Бергсона, и у филму Дзиге Вертова *Човек са камером*, где се померање простора и времена могу видети на објектима који се појављују, без потребе да буду нечија тачка гледишта. Делез је у Вертовом раду налазио слике, које се чине видљиве свету, а које нису имале упориште у досадашњем погледу филмске камере. Вертове слике биле су једино остварљиве помоћу померања простора и времена, и као такве, давале су могућност за опажање. Касније је у Ренеовом филму *Ноћ и магла* наилазио на исте те слике, где је Рене на веома жив начин учинио да се преплићу прошлост и садашњост, тражећи од нас да размишљамо о садашњости, кроз мисли прошлости, на начин који је био другачији од дотадашњег. Делез тиме нуди један нови поглед на простор и време, окренут *ка осећању* као покретачу наших мисли. Оно што нам је филмска слика до тада приказивала, када је говорила о свету, био је мање-више безличан приказ

208

Цитирано из John Rajchman, "Deleuze's time, or how the cinematic changes our idea of art", edited by Leighton Tanya, *Art and the moving image*, Tate Enterprises Ltd, London, 2008., p. 312.

стварности. Делез је желео да, кроз филм, објасни и наше тело и нашу мисао, а не само прошлост, као што је до тада бо случај. Он је више био окренут ка томе да се филм не поставља као место скупљања одређених субјективних гледишта на прошлост, већ да се кроз филмску слику спречи било какво даље затварање филма као уметности.

4.4. Другачија филмска слика

Са настанком филма, појавили су се и први расколи; ништа боља ситуација није била ни после Делезовог размишљања на тему филмске слике. Остале су поделе које су дефинитивно филмску слику покренуле ка различитим дешавањима. Када се говори о питању простора и времена, Жан Епстен (J. Epstein) примећује да је фотографија направила „зарез” унутар времена, што је касније филм искористио да определи нашу неспособност да мислимо о јазу у времену²⁰⁹. На темељима питања времена и простора Мајкл Сноу (M. Snow) изградио је своју идеју филма. Користећи се Дишановим наслеђем, Сноу је унутар својих филмова истраживао виђење простора и времена. Анет Мичелсон у њему види особу која је настављала пут и Маје Дерен (M. Deren), а не само Дишана, па је у свом филму *Таласна дужина* успео да обједини имагинацију са временом и простором, завршивши на статичности једне фотографије. Могућа дешавања у том смеру наговестио је и Серж Дане, објашњавајући на примеру филма *400 удараца*, Франсоа Трифоа

²⁰⁹

Michelson Annette, *Философска играчка*, стр.54.

(Francois Truffaut), заустављене слике која су приказивале море, да би затим, након дуге секунде, био објављен крај филма. То појавно место дефинитивно је променило токове унутар филма и отворило нове могућности за њега. Од тада, филм је могао да се другачије тумачи и да напредује у различитим смеровима. Мајкл Сноу је био један од њих, наставши свој пут у испитивању времена и простора, и коришћења филмске технике. Филм више није морао да иде ка холивудском начину изражавања, већ је био слободан да нађе и другачија кретања.

Мајкл Сноу је о свом раду говорио следећим речима: „...замислио сам, планирао временски споменик којим ће се славити лепота и туга еквиваленције, намислио да покушам да дам дефинитивни израз чистог филмског простора и времена, уравнотежење ‘илузије’ и ‘чињенице’, а све о виђењу.”²¹⁰ Његов поступак, избрисао је границе између вертикалног и линеарног, прозног и поетског, стилове континуитета и монтаже, а који су били главни токови у филмској индустрији. Сноуова употреба камере више није давала никакве познате знаке да се њом управља помоћу људске руке. Целокупан утисак који произлази из његовог рада јесте везивање гледаоца директно за камеру, при чему је он, заправо, особа која ствара филмску слику. Он је успео да унутар свог рада избрише употребу аутора, уместо кога се наслућује функција ослобођеног ока²¹¹. Како је и сам Сноу објаснио: он је својим филмом желео да укључи гледаоца у снимање филма, те да тиме укине место особи која користи камеру, тако да сам гледалац постане сниматељ.

С друге стране, имамо појаву Ендија Ворхола који је у својим филмовима прекинуо са дотадашњом праксом делимичног објекта, и окренуо се ка „филму целог тела”,

²¹⁰ Michelson Annette, *Философска играчка*, стр.133.

²¹¹ „...желео сам да гледалац буде једини центар свих ових кругова. То је морало да буде место одакле можете видети далеко и не можете видети било шта што је направио човек, што има везе са извесном врстом усамљености или удаљености коју сваки гледалац може осетити док гледа филм. И, само помислите...тамо нема никог.“ Преузето из: Michelson Annette, *Философска играчка*, стр. 145.

како објашњава Анет Мичелсон, са паралелним прелазом агресивне монтаже на филм тотала/кадар-секвенце. Код њега се може видети да је помоћу свог студија *Фабрика*, радио филмове-ради-самог-филма, производећи тиме неку врсту дисконунитета са погледом Холивуда, и то по питању производње филма. С једне стране имамо индустрију, која се одржава на филму као наратији и спектаклу и тим путем се гледалац држи у стању пасивности, док с друге стране, имамо наслеђе авангарде и дешавања двадесетих година прошлог века, као покушај другачијег сагледавања филмске слике и односа према њој.

Може се рећи да постоји и један „средњи пут” који је користио квалитете са обе супростављене стране, и према филму поступао на начин који се може описати као покушај спасавања филма од његовог дефинитивног краја. Поменути је назван „ауторски филм”, покренут на основама које су поставили Хауард Хокс (H. Hawks) и Алфред Хичкок; преко Виторија де Сике (Vittorio De Sica) и Роселинија (Roberto Rossellini), Висконтија (Luchino Visconti), долазимо до оног превратничког филма који се десио у Француској са Франсоа Трифоом на челу, и касније са Жаном Реноаром (J. Renoir), Максом Офулусом (M. Ophulus), Жаком Татијем (J. Tati), Робертом Бресоном (R. Bresson) и даље са Жан Лик Годаром (J. L. Godard), Клодом Шабролом (C. Chabrol) и Ериком Ромером (E. Rohmer). У питању су ауторски филмови који су своју снагу црпили из заоставштине филма и покушавали су да нађу адекватно решење, и по питању текста и по питању слике. Сви поменути аутори одиграли су улогу у одржавању перцепције будном²¹². Такође, Жан Клод Бијет (J. C. Biette) улогу редитеља видео је као могућност да помоћу режије открије постојаност самог бића филма. Другим речима, оно што смо имали као усецања фотографије унутар времена, а што је филм искористио да се на такав начин представи свету, кад је у питању *ауторски филм* имамо однос који је, с једне

²¹² Серж Дане, одржавање перцепције у будном стању објашњава у контексту редитељеве свести да осим што прави филмове има ту улогу да у неку руку и образује гледаоца на себи својствен начин. Видети више у: Жиро Тереза, *Филм и технологија*, стр. 160.

стране — имао *филм*, а с друге — *свет*, као и њихово међусобно прожимање. Такав однос није могао да буде прихватљив Базену, јер није поштовано то да камера само прати и снима свет који нас окружује. Са ауторским филмом, имали смо задржавања више на сцени него на самом свету, који је био записан на филмској слици. За Терезу Жиро, тај однос према стварности и њене интеграције са сликом представљао је изједначавање са улогом постмодерног уметника, при чему је дошло до промене концепције која је с једне стране задржавала реалистичну слику, а с друге стране хибридную (која је долазила од свих до тада познатих техника).

У покушају да се филм одржи, режија је имала све већу улогу, па је, самим тим, и ауторски филм имао велики допринос томе. Ауторски филм је изнедрио нове редитеље који су наставили на трагу својих претходника попут, Семјуела Фулера (Samuel Fuller), Антонионија, Фелинија (Federico Fellini), Куросаве (Akira Kurosawa), Пекинпоа (Sam Peckinpah), Касаветиса (John Cassavetes), Кормана (Roger Corman), Скорсезеа (Martin Scorsese), Формана (Milos Forman), Кјубрика (Stanley Kubrick), Кополе (Francis Ford Coppola), Спајка Лија (Spike Lee), Линча (David Lynch), Вендерса (Wim Wenders), Цармуша (Jim Jarmusch), Кронеберга (David Cronenberg), Кјаростамија, Анга Лија (Ang Lee), Џона Вуа (John Woo), Ларс фон Трира (Lars von Trier), Хенекеа (Michael Haneke), Чан Вук Парка (Chan-wook Park), Такаши Микеа, Бела Тара, Гаспара Ноеа, а све носећи у себи ону „слабост” која један филм препушта чистој режији.

Затварајући се унутар режије, филм може да доведе до нежељених последица и отвори сукоб између старих и нових слика — аналогних и дигиталних. Тереза Жиро поменуто стање објашњава кризом фикције, као саставним делом филмске уметности, која представља искушавање стварности. Говорећи о фикцији, Жак Рансијер (J. Rancier), стаје на страну Терезе Жиро, и истиче да је фикција та која је у кризи, те да није проблем у стварности, објашњавајући фикцију као измишљени

свет који не мора да полаже рачуна стварности.²¹³ Настављајући даље по питању фикције, Тереза Жиро сматра да је она место где се може наћи нешто заједничко и за Базена и Данеа, будући да се она чита као *колективни* доживљај стварног, због чега треба више водити рачуна о заједничким местима и стварима, неголи истицати различитост филма. Може се рећи да Тереза Жиро фикцију не поставља нити је изједначава са уметничким делом, већ је више види као нешто *недовршено*, па се то разуме као њен превасходни задатак. Како уме да каже: „...фикција не тражи да је просуђујемо, она пре тражи да је преузмемо, дискутујемо, продужимо.”²¹⁴ Другим речима, Тереза Жиро жели да нађе један средњи пут који ће помирити и критику и гледаоца, где ћемо бити у стању не само да од филма очекујемо да нам објашњава свет, већ и да причамо о њему, и то све у циљу очекивања будућег реалистичног спектакла, који нам он може пружити. А да бисмо могли да очекујемо нови реалистични спектакл, морамо да будемо едуковани, што је једна од идеја филма. За данашње уметнике који се баве филмском сликом више нису толико важна питања попут покретних слика или непокретних. Филмска слика се у сваком случају може односити на Годарову изјаву да нису у питању слике, већ да је у питању слика. А за Годара, најбоља је она слика, која се не задржава само на визеулном регистру, већ се увек може вратити тако што ће се претворити у нешто друго, како нам објашњава Анђела Дале Ваке (A D. Vacche)²¹⁵. Када се говори о данашњем односу према филму и филмској слици, по речима Рујоа (Royoux), она је само место информација за уметнике који долазе, те филм за њих не говори толико где идемо, већ одакле долазимо²¹⁶. Што се може видети у радовима

²¹³ Жиро Тереза, *Филм и технологија*, стр. 167.

²¹⁴ Жиро Тереза, *Филм и технологија*, стр.169.

²¹⁵ Преузето из текста Angela Dalle Vacche, “Godardov Ludi Pierrot – филмска слика умјетности као колаж против сликарства”, уредник Пургар Крешимир, *Визуелне студије*, ЦВС, Загреб, 2009., стр. 275.

²¹⁶ Погледати у Jean-Christophe Royoux, “The time of re-departure: after cinema, the cinema of the subject”, edited by Leighton Tanya, *Art and the moving image*, Tate Enterprises Ltd, London, 2008., p. 340-354.

уметника попут Пипилоти Рист (Pipilotti Rist) или Дагласа Гордона (Douglas Gordon) који филм користе као архиву за своја уметнички рад.

5.0. Видео

Окретање филма ка масовној забави омогућило је уметности да се даље развија, само на другачији начин, као што је то био случај раније са фотографијом, касније и са филмом, где је сваки нови медиј произлазио из претходног. Не само што је долазило до мењања медија, при чему је један смењивао други, већ је у тој целој ситуацији дошло до промене концепата простора и времена, што нам је омогућавало да разумемо шта се тренутно дешава око нас. Марина Гржинић прави специфичну поделу слика: на оптичку, у којој се налазе фотографија и филм, на електронску, где се налази видео, и на последњу, дигиталну, где спадају компјутерски генересане слике. Сликарство, фотографија и филм, не само што су нудили другачији поглед и другачије виђење простора; они су такође нудили и другачије означавање и предочавање времена. Покренути од стране сликарства, фотографије и филма, који су у својој базичности били окренути ка репрезентацији, дошли смо до тренутка када је репрезентација прешла на *презентацију*. Направили смо отклон од дотадашње концепције времена и оптичких диспозитива, који су

били утемељени на нашој прошлости и сећању, испитивању односа између прошлости и будућности, сталности саме слике. Може се рећи да смо прешли степен испитивања времена кроз фотографију и филм, где је питање времена било постављено на бесконачној кристализацији садашњости, изгубивши потребу дељења времена на јасне, дисконтинуиране секције, и где се време и простор представљају као линија електронског скенирања²¹⁷. Како даље Марина Гржинић објашњава: помоћу пиксела, прешли смо са електронске презентације на начин фигурације која се темељи на симулацији. Другим речима, целокупан део о *надзору слике као целине*, који је Марина Гржинић преузела од Кушоа (E. Couchout), прелаз је који се односи на начин презентовања фигурације на репрезентацији, ка ономе што се темељи на презентацији. Од питања времена које се односило на сећање и однос према прошлости, па до релације која се јављала између прошлости и будућности, све постављено питањем фотографије и филма, и њиховим тренутним записима, сада долазимо до питања времена које се темељи на истовременом запису и медијском преносу садашњости, односно времену и његовим координатама простора понуђеног бесконачног скенирања. До сада смо имали прилику да делујемо на фотографску или филмску слику, и то само као на целину или на један њен део, унутар електронске слике, сада можемо да делујемо на линијској равни, што нам даље омогућава другачији и осетљиви приступ обликовању слике.

Када се погледа рана видео уметност, она се превасходно везивала за питање реалности времена у погледу саме перцепције, репрезентације, понашања и трајања. Апарат је био постављен као објект, и био је попут представе или инсталације. Видео уметност је користила ситуацију, јер у себи није носила тежину уметности, као што је раније био случај са фотографијом или са филмом. Искористивши понуђену ситуацију, видео се поставио одмах веома критички ка

²¹⁷

Гржинић Марина, *Уреду за виртуелни крух*, Меандер, Загреб, 1998., стр. 54.

телевизији, а касније и према филму. Поготово ако се узму у обзир први радови који су долазили од стране уметника попут Нам Џун Пајка (N. J. Paik), Ден Грема (D. Graham) или Дара Бирнбаума (D. Birnbaum). Видео је тада имао једну заједничку линију са телевизијом — бавио се директно садашњошћу а не прошлошћу, као што је био случај са претходним медијима. Приказана ситуација односила се на нову концепцију времена и другачије читање простора, што је само погодновало видео уметности. Када говоримо о раним видео радовима, оно што је индикативно јесте то да су се првобитна дешавања одигравала на улицама, дакле на отвореним просторима, што је било ван сваког дотадашњег размишљања које је нудио филм (са својим кадровима, статичношћу, организацијом планова и монтажом). По први пут се чинило да је видео иницирао ослобађање, при чему је видео слика постала један документ стварности који до тада није био примењиван у уметности. Овде се можемо присетити изложбе *Dokumenta V* у Каселу, где је видео ушао у излагачку делатност и то само као документарни запис уметника, али не и као активни судеоник уметничких дешавања на самој изложби.

Може се рећи да је особа која се налазила с друге стране апарата изгубила не само улогу посматрача, или глумца, већ да је постала реална, стварна особа. Улога која се одигравала са Дзига Вертовом у његовом филму *Човек са камером*, унутар видеа, добила је реалнију слику. Нису више постајале разлике кад је у питању запис филмске слике; у видеу се слика директно преносила и била унутар стварног тренутка. Особа која снима сада је постављена у центар збивања, што је телевизија касније искористила да прави добро познате спектакле који су укључивали живу слику за потребе својих *реалити* програма. У сваком случају, видео делује као потпуни материјал који се може у сваком тренутку искористити, било као концептуални рад, било као аналитички приступ, или као деконструкција. Како сам видео не одликује јака статичност, што је било случај са филмском сликом, његова особина брзог записа и велике покретљивости може се изједначити са особинама

цртежа из деветнаестог века. Због своје специфичне темпоралности која се одвија у садашњем тренутку неког догађаја, веома лако се повезује са временско-просторним континуитетом снимања и репродукције такве слике на неком другом простору, који замењује присутност некога или нечега у том простору и тренутку.

Један од најранијих изворних покушаја да се објасни прелаз од репрезентације и физичког искуства може се видети у радовима Ден Грема, и то у видео раду из раних седамдесетих година прошлог века *Body press*. Рад се састојао од два нага људска тела у цилиндричном простору обавијеном огледалима, где су актери окренути леђима један другом, при чему је сваки од њих периодично кружио камером око свога тела. У исто време, слика бива пребачена у следећи простор, на зид просторије, где гледалац бива суочен са документарношћу тела поменутих актера. Захваљујући огледалу које се налазило унутар простора одигравања акције, добијене слике потичу не само од камере, већ су ту и рефлектоване слике које долазе од огледала, и на којима се могу видети сами актери, дакле, не само њихова тела, односно кожа у првом плану. Ден Грем је, наиме, увео три тачке гледишта која се јављају унутар рада: прва тачка био је сам актер, друга тачка се односила на камеру, док је трећа тачка био гледалац. Поменута ситуација има намеру да обнови физичко-тактилни аспект рада који своје порекло црпи још из доба кубизма и његовог начина презентовања фрагментарне перспективе. Другим речима, Ден Грем је у свом раду, и у новом медију, покушао да објасни проблем простора на слици и стварног простора, што је било виђено још код кубиста, и касније у радовима Дишана и футуриста који су у својим радовима користили покрет. Појавом филмске индустрије покрет је нашао своје место у покретним сликама.

Оно што примећујемо код Грема јесте решавање проблема простора и тела, као и њихов однос не само према медију, већ и према архитектури, што се види у Гремовим наредним радовима. Грем се није ослањао само на презентовање

визуелне акције која се дешавала у другом простору, већ је водио рачуна и о преображају кретања, активности тела и рефлексije његове слике. У каснијим радовима овог аутора, не види се само гледаочев поглед, који се појављује унутар рада, већ је све више у питању физичка присутност гледалаца. Може се рећи да се код Грема примећује једна динамичка трансформација простора као таквог у *временски простор*²¹⁸, који никад није изведен, уочава се Гремово интересовање за прекидање синхронизованог праћења телевизијског садржаја и гледаочевог искуства, са тенденцијом ка дезоријентацији гледаоца. Рад је постављен у две одвојене просторије — А и Б, и свака је опремљена камерама, екранима и звучницима. Унутар просторије А, могла се пратити своја просторија са закашњењем, и дешавање у просторији Б у реалном времену. С друге стране, у просторији Б, могла се видети дешавања унутар своје просторије у реалном времену, а просторија А са закашњењем. У трећем простору, налази се гледалац, који може да прати обе просторије на екранима са звуком који долази из тих просторија. Звук који долази из просторија, репродукује се без закашњења у сваку од наведених просторија. Цео систем који је Грем унео доводи до тоталне конфузије и руши оно што телевизија поседује и жели да оствари, а то је — индентификација гледаоца са сликом која се пројектује. Грем својом поставком укида индентификацију и поистовећење са приказаном сликом, што код гледаоца изазива отуђење од сопствене слике која му се нуди путем екрана.

Оно што је Ден Грем урадио са видео сликом и простором био је само наставак манипулације коју је видео, својим постанком, легитимисао унутар визуелне уметности. Ако се вратимо на догађаје почетком шездесетих година прошлог века, треба истаћи да је питање апарата и филма било веома интересно поље деловања, поготово када се имају у виду радови уметника попут Вали Експот (V.

²¹⁸ Погледати детаљније у: Joselit David, *Feedback, television against democracy*, MIT Press, Cambridge, US, 2007., p. 120-125.

Export) или Питера Вајбла (P. Weibel), у којима се испитује однос између простора и апарата, филма, филмске инсталације и њеног окружења. Почев од Полоковог укидања простора слике и уласка у њу као врсту чина, преко популарне културе, која је била у успону у то време, преко поп-арта и Ворхолове *Фабрике* која је користила масовну производну технологију унутар уметности, па све до минимализма. Главно интересовање уметника тог времена јесте однос технологије и уметности, као и како применити поменути однос у сопственим делима, на конкретан и адекватан начин.

Касних шездесетих година прошлог века, када је јапанска фирма *Sony* по први пут избацила видео опрему која се могла користити за личну употребу, означено је ново раздобље за уметност. То је, уједно, било и кључно доба за појаву приватних места и радионица, и различите облике уметничког експериментисања. Како је технологија веома брзо напредовала, филмска индустрија и телевизија крчиле су пут ка другачијем облику електронске информације; сам видео је тиме бивао одбачен, што је, с друге стране, уметницима било од велике користи; они су то искористили да се окрену испитивању подручја које је укључивало аутономни простор музеја и спектакуларно подручје масовних медија. Са појавом видео уметности догађа се то да уметничко дело престаје да буде запис прошлих времена, већ постаје посебан *догађај*, који се материјализује у времену и тражи „освежење”; као такав, он постаје полигон за нову игру, односно, постаје заустављено снимање, замрзнути тренутак, који се касније могло убрзати или успорити. Видео поседује још једно посебно значење, које је омогућило реконструкцију прошлих аналогних облика, што подразумева да би се у будућности задржали само они облици који би били у стању да се поново преобликују. Видео уметност својим поступком остварује ситуацију коју је Филип Парено (F. Pareno) објашњавао, а која се односи на питање савремене уметности: простор у коме предмети, слике и изложбе

представљају тренутке, сценарија која се могу поново одиграти²¹⁹. Овим је видео отворио пут за све што долази од стране Интернета. Могућност да у сваком тренутку можете приступити жељеном материјалу, да га погледате, искористите или преуредите. Са тим поступком настављате са игром која је са аналогног облика прешла на дигитални облик.

5.1. Видео уметност и инсталација

Филм је, као такав, носио илузију покрета. Поменута илузија покрета чинила је гледаоца пасивним, уједно и изолованим од спољашњег света, како то описује Ги Дебор у својој књизи *Друштво спектакла*. Оно што је могло да промени дату ситуацију није могло да се изведе преко употребе брзине или даљих емотивних или естетских шокова. Једина постојећа солуција која се Борису Гројсу чинила могућом јесте да се целокупно филмско кретање заустави и као такво замрзне²²⁰. Серж Дане је ту врсту замрзнутости окарактерисао као могући „крај филма”. Филмска слика, заједно са простором у коме се приказује, постаје нека врста „шкољке” у којој све мирује и све бива препуштено симулацији стварности која је пројектована на екрану. Овакво затечено стање није могло више да остане исто; промене су биле нужне, поготово ако се узме у обзир да је филм изгубио дотадашњи утицај, пошто је телевизија постала доминатна. Када се говори о филму, телевизији и видеу, оно што им је заједничко јесу технологија, публика и центри моћи који стоје иза ових медија. Међутим, оно што их чини различитим јесте начин продукције и

²¹⁹

Цитат преузет из: Burio Nikolas, *Релациона естетика*, књига је у припреми.

²²⁰

Преузето из текста Boris Groys, “Иконокластичке стратегије на филму”, уредник: Пургар Крешимир, *Визуелне студије*, ЦВС, Загреб, 2009., стр. 253-270.

дистрибуције слика, као и њихови могући учинци. Као што нам објашњава Ерни Ти (Е. Тее), постоје области којима се бави сваки од поменутих медија: филм се објашњава као медиј илузије, телевизија као медиј реалности, док је видео медиј метаморфозе. Надовезујући се на Тиа, и на његов филм као илузију, Марина Гржинић говори да је филмска илузија учинак промишљања стратегије која захтева посебне начине описивања и приповедања. Користећи се даље речима Џејмсона, она каже: филм за Ерни Ти постоји само због онога што се не може и неће приказати, због онога што се заправо дешава изван поља филмске слике.²²¹ Према схватању Марине Гржинић, оно што се дешава на филму, дешава се само на нивоу приче, док се по питању видеа, догађа само на нивоу слике. Када је у питању телевизија, Марина Гржинић као њену намеру схвата то да она само нешто приказује; као таква, телевизија жуди за информацијама и доказима, што је ставља у раван реалности, а што са видеом није био случај. Говорећи даље, стварност која се приказује унутар видео уметности није иста стварност која се приказује на телевизији. Како каже Марина Гржинић: „...видео истражује свет унутар граница и садржаја конкретне слике и њу манипулише и мења властитом технологијом.“²²²

Оно што се појавило унутар видеа јесу одређени сегменти филмске слике, који су били коришћени на другачији начин. Помоћу илузије коју нуди филм и телевизија, као интерактивне споне између гледаоца и звука, видео је нашао своју шансу коју је искористио да умиксује све поменуте ситуације, и да гледаоцу постави другачија питања. Могући след који се могао извући из свега јесте покушај који се одиграо у шездесетим и седамдесетим годинама прошлог века, покушај да се артикулише естетика покретне слике, а која је била изван или против филмске слике. У првом случају, у питању је био покушај да се направи повезаност са непосредношћу перформанса који је долазио након Полока, док је с друге стране било разбијање дистинкције жанра у потрази за перцептивном синтезом. Место

²²¹ Гржинић Марина, *Уреду за виртуелни крух*, Меандер, Загреб, 1998., стр. 60
²²² Гржинић Марина, оп цит., стр. 60.

таквог лома било је приказано на изложби *Into the light*²²³, где је било могуће видети сва дешавања која су померила дотадашња гледишта на уметност, и где су се редифинисали параметри уметности. Гледалац је до тада био навикнут да посматра уметничко дело унутар једне беле коцке, било да је то галерија или музеј. С друге стране, пасивност која је долазила од стране филма, потицала је од црне кутије у којој се пројектовала филмска слика. Тренутак стапања ова два простора дефинитивно је променио даљи ток уметности. Један од уметника који је учинио да се ова два простора међусобно приближе јесте Роберт Витман (R. Withman), са своји радом *Shower* (1964). Његов рад настао је у окружењу које је излазило из електронског медија, односно, телевизије, и тренутка када је филм престао да „води главну реч”. Његов рад је одлично послужило као врста моста која је спајала уметнике попут Раушенберга (R. Rauschenberg), Олденбурга (C. Oldenburg), Капрова (A. Karprow), Земана (Karl Zeman) и Ворхола, који су користили наслеђе фотографије и слајдова, и уметника објеката и перформанса, попут Роберта Мориса (Robert Morris), Бруса Нојмана (Brus Neuman) и уметника попут Ден Грема и Мајкла Сноуа, који су редифинисали простор и филм као такав.

Оно што је Гројс запазио јесу два фундаментално различита модела присутна у нашој култури, а која се тичу наше контроле над временом које нам је потребно да бисмо посматрали неку слику. Један од њих био је везан за имобилизирају слике у музеју, а други, за имобилизацију гледалаца у биоскопу. Када се покретна слика постави у белу коцку музеја или галерија, нити један од поменутих модела не испуњавају своју сврху. Како формулише Гројс: „...слике се и даље крећу, али и гледалац.”²²⁴ Видео уметници као и уметници који долазе из сфере минималистичке уметности бавили су се питањем гледаоца и његовог постављања у простору, који није био толико везан за уметничко дело, већ је унутар погледа

²²³ Изложба *Into the light* постављена је у Витни музеју, у Њујорку, од стране кустоскиње Криси Илс, при чему су обједињени сви радови између 1964-1977.

²²⁴ Преузето из текста Boris Groys, “Иконокластичке стратегије на филму”, уредник Пургар Крешимир, *Визуелне студије*, ЦВС, Загреб, 2009, стр. 268.

гледаоца био саставни део архитектонског простора беле коцке, односно галерије. Да не постоји таква повезаности, стварни простор у коме се налази гледалац, не би могао да се претвори у перцептивно поље. Уметници који су се унутар свог рада бавили проблемом пројекције слике, померили су координате просторног поља које долази од стране светлости која се налазила унутар галерије, у простор који је био окренут тами биоскопске сале. Тако да долазимо до једног хибрида који у себи садржи и белу коцку и црну кутију, чиме се карактеристике оба поменута модела неизбежно мењају.

Оно што је било карактеристично за биоскопе јесте то да не постоји могућност померања, циркулације било каквог наговештаја покрета. Сви гледаоци били су заковани на својим седиштима и фиксирани ка симулацији стварности која долази од стране филмске слике. Пошто је таква врста „шкољке” за гледаоца била разбијена од стране белог простора галерије, ипак се задржавао мрак, који је био наслеђе црне кутије, чиме се уводи могућност покрета и гледаочевог испитивања простора у коме борави. Он долази до гледишта које бива ослобођено од илузије која је потицала од стране филма и његовог простора. Поменуте ситуације биле су јако изражене у инсталацијама уметника који су галеријски простор користили за ту врсту размене и активности, попут Ворхоловог рада *Empire* (1964), Бруса Нојмана и његовог рада *Spinning Spheres* (1970) или Вилијама Анастасија (W. Anastasi) и његовог рада *Free Will* (1968). Место еволуирања постаје таквим једино као резултат *померања* — од класичне перспективе и *camere obscure*, као дотадашњег модела простора који је (по схватању Жан Бодријара) био дисконтинуиран, хетероген и мултидимензионалан²²⁵, до данашњих инсталација у простору и виртуелног излагања.

²²⁵ Преузето из: Ples Chris, *Into the Light, The Projected Image in American Art, 1964 - 1977*, Whitney Museum of American Art, New York, 2001., p. 30.

У радовима из шездесетих и раних седамдесетих година прошлог века, архитектура простора галерије била је веома значајно место за критички дискурс: почев од музеја, преко његове архиве, установе као такве, до саме уметности. Инсталације које су се тим путем јавиле постале су територије унутар музејског простора, то јест, место истраживања онотолошког и културног статуса уметничке продукције или интерпретације. Другим речима, оваква врста територијализације узимала је различите облике: симулацију, критику, присвајање, дематеријализацију, деконструкцију или интеракцију. Нека дела су целокупан простор прихватала као свој, нека су га контанимирала, или су постојала само уз помоћ публике, или су рушила границу између јавног и приватног. У сваком случају, у сваком од њих, постоји одређени протокол или начин интерактивности који изазива критику, или пак захтева неку врсту активности од посматрача; но, многе од тих инсталација носе са собом ону врсту успостављене традиције, произведене од гледаоца који долази из сфере филмске слике.

Можемо закључити да је већина видео радова и инсталација долазила из сфере која се ослањала на испитивања оквира минимализма и концептуализма, а све то у односу на дискурс о технологији и авангарди, који се читао на начин који је био могућ у то време. По речима Томаса Цумера (Т. Zimmer), медиј инсталације само је једна врста разграничења која се налази између одређених врста пројеката и интерактивне технологије, односно одређености технологије и перцепције, што га чини неком врстом посредника између музеја, галерија или било ког другог јавног простора, па се једноставно може назвати *интерфејс*. Другим речима, говорећи о инсталацијама, Цимер их поставља као неку врсту хибридне технологије: „...рана мултимедија, састав који у себи садржи објект и опаратер, који истражује екстензију самог медија унутар уметности.”²²⁶

²²⁶

Преузето из: Ples Chris, *Into the Light, The Projected Image in American Art, 1964 - 1977*, Whitney Museum of American Art, New York, 2001., p. 70-80.

Поменута кретања и дешавања унутар филма, телевизије и videa на неки начин иду у прилог Цимеровом гледишту на инсталације као могућем хибриду. Поготово ако се узме у обзир да је технологија омогућила „урањање” и су-деловање гледаоца као једно од кључних места по питању инсталација, што је, са своје стране, отворило многе будуће потенцијале унутар уметности. Ово се може видети у радовима Сема Тејлора Вуда (S.T. Wood) или Џенет Кардиф (J. Cardiff), који користе вишеструке паралелне пројекције или приповедања у самом делу, испитујући простор и временску структуру, те правећи виртуелне просторе који су усидрени у саму стварност. Тако добијеним преклапањима не само углова камере, већ и самог звука и слике, постиже се активнија игра између гледалаца, видео и аудио записа, што гледаоца поставља на места на којима није могао да буде. На тај начин, прави се један нови хоризонт искуства који долази са инсталацијом. Врста илузије коју поседује филм замењује се појавом инсталација, чиме гледалац бива активно увучен у су-деловање у игри коју инсталација нуди.

Оваквим развојем ситуације, гледалац има активнију улогу, чиме добијамо ширење слике ван екрана. С једне стране, имамо окретање ка ономе што је Јангблад (G. Youngblood) описивао као *проширени екран*, што са собом носи одређену тежњу унутар визуелних уметности и то ка циљу који у себи садржи проширивање апстрактне техничке слике са укључивањем што више чула, чиме би се добио нови естетски ефекат. У питању је ефекат који би се водио Јангбладовом мишљу која описује проширени филм као проширену свест²²⁷. Његову идеју Оливер Грау види као наставак панорамског ефекта и оног размишљања који је у себи захтевало превазилажење традиционалне филмске слике. Његово гледиште проширеног филма имало је циљ дефинитивно сједињавање људске и рачунарске слике, што

²²⁷

Цитат преузет из Liz Kotz, "Video projection: the space between screen", edited by Leighton Tanya, *Art and the moving image*, Tate Enterprises Ltd, London, 2008., p. 379.

Грау даље види као подмлађену идеју за ново компјутерско доба, једне старе идеје о сједињавању људског бића и слике.²²⁸

С друге стране, са изложбом под називом *OZON* (1988.), коју су поставили Доминик Гонзалес Ферстер (D. Gonzalez-Foerster), Бернар Жуастен (B. Joisten), Пјер Жозеф (P. Joseph) и Филип Парено (Philippe Parreno), дошло је до стварања нових перспектива у визуелној уметности. Изложба је била замишљена као фотогеничан простор у коме посматрач има улогу филмске камере, сам кадрира приказ и одређује угао посматрања и сегменте значења. Николас Бурио изложбу објашњава као *програм* са којим посетилац манипулише и из којег настају форме и ситуације, при чему сама изложба функционише као иконографски простор, скуп информационих ситуација.

Будући да су галерије и музеји добили другачији начин излагања који у себи сада садржи и филм и видео, као нове засебне гране визуелне уметности, добија се другачији простор за излагање, као и за нова и различита читања истог у музејима, галеријама, или другим изложбеним местима. По речима Николаса Буриоа, изложбе су тако постале основне јединице у проучавању односа између уметности и идеологије настале развојем технике, и то на штету индивидуалног уметничког дела. Када имамо у виду да са појавом хибрида унутар уметности више није било могуће начинити адекватно класификовање — као што је био случај са видео уметношћу, где је Росалин Краус (Р. Краусс), осим свог погледа на видео уметност као естетике нарцизма, поставила неколико могућих подела²²⁹ — онда морамо имати на уму могуће гледиште које долази од стране Александрије Алберо²³⁰ (А.

²²⁸ Погледати у: Грау Оливер, *Виртуелна уметност*, CLIO, Београд, 2008., стр. 170-173.

²²⁹ Росалин Краус видео уметност дели на три дела: видео који се користи да би критиковао сам себе, видео који представља директан напад на видео механизам, како би се изнела сва психичка стања, и видео као облик који се користи као подврста сликарства и вајарства. Видети детаљније у: *October: The First Decade*, MIT Press., 1987., p. 50-64.

²³⁰ Видети детаљније у Alexander Alberro, „The gap between film and installation art“, edited by Leighton Tanya, *Art and the moving image*, Tate Enterprises Ltd, London, 2008., p. 423-430.

Alberro). Њено становиште по питању инсталација односи се на радове филмске и видео продукције, попут Шантал Акермана (С. Akerman), Харум Фарокија (Н. Farocki), Урлика Отингера (U. Ottinger) и Крис Маркера (С. Marker), а који се приказују у независним биоскопима или кино клубовима. С друге стране, постоје уметници који долазе и директно инкорпорирају филмску историју унутар својих радова, попут Пјера Хуха (Р. Huyghe), Роднија Грема (R. Graham) или Стива Меквина (S. McQueen). Алберова такође говори и о „трећој линији”, у којој се налазе млади уметници који без напора мењају брзине у сопственом начину излагања, без обзира да ли је у питању видео, инсталација, или дигитална слика...Настанак овог трећег могућег пута, по питању хибридне уметности, Алберова је објаснила као директну паралелу која излази из интердисциплинарних студија унутар визуелних програма каква постоје на Универзитетима. Велика потреба да се прелази са једног на друго поље уметности, у последњој декади нашег века постало је веома доминатно. Поготово ако се узму у обзир и радови уметника који су изведени, и који се могу читати у одосу на који су начин постављени, било да је у питању галерија, јавни простор или мрак биоскопске сале. Алберова то објашњава хиперпродукцијом, која чини да се исти рад може метаморфизирати у различити број верзија. Она своје становиште објашњава на радовима Еија Лиса Атиле (E.L. Ahtila), који демонстрирају начине на које карактеристике телевизијске драме, музичких спотова или реклама, бивају промењене, и то не само у самој наративној структури, већ и спрам односа између гледаочеве праксе и изградње значења.

Са појавом дигитализације унутар видео уметности, омогућена је даља концептуализација стратегије временске манипулације, што се може приметити на радовима Била Виоле. Његова одушевљеност дигитализацијом видео уметности покренула га је да настави даље са својим испитивањем процеса дељења стварности и њене селекције. Запитаност о прошлости и меморији, и отворености

ка будућности, код Виоле је, пре свега, везана за превазилажење ових ограничења. Виола истражује утицај техничке контаминације свести о времену на наше разумевање људске темпоралне свести, фундаментално окренуте ка будућности. Говорећи о медију у коме ствара, Виола каже следеће: медији су начин да пређемо ту „реку” и да очувамо знање, да не нестане са особом која нас напушта, која умире. То је оно због чега смо ту и због чега ја радим²³¹. Својим радом, Виола нам објашњава да медиј није пуко техничко средство за репродуковање слике живота, већ механизам, склоп, који омогућава да разоткривамо основне релације живота са простором или подручјем непроживљеног, и који нуди могућност за наставак живота у будућности. Како објашњава Симондон (Gilbert Simondon): „Пошто је способност перцепције већ била комплетно индивидуализована и може, дакле, да буде примењена једино у оквиру утврђених ограничења, афективност укључује изнова моћ новог: модалност је та кроз коју индивидуализовано биће остаје некомплетно, што ће рећи – у контрадистинкцији штиглеријанско-деридијанске проблематике меморијалне непотпуности – отворено ка силама пред-индивидуалног, ка ономе што она није, или најтачније, свом сопственом конститутивном вишку, бивајући суштински неповезана сама са собом.”²³²

Овакво гледиште се појављује кроз искуство осећајности, чиме оно именује модалитет који се разликује од перцепције. Перцепција сама по себи привлачи органске структуре, па осећајност само посредује између индивидуе и преиндивидуалне средине са којом је та структура већ упарена. Тиме осећајност подстиче тело на креативност, да буде чинилац који од састављених дигиталних информација генерише слике независно од својих техничких оквира. То се може видети на примеру видео радова: *The Reflecting Pool* (1977-79), *The Passing* (1991) и

²³¹

Виола Б, интервју поводом изложбе у Мори Музеју, Токио, 2001.

²³²

Hansen B. N. M., *New philosophy for new media*, The MIT Press, 2004., p. 265.

*Heaven and Earth*²³³ (1992), и повезати са Бергсоновим речима о *духу као ствари која траје*. Надовезујући се на Бергсона, Пол Вирилио додаје: „...наше трајање је оно што мисли, што осећа, што види.”²³⁴ Из тога се може закључити да је оно прво што проистекне из наше свести *брзина* која је уједно и њена временска дистанца, идеја пре саме идеје. Како Виола каже у вези са видео радом *The Passing* (1991): увек сам желео да видим свој ум како размишља о оном о чему размишља. Како Декарт (Rene Descarts) формулише: „...између наше душе и нашег тела постоји таква повезаност да мисли које су пратиле неке покрете тела, од почетка нашег живота, настављају да их прате и данас.”²³⁵

Виола у својим радовима више не ставља кретање у подручје трајања, него, с једне стране поставља апсолутан идентитет кретања-материје-слике, а, с друге стране, открива време које је коегзистенција свих нивоа трајања. То се у његовом раду *The Passing* (1991), може изједначити са Дрејеровим судом да сама слика мора бити одвојена од било које могућности улажења у перспективу и инсистирати на могућем пролазу за четврту и пету димензију — време и дух.

Треба рећи да Виолин рад, на овај начин, проналази нови однос између механицистичког и људског искуства, што нам отвара нове могућности да инсистирамо на потенцијалу који носи *машинско време* и који наставља, ради

²³³ Видео рад *The Reflecting Pool* представља серију од пет аутономних радова који описују етапе уметничког путовања кроз циклусе рађања, смрти и поновног рађања. Видео рад *Тхе Пассинг*: снимци човека (кога игра Виола) који немирно спава и тешко дише у сну, смењују се са тамним пејзажима пустиња и плажа, сликама изолованих зграда и руина, људи који тону у води, првим покретима новорођенчади, смртном постељом старе жене, широким призорима тунела који, као пасаж, представља кључни елемент овог рада. Видео рад *Хеавен анд еартх*: појављују се два екрана окренута један ка другом. Његова мајка на самрти на једном екрану, а на другом се налази рађање његовог потомка. Питање које је постављено од стране Била Виоле је: Зашто се рађамо и умиремо? Питање које је искра, провокација која постоји и која вас тера на откривање и учење. Фундаментална питања о рођењу, смрти, егзистенцији и *одласку*.

²³⁴ Пол Вирилио, *Машине визије*, Вирилио П, Светови, Нови Сад, 1993., стр. 10.

²³⁵ Декарт, оп.цит., стр. 11.

простора перцепцијског *сада*, ка ширењу нашег поимања материјалног света. Кроз коришћење технологије, Виола настоји да оствари један суптилан начин уношења микрофизичког механицистичког записа времена у људску сферу искуства. Инсистирајући тако на корелацији између хуманог и техничког, он изазива прелазак потпуно неопажајног кроз хумано (посматрачка синтеза) – оно што се не може синтетизовати унутар темпоралног опсега људске перцепције.²³⁶

Можемо закључити да Виола утврђује аутономију саме технике као материјално померање, које људску перцепцију чини ирелевантном; тражи и експлоатише информацију како би увећао опсег људске моћи над материјалношћу и тако створио могући простор за поимање и стварање слика. Виола користи технологију да расвори слику, тражећи њен садржај успоравањем или убрзавањем саме слике. Та слика се једино може доживети интерно, тачније као једна *субјективна слика*. Па тако, долазимо до осећајне слике, како каже Хенсен: њена материјалност, њено уоквиравање ове а не оне информације јесу процеси континуални и трасирани кроз афективност, као екстраперцептуалну моћ која осигурава нашу отвореност пред-индивидуалном, преперцептуалном, новом, и са тим је управо будућа усмереност конститутивно некомплетне садашњости. Имајући у виду да се Виола базирао на *субјективној слици*, он је користио технологију као средњовековни мајстори уљано сликарство, да тренутно мења и обликује ситуацију на подлози, у овом случају на *механичкој слици*. Ослободивши се *укалупљене слике*, како каже Базен за фотографију, окреће своју осећајност у слици ка једном могућем радикалном проширивању начина дејства и филозофске вокације филма.

Из Виолиних радова можемо приметити да људска перцепција није континуирана, већ да се састоји из низа слика, те да је веома слична перцепцији филмске камере; да тражи од субјекта, који у стварности свакодневно рефлектује самог себе, да

²³⁶

Hansen B. N. M., *New philosophy for new media*, p. 267 – 268.

не рефлектује искључиво своју душу, него и тело и околину у којој се налази, и примећује и памти (снима) сваку поједину рефлексију, свако *сада* те околине, као некакву њену слику, а онда из памћења призива оне минуле *сада* и њиховим међусобним упоређивањем и упоређивањем са оним садашњим, актуелним *сада*, установљује да ли се та околина, или нешто у њој, креће или мирује.²³⁷

Виола је видео користио као медиј, стварајући афективну ситуацију у радовима са овом тематиком, захтевајући да се узме у обзир оно што се понекад зове „нижа форма свести” – пука могућност осећаја, на пример, или осећајна свест, одговорност, као и форме меморије и жеље, оно што се зове „размишљање у сликама или у живим стварима”. Ту трансформацију је наговестио Кле за кога *уметност не понавља видљиво, она чини видљивим*. Како је то формулисао Шуваковић - перцепција визуелне структуре је процес реконструкције или процес реконструкције са интерпретацијом процеса стварања визуелне структуре²³⁸. Може се рећи да су простор погледа и мисаони простор аналогни и упућени један према другом, тако да су идеја простора и понашање субјекта унутар простора више него повезани. Субјект се одражава у простору, а сам простор га преобликује. То је ситуација у којој се уметник и субјект у потпуности предају разматрању и испитивању визуелног, кроз дату пластичност самог медија. Можемо се осврнути на Хенсона и његово запажање да нас Виолин рад све нагони да прихватимо нови механицизам, уграђен у феномен механицистичког времена, и да истражујемо механицизам управо као катализатор моћне техничке трансформације људског бића²³⁹.

²³⁷ Примери могу да се виде из циклуса *Passions* (2000 – 2001).

²³⁸ Шуваковић М., *Стварност у уметничком делу*, Естетичко друштво Србије, Београд, 1984, стр. 64.

²³⁹ Hansen B. N. M., *New philosophy for new media*, p. 271.

5.2. Архива слика и видео инсталација

Уметници који долазе из последње декаде 19. века, и касније, у својим радовима, користили су се сликама које долазе из архиве, а да ли је у питању филмска архива или архива која долази из сфере фотографије — није имало превелики значај. Оно што је било важно јесте то да су се радови млађих уметника повели речима Хоруна Фирокија (Н. Farocki) који је објашњавао да више није потребно правити нове слике које нико до сада није видео, већ да треба искористити постојеће слике на такав начин да оне постану нове, што је за последицу имало то да је велики број видео инсталација током последњих двадесет година директно везан за дешавања која су се одигравала и развијала током шездесетих и седамдесетих година прошлог века, почев од Милтона Коена (М. Choen) и његове вишеекранске пројекције, преко Мајкла Сноа, Кенета Енгера (К. Angre), групе HPSCHD, коју су чинили Џон Кејџ (J. Cage), Лејарен Хилер (L.Hiller) и Роналд Немет (R.Nemeth), до Нева Ксижака (N. Ksiazka), Стена Вандербика (S. Vanderbeek), Џордана Белсона (J. Belson) и Скота Бартлета (S. Batrlett). Оно што је омогућавало да се користи архива слика долазило је од стране технологије, која је напредовала и стварала могућност да се такве ствари и почињу дешавати, што се могло приметити на радовима који су долазили од стране уметника попут Дагласа Гордона (D. Gordon) и његовог рада *24 часа Психо*, или Франсиса Елиса (F. Alys) са радом *Zocalo*, до Едмунда Купелса (E. Kuppels) и Мајка Фигисса (M. Figgis).

Велико интересовање уметника за филмску архиву уочавамо и код уметника попут Хермута Битомског (H. Bitomsky), Џенета Кардифа, Стена Дагласа (S. Douglas), Пипилоти Рист (П. Рист), Марсела Оденбаха (M. Odenbach), Ломе Симпсона (L. Simpson), који су у свом уметничком раду избегавали линеарну наративност, што је била главна одлика класичног филма. С друге стране, имамо уметнике који се занимају за време и простор, почев од Ендија Ворхола и његовог рада *Empire*, преко суженог простора у раду *Wirst trick* (1965), Пола Шеритса (P. Sharits), као и Мајкла Сноа и његовог поменутог *Таласа*, до радова Џоан Џонс (J. Jones) и Питера Вајбла (P. Weibel). Оно што је технологија са својим напретком донела јесте могућност да сва поменута експериментисања, током шездесетих и седамдесетих година прошлог века, буду лакше технички урађена у данашње време.

Треба такође имати на уму да су уметници који долазе из сфере традиционалних уметничких медија изражавања попут сликарства, имали потребу да се користе архивом слика која долази из поља филма и фотографије. Користећи једну од поменутих архива, немачки уметник Герхард Рихтер (G. Richter) је са једним таквим приступом према сликарству желео, како сам каже, да види шта слика као таква може да учини у том тренутку²⁴⁰. Други немачки уметник, Сигмар Полке (S. Polke) је у својим радовима такође користио наслеђе не само поп арта и техничке репродукције, већ се у његовим радовима могу приметити и упливи електронских медија, пре свега телевизије. А за радове Дагласа Гордона може се такође рећи да су били под утицајем сликарства, поготово Барнет Њумена (B. Newman).

Њуменово сликарство, на први поглед, није само наговаштавало да је ту било речи о сликарству као таквом, већ да је за његову слику било потребно *време* како би се она могла сагледати на адекватан начин. Како је Енди Ворхол на једној од групних изложби умео да каже за Њуменове слике у поређењу са његовим - оне не садрже

²⁴⁰

Видети у: Клоц Хајнрих, *Уметност у XX веку*, Светови, Нови Сад, 1995., стр. 91-102.

исти простор и време. Трајање које се може извући из Ворхоловог мишљења, а које се односи на питање Њуменових слика, може се видети на радовима који долазе из опуса Дагласа Гордона. Овде се можемо позвати и на Лору Малви (L. Mulvey) која указује да постоји парадокс спрам могућности технологија да открију ретроспективну материјалну комплексност, и да тако, побољшају искуство гледаоца, у односу на историјски филм, кроз померање које разбија везе специфичности²⁴¹, што се не односи само на радове Дагласа Гордона, већ на радове који такође у себи садрже замрзнуту слику, попут Франсиса Елиса, Дејвида Кларбула (D. Claerboul) или Марка Луиса (M. Lewis). Њихови радови пре садрже питање фотографије него питање филма. У једном тренутку, Роберт Стор је за рад Франсиса Елиса користио назив „проширено поље скулптуре”²⁴², као начин дефинисања онога чиме се његов рад *Zocalo* бави. Ако бисмо говорили о радовима који су донекле слични у опхођењу, попут Ворхоловог *Empare*, или *24 часа Психо* и *Zocalo*, ови радови се могу окарактерисати, у неком погледу, као статичне слике у којима се нешто догађа, али у дугом временском периоду, што са собом носи другачију свест о преносу и пролазности. Како нам Гројс објашњава: псеудо-непокретне филмске слике унутар изложбених простора приказују неизванстан, неодређен и илузоран карактер сваког идентитета приказаног сликом, укључујући и традиционалне, непокретне слике снимљене на тврдом или чврстом медију²⁴³. Другим речима, замрзнута фотографска слика може се спасити у новим технолошким условима, као место критичке дистанце међу конфликтним темпоралностима, које су означене у личној историји филма и напретку наративног.

Радови о којима је овде било речи у себи садрже и простор у коме се производи таква замрзнута слика, чиме се прави ситуација за *дијалог* између посматрача и

²⁴¹ Преузето из: Leighton Tanya, *Art and the moving image*, Tate Enterprises Ltd, London, 2008., p. 38.

²⁴² Видети каталог *Parkett* 69, 2004, <http://www.parkettart.com/library/69/pdf/alves.pdf>

²⁴³ Погледати у Пургар Крешимир, *Визуелне студије*, ЦВС, Загреб, 2009, стр.169.

инсталације; Жорж Батај (George Bataille) би то назвао неком врстом *расцеп*а који је неопходан за ту врсту дијалога. С друге стране, Никола Бурио нам говори: да се из сусрета са делом не рађа на првом месту простор, као што је био случај са минимализмом, већ да се јавља *трајање*; како даље објашњава, време потребно за обраду, разумевање дела и доношења одлуке превазилази сам чин употпуњавања дела погледом²⁴⁴. У таквом трајању, успорене слике, или замрзнуте слике, или слике које у себи садрже неку врсту спорости, су једно од места на коме се могу постављати нове уметничке стратегије и теорије, које доносе нову и, у неку руку, обновљну пажњу за археологију времена.

Уметнички филмови, видео и инсталације представљају један од доминатних начина приказивања слика у данашњим музејима и галеријама. Авангардни радови који долазе из сфере нових медија, приказане слике поново одређују и постављају на сцену; па тако можемо запазити то да се холивудски радови поново приказују и другачије дешифрију, као код Дагласа Гордона и Пјера Хуха (Pierre Huyghe). Такође се може видети и поновно откривање документарности након изложбе *Dokumenta XI* у Каселу, након дешавања од једанаестог септембра и напада на Њујорк, као у филму Џулије Локтеве (J. Loktev) *Дан ноћ дан ноћ*. Настављајући са приказивањем филмова који долазе из другачије праксе, попут реализма источњонемачке кинематографије и уметничке праксе на Берлиналу 2004, или изложбе *Експерименти са истином*, у Музеју у Филаделфији 2004. Архива која се односи на 20. век може се такође видети на радовима који долазе од стране уметника попут Анђеле Ричи Лучи (A. Ricci Lucci), Кристијана Болтанског (K. Boltansky), Пера Портабела (P. Portabella) или Илије Кабакова (I. Kabakov).

У нашој сфери савремене уметности може се приметити утицај филмске уметности као у радовима Петра Мирковића, који се базирају на *филм ноар*-у, са видљивим

утицајем Антонионија и његовог строгог одвајања посматраног и погледа, као у филму *Авантура*, где се место погледа односи на место између глумаца, протагониста и публике, док се истовремено може обрађивати режим посматрања. У овом смислу, треба поменути и радове Анице Вучетић, који су базирани на испитивању унутрашњег и спољашњег простора уметника, и односа који се јавља према посматрачу. Њени радови у себи садрже ону врсту посебности коју замрзнути кадар односно, споро протицање времена, носи са собом. Другим речима, она посматрача поставља у временски тренутак у коме се испитује његово запажање и однос према простору у коме се налази. У радовима Анице Вучетић уочава се потреба да се време, које је присутно унутар простора у коме се инсталација одвија, учини видљивим, попут инсталације *Уочавање* (2008), где се објашњава не само оно што се дешава на екрану, већ и у простору који се налази око самог екрана, што доводи до свести о празнини и сопственој бестелесности. С друге стране, Ирена Келечевић у својим радовима поставља питања и црпи их из архиве слика, која долазе из концептуалног начина изражавања седамдесетих година прошлог века, где се питање простора јавља више као стање тренутка него класичног извођења уметничког дела. Постоје и уметници који свој рад базирају на архивама фотографских слика, попут Милене Путник, Нине Тодоровић, Александра Јестровића, Вере Стевановић, Славице Лазић Дундас, Ивана Петровића, Драгане Жаревац, који се у својим радовима ослањају не само на традиционалне начине изражавања, већ уз помоћ фотографске архиве праве нови однос и референтна значења. Њихови радови користе пронађене снимке и снимљене материјале, који долазе из поменуте архиве слика, чиме врше праксу деконструкције и прераде архива, инсистирајући на новом читању, које, као такво, треба учинити привлачним, као што је то био случај са фотографијом и њеном прошлоћу. Стварање садашњости од стране поменутих уметника може се чинити занимљивом кад је будућност у питању, где се слике не само множе, већ се и збрајају.

6.0. Нова слика света

Дешавања која су била проузрокована у уметности, и друштвено културном окружењу шездесетих и седамдесетих година прошлог века, променила су дотадашње владајуће постулате. Свет се убрзано мењао, захваљујући преображају који се десио са техничком сликом, а која се ослањала на аутогенеративни, самопокретачки процес ширења виртуелног простора. Како Никола Бурио истиче, уметност више не жели да представља утопију, већ да изграђује конкретан простор. Другим речима, уметност не жели да објашњава, већ да ствара свој свет на пројектима и концептима, што говори не само да се путем медијске технологије обликује наше присуство у свету, већ указује и на начин на који је то присуство приказивано. Ако погледамо уназад, и упоредимо Веласкезову слику *Инфантикиње* (*Las Meninas*), са Маљевичевим *Црним квадратом*, видимо да се ту нешто мења. Не можемо рећи да се око променило, већ да око, као орган прецепције, опажа слике

које су другачије. Међутим, оно што се епохално променило, јесте бит ока, као духовно-културног сензора спољашњег и унутрашњег света човека. Ако говоримо о досадашњој поставци, која је била окренута ка редукцији слике на уметничку слику, а уметника на субјетка стваралаштва, она више не може бити саморазумљива чином одређења појма уметности у савременом добу. Кад објекти као слике постају уметничким предметима (Дишан), тада се битно мења и статус субјекта уметничке продукције, односно уметника. Он их више не конструише, већ долази до супротног ефекта — објект деконструише субјект.

Шта се онда десило са сликом која долази из сфере сликарства у данашњем времену? Она је у прошлости играла једну од главних улога у уметности. Била је у неку руку естетски објект, и уживала је недодирљиву позицију репрезентативног погледа на свет. У данашњем времену, она је изгубила на значају који је имала током векова уназад. Данас живимо у времену када више нису у првом плану достигнуће и снага традиционалне слике. Постоје музеји и галерије, а они са собом носе вредност епоха које представљају. Међутим, нове генерације не гаје ту врсту носталгије за временом слика-на-зидовима, већ је интересовање за слике пре окренуто ка новим гледиштима, односно, ка новим медијима. Очараност сликом која долази из другачијег медија, не оставља пуно простора за традиционалну слику. Тачније, она бива скренута са „светлости позорнице”. Њено место су заузели нови медији: фотографија, филм, видео, телевизија, инсталације, виртуелна реалност. Прелаз се десио шездесетих година прошлог века са појавом Маршала Маклуана и Вилема Флусера, када је дошло до дефинитивног “краха реалног” и постављања нове парадигме слике. То време се означава као „крај модерних референтних подручја” на које се слика односила и настанак нове ситуације која је укидала дотадашње аналогно доба прозиводње и репродуковање слике. Прелазни период од урамљене слике ка бестелесности слике, како објашњава Флусер: омогућено је медијима попут фотографије и филма. Он даље говори о

новој тенденцији слике: „...слике ће прогресивно постајати све више преносиве, а адресе све непокретније.”²⁴⁵ Ново дигитално доба било је омогућено онда када се слика произвела у информацију, и када су нови медији — фотографија, филм, видео и телевизија — дефинитивно постали једно поље информација и комуникација. Дигитализацијом су обухваћени нови медији, чиме се поједностављује манипулација сликом, уједно информацијама и комуникацијом. Кад се говори о уметности у доба дигитализације, она се утемељује на слици која више нема везе са „истином света”, чиме долазимо до дефинитивне промене миметичко-репрезентативне парадигме слике као такве.

О чему се данас говори унутар уметности која је везана за слику? Пре свега, говори се о сликовном обрту (iconic turn, pictorial turn) и виртуелној реалности, што се може протумачити и као сликовна реалност света²⁴⁶, како истиче Беланчић. До сада смо имали слику која се базирала на пресликавању реалног, затим слике као репрезентације одређених форми оног реалног, а сада улазимо у доба када се слика окреће ка статусу комуникативног медија. Особеност слике у данашњем тренутку јесте у томе да се она не схвата довољно добро и, као таква, те се још увек тражи адекватни начин за разумевање. Слике које су долазиле са зида или са платна, бивају замењене сликама са површине телевизијског екрана. Када се говори о садашњем тренутку, Флусер инсистира на томе да је питање простора и времена једно од важнијих питања данас. Говорећи даље по питању текста и питању слике, као и њиховог читања, Флусер убацује појам *историје времена*. Он објашњава, на примеру текста, следеће: време које се утроши на читање текста је историјско време, а време које се користи за читање слика мора се назвати другачије. Настављајући, Флусер каже следеће: „...историја има смисла онда када иде негде,

²⁴⁵ Edited by: Ströhl Andreas, Flusser Viliem, *Writings*, University of Minnesota, Minneapolis. 2002, p. 70-71.

²⁴⁶ Беланчић Милорад, *Смрт слике (Огледи из филозофије уметности)*, Круг, Београд, 2009, стр. 6.

док је читање слике окренуто ка томе да треба ићи негде.’’²⁴⁷ Флусер наговештава да је потребно направити радикалан рез унутар уметности. Свет који познајемо, и који је текстуално утемељен, дошао је до краја свог пута, те се мора наћи нов начин за утемељење онога што долази. Кретање унутар савремене уметности не жели више ту врсту учвршћивања слике света коју знамо, већ истрајава на простору који у себи садржи слику, али без реферирања на свет, односно на простор реалног; тражи се простор за слику без слике света. Потрес који је наговестио питање слике са *iconic turn* и *pictorial turn*, може се детектовати у две ситуацијама које су се догодиле унутар саме уметности. Прва се односила на питање кризе миметичко-репрезентативног модела седамдесетих година прошлог века, иницирана Деридом и Фукоом. Друга ситуација била је везана за наставак разумевања уметности у досадашњем низу анализа, које значење слике виде путем језика. Питање више није шта јесте нова слика, већ да ли се таква слика може назвати *кодом* за разумевање медијски конструисане стварности. У том смислу, треба поменути гледиште Жарка Паића, који каже: да постоје три могућа пута везана за питање слике. У својој деконструкцији слике²⁴⁸, помињу се следећи правци деловања која се тичу питања слике: први правац долази као иманентна логика слике с оне стране уметности, од стране Готфрида Бема; друга је антропологија слике (*Bild-anthropologie*) Ханса Белтинга; и трећа, општа теорија науке о слици (*Bildwissenschaft*) са водећом идејом о слици као комуникативном медију Клауса Сахс-Хомбаха (K. Sachs-Hombach). Деконструкција слике коју Паић сугерише преузета је из деконструкције језика Жака Дерида. Користећи се Деридиним системом деконструкције, Паић објашњава становишта Белтинга и Бема. Он говори о схватању деконструкције код Белтинга и Бема, као методи растварања и разлагања разлике и разлучивања онога што се у слици налази као преостатак или владавина једне традиције редуковане слике на функцију или знак нечега што има

²⁴⁷ Edited by: Ströhl Andreas, Flusser Viliem, *Writings*, University of Minnesota, Minneapolis, 2002., p. 23.

²⁴⁸ Паић Жарко, *Визуалне комуникације*, ЦБС, Загреб, 2008., стр. 51-78.

дубље значење од приказа и појаве нечег пуко сликовно-реалног²⁴⁹. Појам деконструкције везан је за промену моћи која се јавила; превласт културе слике над културом текста омогућила је да се таква деконструкција догоди. Када се говори о уметности и питању деконструкције слике, мора се имати на уму да се деконструкција као таква надовезала на крај познатог схватања уметности и историје као линеарних концепата. Треба имати у виду кризу која је обухватила историју уметности по питању праслике и мимезиса, и која је покушала да, преко стилова и епоха, објасни могуће разликовање религијског начина сликања од оног модерног, а која је била на трагу онтологијског концепта слике као досликавања оног реалног.

Поменута криза може се веома лако видети на примерима фотографије, филма, видеа или Интернета, где нестанак метафизичког двојца, идеје и слике која њој одговара, јесте приметан на сликовној репрезентацији поменутих медија. Слика јесте визуелни знак, и она у сваком случају може да репрезентује визуелну појавност неког објекта. Али исто тако, слика се више не односи на неку постављену реалност, као што је био случај раније, већ се слике односе једна на другу. У сваком случају, постоји та нужност да слика може имати неку сличност да би била слика, али то више није довољно. Мичел говори о томе да слика мора да означава или репрезентује став који представља: то што само личи није довољно²⁵⁰. Испоставља се да сличност може бити нужни услов да би нешто било слика, али тај услов свакако није довољан. Проблем је такође и у томе што многе слике не подсећају на било шта одређено, изузев на себе саме. Попут рада Гевина Турка (Gevin Turk), под називом *Pop* (1994), где је уметник себе представио као Сид Вишиза (Sid Vicious) у ставу и покрету Елвиса Прислија (Elvis Presley), спајајући тако концепт и Дишаново наслеђе са поп културом унутар нових медија. Поменуто

²⁴⁹ Паић Жарко, оп.цит., стр. 53.

²⁵⁰ Видети у тексту В.Ц. Т. Мичела, "Реч и слика", приређивачи: Нелсон Роберт С. и Шиф Ричард, *Критички термини историје уметности*, Светови, Нови Сад, 2004, стр. 77-89.

уметничко дело више није окренуто ка чулном, као што смо имали до сада прилике да виђамо на изложбама, већ више иде ка концептуалном начину приласка проблему. Од наших уметника, Славица Лазић Дундас у својим радовима прибегава сличном размишљању, али са дозом романтичарског уплива, блиском уметницима попут Каспара Давида Фридриха (C.D. Friedrich).

Вреди поменути и поделу коју је увео Режи Дебре (Regis Debray), а која се тиче померања од културе текста на културу слике. По мишљењу Дебреја, наша цивилизација је прошла кроз три медиолошка дела цивилизације: логосферу, графосферу и видеосферу (која дели време слике у три одвојене поделе: идол, уметност и оно визуелно). Сваки од наведених делова има и своје властите законе. Говорећи даље о времену слика, Дебре стоји на становишту да није потребно да се спутавамо одредницама које долазе од стране историје уметности, те да стилски и по школама одређујемо време саме уметности, што, самим тим, и развитак посматрачевог погледа не ставља у исту раван са институционализираном економском или војном историјом, већ инсистира на томе да он има своју сопствену временост. Дебре говори да је слика прошла кроз три начина бивствовања у култури Запада, а то су: *присутност* (говорећи о светим лицима која долазе из сфере религије), *приказ* (пресликавање света који нас окружује), и на крају *симулација* (говорећи у научном смислу). По питању опажаја, слика је своју улогу налазила у три дате перспективе: једна се односила на надреално, друга на реално, а трећа на нестварно, што нас води даље до три позната стања: „идол који буди страх”, „уметност која буди љубав”, и последње, „визуелно као занимање”. Када се говорио о виду, односно опажају који долази из различитих интелектуаних и друштвених простора; за прво стање говоримо да је подложно *архетипу*; за друго да се уређује по *прототипу*; док за треће говоримо да се уређује по сопственом

стереотипу. Дебреј би рекао: „...да свако доба слике одговара сопственом квалитетном устројству живота тог света.”²⁵¹

Када већ говоримо о Дебреју, треба рећи да Жарко Паић износи мишљење да ни сам Дебреј, са свог становишта, није могао да разуме зашто слике не би упућивале, у доба видеосфере, на друштвене и културне референце. Пошто Дебре говори о визуелној култури са становишта медиологијског културолога, сматрајући да она у себи поседује семиотички концепт, чиме културу схвата као знак, а не као реални чин артикулације аутономности културе, то имплицира могућност да слике изађу из свог видеологијског омотача друштвености и културалности.

Као што видимо, слике су постале главни узрочник потреса који се десио не само у култури, већ и у друштву. Слике су својим засићењем угрозиле не само питање језика и писма, већ и целокупну Гутенбергову галаксију, као и своје место у будућности. Пошто не постоји могућност настављања са линеарним начином устројства унутар уметности, требало би истаћи шта је то све слика, својом имплозијом, довела у питање. У првом реду — целокупну Западну естетику која се ослањала на модерност као посебан облик субјективног људског искуства, које потиче од ранијх идеја о божанском, лепоти и узвишености. Затим, целокупан систем који се подводио под ликовну уметност, а која је у себи садржавала систем естетске производње за израду дела, односно радова, текстова или представа, где су, у Западним системима вредности, она била окренута ка елитизму и посебности. Оно што је протресло целокупан ликовни систем јесу, пре свега — механичка репродукција, индустријски начин приласка проблему, дизајн, популарне и масовне културе, на челу са забавним технологијама и интерактивним веб сајтовима. Следеће што је било на удару, јесу глобалне институције уметничког света Западне културе. Под тим се подразумева целокупан систем који у себи

²⁵¹ Преузет текст Régis Debray, “Три доба мотрења”, из часописа *ЧЕМУ* 7/8, Загреб, 1996., стр 83-106.

садржи не само галерије, музеје, сајмове, већ и целокупну инфраструктуру која чини подршку систему који у себи носи ликовна уметност, а што је доводи у раскорак са оним што се дешавало, а било је везано за уметност; на тај начин, она постаје све више комфорна, то јест, забава, која се може видети на примеру промене која се десила од Ворхола па надаље. Ворхолово дело носило је једну дозу критике не само уметности, већ и целокупне холивудске индустрије и система индустрије окренуте ка нагомилавању добара, односно вишку који узнемирава. У данашњем времену, ситуација се преокренула. Сада имамо уметнике који, својим делом што долази из сфере визуелне уметности, желе да уђу у систем холивудског начина размишљања, како би своја дела пласирали на такво тржиште. Неки од могућих примера јесу Џулиус Шнабел (J. Schnabell), Метју Барни (M. Barney), или, у последње време, Шири Нешат (S. Neshat). Следеће што се такође доводи у питање јесте добро познати канон Западне уметности — појам који у себи носи својеврсну колекцију ремек-дела светске баштине, почев од антике до данас, и који служи да се покаже свеопшта линеарност и постепено уздизање људског друштва према могућој универзалној норми. Оваква поставка јесте место уплива разноразних акција и перформанса који покушавају на све начине да их учине другачијим, да их осуде критиком друштвене привилегованости и политичких интереса. Појам *модерне уметности* такође је дошао под удар. Када се говори о модерности, увек се има у свести слика која се односи на питање оригиналности, снаге генија, непоновљивости и јединствености. Можемо ли онда рећи да је модерност служила као простор изражавања модела људске аутентичности, која је свој смисао касније добила са појавом Ролана Барта и његовог дела *Смрт аутора*. Када је у питању модерна уметност, појава уметничког дела такође подлеже потресу који се јавио унутар уметности. Појам дела као аутономног, естетског и контекстно независног, и као целине која је затворена и компактна, више се није могао прихватити. Оно што се десило са појавом фотографије, филма, видеа, инсталација, перформанса, *ланд арт*-а, дефинитивно је учинило крај таквом начину размишљања. На самом

крају, када се говори о потресима²⁵², треба напоменути и део, који у себи чини сублимацију свих набројаних система, а који су у данашње време доживљавају потрес. У питању је *рецепција* уметности. Она у себи садржи идеју слободног, индивидуалног људског односа са уметничким делом и своје полазиште има у школованим акцијама културно и друштвено привилеговане елите за које се претпоставља да служе у контемплативне и еманципацијске сврхе.

Једна од могућих реакција на све потресе који су се до сада догодили јесте покушај да све поменуте области и системи учине неку врсту трансформације. Код самих потреса могуће је детектовати различите упливе који долазе из нестандардизованих прилика, како смо до сада имали прилике да видимо, што само говори у прилог томе да слике не припадају ексклузивно нити једној самосталној дисциплини, дакле, ни искључиво семиотици, нити пак поменутом систему који долази од стране историје уметности или студија медија; тиме се отвара могућност за интердисциплинарност и деконструкцију слике која је у овом тренутку неопходна да би се правилно разумели потреси, прошли и садашњи.

Промене и потреси који су се догодили и који се још увек догађају, попут промене линеарности или деконструкције слике, траже адекватно стајалиште како би се правилно разумели. Једно од могућих становишта може се наћи код Флусера. Тренутак који обележава промену линеарног кода, присутног унутар *модерне*, јесте иницијални моменат преласка ка нечем новом, ка аудиовизуелном коду постиндрустријског друштва као последњем чину дефинитивног чишћења слике од везаности за друштво и културне функције. Паић износи мишљење да у доба техничке слике историја друштва и културе ишчезава, што се даље објашњава Флусеровом тезом да се развијање различитих сфера повезује у визуелном кругу

²⁵² Када се говори о потресу унутар уметности, веома је важно да се он схвати као дефинитивни прекид са линеарношћу у уметности. Другим речима, од појаве фотографије, филма, видеа, до дигиталног облика слике и веб уметности уметничко дело више не може да буде изоловано од друштва у коме се налази.

убрзања информација, па Паић изводи као коначни закључак: „...да слика као информација, претходи сваком њезином друштвеном и културном значењу.”²⁵³

Да бисмо правилно разумели савремену културу која се визуелно конструише помоћу медија, потребно је да слику деконструишемо на два могућа начина: први начин односи се на деконструкцију слике као модела опонашања, као сличности насликаног и реалног, док је друга могућност — деконструкција која је такође помињана до сада, и која долази од модела приказивања и представљања једне субјективно одређене стварности која своје полазиште има у линеарној геометријској перспективи.

6.1. Заокрет слике

Са појавом масовних медија и појаве имплозије слика, суочавамо се са поновним испитивањем слике, пре свега од стране Бема у Немачкој, и, скоро симултано, Мичела у Сједињеним Државама, почетком деведесетих година прошлог века. Оба поменута теоретичара покренула су питање слике у новим оквирима савремене уметности и интердисциплинарности. У потрази за адекватним називом за своје истраживање, Мичел уводи термин „заокрет слике” (енг. pictorial turn).

Његов термин био је на оној линији дешавања у савременој уметности која је тражила даља померања, попут промене парадигме унутар језика коју је иницирао Рорти. Сам Рорти умео је да каже: слике древне и средњовековне филозофије која

се бавила *предметима*, филозофије од седамнаестог до деветнаестог века која се бавила *идејама*, као и просвећење савремене филозофске позорнице која се бави *речима* врло су плаузибилне²⁵⁴. Говорећи о последњој од могућих промена парадигми, Рорти је назива „лингвистички заокрет”, који је своју примену нашао унутар књижевности. Лингвистичка фаза је по схватању Рортија била завршна фаза која се тицала филозофије, и која је резонирала са хуманистичким научним дисциплинама као полазна тачка за прављење пута, преко лингвистике, семиотике, и могућих модела текстуалности, према интерпретацији визуелности. У доба лингвистичког преокрета, са појавом дискурса од стране Дериде, све је било унутар текста, јер ништа и није постојало изван њега. Оно што се касније догодило јесте то да су и Бем и Мичел, искористили Рортијеву парадигму и заменили је својом. На крају двадесетог века, појављују се нова питања и нова парадигма: Мичелов заокрет слике, и Бемов иконички заокрет (енг. iconic turn). Заокрет слике јесте био покушај и разумевање сопствене логике, којој је у почетку било веома тешко, поготово у времену доминације иконолошко-херменаутичке методе, што је изискивало адекватну анализу и покушај разумевања статуса, смисла и функције слике.

Мичелова рамишљања о слици иду у правцу: „...да ако се мора мислити о њој, она се пре свега мора разумети, да би смо касније могли да схватимо начине на које она показује оно што се не може видети.”²⁵⁵ Ако говоримо о Мичелу, он је своју теорију поставио на старом проблему између речи и слике, односно из оне борбе која је тражила превласт између вербалног и визуелног начина означавања. Када се узме у обзир да Мичел није долазио из сфере познавалаца историје уметности, нити је познавао перспетивне сликане слике, можемо закључити да је ипак успео да направи концепцију слике на начин коме се мора признати ширина. Своју

²⁵⁴

Rorty Richard, *Филозофија и огледало природе*, стр. 257.

²⁵⁵

Погледати у: Mitchell W. J. T., *What Is an Image? New Literary History*, Vol. 15, No. 3, *Image/Imago/Imagination*, spring 1984, p. 503-537.

концепцију породице слике²⁵⁶ Мичел види као подручије, које у себи садржи неколико грана по питању слике: Једна од грана односила се на *графичке* слике (сликане слике, скулптуре, дизајн), друга грана на *оптичке* слике (огледала, пројекције), трећа на *перцептивне* слике (податак о осећају, врсте, појава), четврта грана на *менталне* слике (снови, сећања, идеје, фантазми) док је пета грана водила ка *усменим* сликама (метафора, опис). Мичел примећује да се и у савременој улози слика јако добро сналази, те поседује моћ која свој извор додатно црпи из идолатрије.

Као што је било речи о потресима који долазе са појмом *деконструкције*, питања која отварају *iconic turn* и *pictorial turn* настављају да померају досадашње границе. Може се слободно рећи да је у питању надилажење постојећих граница од стране филозофије, историје уметности и хуманистичких наука везаних за истраживање новог приступа слици. Њихов пројекат слике, у данашњим оквирима, носи једну тежину унутар савремене уметности. Мичел, наиме, инсистира да се не прави само разлика у традиционалним начинима приступу слици, већ да се покуша, са другачије платформе, прићи и разумети слика, те сазнати „шта она заправо хоће”. Слике су ствари које су означене и носе печат своје посебности, како каже Мичел, и наставља: „...оне показују и физичка и виртуелна тела, оне говоре о нама, понекад дословно, а понекад фигуративно. „²⁵⁷

Може се рећи, дакле, да консеквенце које се овим путем могу појавити са појмом *заокрета слике*, могу бити далекосежне једино под условом разбијања постојећег круга који је поставила авангарда са својом тезом о *револуцији друштва*. Манович у својој књизи *Језик медија* говори да се тренутно налазимо у дигиталном добу и користимо средствима авангарде. Како Манович објашњава на примеру Мелијеса и

²⁵⁶ Mitchell W. J. T., *What Is an Image? New Literary History*, Vol. 15, No. 3, *Image/Imago/Imagination*, spring 1984. , p. 503-537.

²⁵⁷ Mitchell W. J.T. *What do picture want*, the University of Chicago, Chicago, 2005., p. 30.

његове употребе филма и данашњег коришћења дигиталне технологије унутар филмске индустрије, а што је на линији Мичела и његовог схватања медија: сви су они, у извесном смислу, комбинација техника, комбинација различитих кодова, дискурзивних конвенција, канала, сензитивних и когнитивних начина рада²⁵⁸.

То нас даље води сазнању да се — са променом технологије и иновација догађаја — мења и целокупно друштво, па долазимо у стање естетизације целог света. Ако пођемо од тога да се један медији замењује другим, онда можемо разумети дешавања на пољу слике, као ревизије дошаташњих могућности и помарања ка једном новом приступу корекцији слике. Померања која су проузрокована новим дискурсима и питањима слике, оставила су последице и на само друштво. Дешавања унутар уметности нису се могла другачије поимати од померања у самом друштву. Пошто смо сви сведоци визуелизације целокупног спознајног света, нити друштво није остало имуно на визуелизацију. По схватању Паића: овакав уплив визуелизације објашњава се тиме да смо, уместо визуелне конструкције друштва, унутар постмодернистичке конструкције оног друштвеног, добили визуелну конструкцију културе. Другим речима, „...култура слика је заменила парадигму културе као текста.“²⁵⁹

Мичел је свој заокрет слике покренуо кренувши од Витгенштајна и његове језичке игре²⁶⁰. Витгенштајнова мисао је Мичелу била занимљива на много начина, пре свега по питању језика, значења, и мисли. Преко Витгенштајна, Мичел је видео могућност прекида са слепим веровањем у систем филозофије, и тиме могућност разбијања илузије да филозофија постоји, како би се осигурао сигуран темељ за теорије које долазе и методе које их следе. Тако да је, помоћу Витгенштајна, Мичел искористио један од начина употребе речи *слика* у низу институционалних

²⁵⁸ Mitchell W. J.T. *Picture theory*, the University Chicago, Chicago, 1994., p. 95.

²⁵⁹ Паић Жарко, *Визуелне комуникације*, стр. 58.

²⁶⁰ Објашњење језичке игре и појма једноставности и сложености погледати под 48. у: Витгенштајн Лудвиг, *Философска истраживања*, стр. 63-64.

дискурса. Рани Витгенштајн развио је теорију слике из схватања слике као стварности, док је Мичел од раног Витгенштајна преузео могућност да о слици не морају да постоје неке битне или опште ствари означене под тим термином, при чему би нестанак таквог појма из нашег вокабулара био аутоматски пропраћен и нестанком филозофске загонетке. Мичелово разумевање Витгенштајновог значења речи повезивано је са менталном сликом. Како Витгенштајн каже у *Филозофским истраживањима*: „...за разумевање једног става исто је толико мало важно да при томе нешто замишљамо, као и да према њему скицирамо какав цртеж.”²⁶¹ Мичел је касније нашао и други пут који је Витгенштајн наговештавао, а који је био везиван за појам *броја* и *игре*, што иницира питања различитих врста употребе или значења речи *слика*. Мичел је то користио када је говорио о породичним сликама, а Витгенштајн о породичној сличности. Идеја „породичне сличности” не захтева проналажење заједничког елемента или бити која се налази иза свих значења речи *слика*; она тражи да се о њима говори као о скупу међусобно повезаних бројних могућности. Појам се тиме проширује, како каже Витгенштајн, као што код предива упредамо нит по нит, чиме јачина влакна није одређена својом дужином него тиме што се многа влакна преплићу.²⁶² Оно што се може извући из овакве аналогије теорије слике јесте то да су слике различите и слабо повезане унутар породице, те да су одвојене тананом границом између различитих дискурзивних пракси, а што се може видети и на Мичеловој подели на породичне слике или друге праксе.

Преко Витгенштајна, Мичел и Бем желе да врате слици њен смисао и достојанство. Како истиче Паић: несводивост језика као перформативног деловања у свету указује на несводивост слике на трансцедентални извор. Указујући на питање слике разапетог Христа, од Мантење (Mantegna), као један од могућих примера. Слика више није слика неке узвишене духовне димензије која слици једино даје

²⁶¹

Витгенштајн Лудвиг, *Филозофска истраживања*, Нолит, Београд, 1969., 396. стр. 155.

²⁶²

Ибид, стр. 71.

смисао²⁶³. Слика поседује своје место у битку и времену, и нема свој језик унутар неког тајног кода, који се може разумети само помоћу религијских канона који такву слику описују и представљају у хришћанском свету. У визуелним уметностима, слика тражи свој начин опхођења и могућност комуникације, као једини начин разумевања онога шта она „жели и хоће”.

Витгенштајн је, дакле, веома значајан за оба теоретичара, како за Мичела, тако и за Бема, јер Витгенштајново деконструисање језика и смештање у простор у коме се комуникациска правила своде на правила говорника, представља оно што је слици омогућило ослобођење. По његовим речима: „...слика нас је заробила и нисмо могли да изађемо из ње зато што је била у нашем језику.”²⁶⁴ Другим речима, слика излази из досадашњег начина опхођења и историјског наслеђа смисла, који ју је гушио.

С друге стране, Паић не види зашто је Витгенштајнова теорија језика толико важна за разумевање уметности и слике. Он каже следеће: контекстуалност истине у задатом окружењу комуникацијских правила говорника не досеже управо до онога што Бем с правом истиче, а то је нововековна филозофија која од Канта настоји да у уметности пронађе свој нови темељ²⁶⁵. Такав један темељ се не може поставити на свођењу језика на перформативну димензију, што је ипак непримерено разумевању изворне уметничке истине, како Паић појашњава. Ако је реч о језику, Паић не види ништа у једном таквом обичном језику, осим да је прерађено историјско искуство метафизике на делу.²⁶⁶

За Мичела је заокрет слике имао увод у проучавање визуелне културе савремености са места критике филозофије језика. Од очекиваног полазишта и

²⁶³ Паић Жарко, *Визуелне комуникације*, стр. 58.

²⁶⁴ Витгенштајн Лудвиг, *Философска истраживања*, Нолит, Београд, 1969., стр. 86.

²⁶⁵ Паић Жарко, *Визуелне комуникације*, стр. 59.

²⁶⁶ Ибид., стр.63.

кретања, из логичке и језичко-аналитичке утемељивости разумевања слике, као симболичког преноса идеја и форми, Мичел свој заокрет радикализује поставком о гледању слике и опажају слике као визуелног догађаја који се не може свести на логос. Слика више нема потребу да опонаша стварност, већ постаје саморазумљива из својих властитих правила. Та правила Мичел жели да разуме и да их постави не на уштрб језика и текста, већ их, напротив, види у међусобном суживоту. У досадашњој теорији која се бавила сликама, објекти су песме, слике, графике, филмови, фотографије, једном речју уметничка дела. Мичелов циљ јесте да нађе начин да се слике саме теоретишу, без употребе другачијих модела који долазе из академских дисциплина. Мичелов покушај иде ка томе да се слика схвати *интердисциплинарно* и тако постави у новој теорији. Та теорија би, по мишљењу Мичела, заузела простор историје уметности и као таква бавила се не теоријом слике, већ само сликом и њеном теоријом, сликовном теоријом. Мичел није узимао за пример слику из уметничких извора, већ је инспирацију налазио и у рекламним спотовима и паноима. У том смислу, Агасијева (Andre Agassi) изјава код продаје нових Кенон (Canon) производа, *слика је све*, имала је јако велики утицај по схватању Мичела, при том, стејтмент *слика је све*, није схваћен искључиво у смислу говора о сликама, већ и говора за слике, при чему се и сам Агаси представља као ништа друго до слика. Другим речима, говори се више о посебности слике у савременој уметности; она јесте изгубила примат који је до скоро имала, али није нестала са сцене, већ се, како каже Белтинг, другачије чита у односу на савремене токове живота. Слика по себи није ништа нити живља нити мање жива него ли у традиционалном свету. Како нам Мичел објашњава: „...слике свакако нису немоћне, али могу бити много слабије него што мислимо.”²⁶⁷ Највећи проблем, по мишљењу Мичела, јесте како рафинисати и софистицирати нашу процену њихове моћи и начина на који постижу ту моћ, због чега Мичел пребацује

познато питање — *шта слике раде*, на питање — *шта слике желе*, дакле, од моћи до жеље.

Паић сматра да је највећи утицај на заокрет слике имао нико други до феноменолог Мерло-Понти, који поставља питање перцепције и погледа; он на релевантан начин чита Сезана, и иницира оно што ће касније Кле, Кандински и Маљевич урадити у својим опусима и припремити простор за нову слику света. Постављење слике према моделу *прозора у свет*, отворило је перспективу напуштања нововековног доба слике света и модела субјект-објект. Слика постаје један отворени хоризонт који прима и допушта погледу искрсавање бића у свом пуном сјају, што доводи до тога да се световност слике не показује на видљиво и невидљиво као присутно и одсуствено, већ нам показује на сам догађај слике. Она своје отелотворење добија у приказаном отварању света у тренутку, *сада и овде*. Мерло-Понти у Сезановом опусу види ту нову могућност која се отелотворује у његовим делима. Другим речима, он у Сезану препознаје сликара који се ставља у контекст света у коме се налази и обитава, при чему се губи дотадашња перспектива, и тражи оно што Сезан назива „природа унутар уметника”, испољавање бића на отвореном хоризонту који се појавио²⁶⁸. Каснијим деловањем на пољу уметности, слика радикални део своје природе доживљава унутар авангардних кретњи, које су помериле не само уметнички свет, већ у једном тренутку целокупно друштвено-културно окружење. У тренуцима укидања свега што је било на трагу традиционализма, слика је постављала темеље другачијег сагледавања света који се рађао и тражио своје утемељење како преко уметности, тако и преко стварности. Сва могућа померања унутар слике су у себи садржавала не само метафоре и пресликавање стварности која је окружује, већ и нарушавање традиционалног система правила говора до симбола и реторичког говора. Све је то било у знаку деконструкције саме слике и поновне нове конструкције, што нам казује то да је такав свет слике морао бити

уметнички створен *из могућности саме слике*. Како истиче Мичел: „...слике су активни играчи у игри успостављања и мењања вредности. Оне су способне за увођење нове вредности у свет, на тај начин угрожавајући старе.“²⁶⁹

Говорећи о Бемовом *iconic turn*-у, Паић га сматра покушајем рефлексije о слици: као ретроспективне историје настанка света у модусу исконског пребивалишта бића које је несводљиво на ствар, предмет или неку употребну вредност. Бемов заокрет Паић разуме као покушај враћања на утврђено место, место које је у језичком смислу везано за заокрет (turn) и повратку на нулту тачку, феноменолошки читано — ка самим стварима. Паић даље узима метафору као кључну фигуру за саморазумевање слике у историји уметности, што јој касније омогућава да се веже као једна врста пројекта са филозофијом, историјом уметности и савременим уметницима, све у циљу разумевања могућности повратка слике и повратка слици²⁷⁰. Ово се може објаснити као повратак слике у нашем друштвено-културном окружењу и појавности медијске слике света. Заокрет слике се не узима као враћање на старо, на оно што је било и прошло. Могућност повратка на стара гледишта по питању слике више је него беспотребно. Говорећи о заокрету слике, води се рачуна и истражује се могућност сагледавања слике света који се деконструисао у медијским оквирима и надоласку нових медија, и који тражи своје објашњење и своју могућност у простору који је опстао на деловима који чине говор, текст и слика.

Све то пружа могућност за оно што Белтинг сагледава као антропологијски начин деловања на простору слике. Убацивши не само слике које су део уметничког сагледавања питања слике, што можемо срести и код Мичела који користи слике другачијих извора, Белтинг инсистира на разумевању слике као моста који треба да споји уметничке слике с једне стране и неуметничке слике с друге стране. Са

²⁶⁹ Mitchell W. J.T. *What do pictures want*, p. 105.

²⁷⁰ Паић Жарко, *Визуелне комуникације*, стр. 61.

појавом дигитализације, нових медија и медијске слике, стара подела на високу и ниску уметничку вредност слике показала се као неодржива, па нам је потребна нова прерасподела по питању слике. Наговештај укидања разлике, Белтинг види већ са поменутим укидањем границе која је опстојавала од Модерне. Уметници су ти који су укинули разлику између слике, теорије и теорије уметности. Садашња слика пати од различитих читања, попут семиотике (која не допушта слици да се разуме ван оквира знакова, сигнала и комуникације), уметничке теорије (која жели по сваку цену да задржи монопол на правилно сагледавање слике) и научно разумевање слике (испитивање перцептивне активности у мозгу као феномен интерне репрезентације, као што, на пример, уметник Бил Виола у својим новим радовима испитује такву добијену слику са јапанским научницима)²⁷¹. У новонасталој ситуацији може се се видети померање од стране историје уметности ка теорији уметности да бисмо дошли до теорије о слици; то, с друге стране, повлачи са собом неопходност проналажења новог начина објашњења слике, без уплива традиционалних начина коришћења и размишљања о слици. Другим речима, теорија слике мора променити спознајну и истраживачку перспективу слике и некадашње ликовне уметности. Код Мичела видимо да се питање слике окреће ка поновном открићу слике као комплексу интеракција између визуелног, медија, институције, дискурса, и тела. Бем пак слику види као медиј спознаје, чиме се ограничава на рефлексију и спознају, док се код Белтинга уочава тенденција ка антропологијско орјентисаном знању о слици.

Сам Белтинг тежи да изађе изван задатих оквира и слику објасни као рефлексију духовно-телесне двострукости природе човека. Белтингову проширеност слике Паић објашњава у три правца: 1) као нове медије (филм, фотографија, видео, телевизија, Интернет); 2) као просторну сликовност која надилази традиционални појам уметности и шири се на свет живота; и 3) и као начин опхођења са сликама

²⁷¹ Видети у: Belting Hans, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology Critical Inquiry* 31, vol 2 (Winter 2005), The University of Chicago, 2005., p. 302-319.

који долази од стране ваневропских култура, чиме појам високе уметности више не игра тако значајну улогу јер је, по ваневропском схватању, уметност оно што произвођачи артефаката сматрају за сходним да јесте²⁷². Све је то на трагу укидања сваке до сада постојеће линеарности у уметности и постављања новог начина разумевања онога што долази. Код Белтинга је уочљива жеља да се медиј и тело поставе као подељени; док смо код Мичела имали поделу на слику, текст и иконологију, код Белтинга имамо поделу на медиј и тело, с том разликом што је његова подела постављена тако да се медиј не може разумети као информација, што је до тада био случај, већ је медиј агент за пренос слике, а тело место перформанса перцепције тела на сликама. Белтинг медиј, као ни тело, не схвата у досадашњем својству, већ као место констатне промене, и своју позицију задржава у циркулацији слике; са своје стране, то омогућава да се другачије постави питање перцепције, некада важеће у традиционалном начину гледишта. На тај начин, појављује се могућност постављања нове историја, не перцепције, већ визуелне технологије.. Како објашњава Белтинг: „...слике нису ни на зиду, а ни на екрану, нити су само у глави.”²⁷³ Оне не постоје по себи, али су се догодиле; оне нам се догађају било да су покретне слике, како нам је говорио Делез, или нису.

Могућност да нам се слике „дешавају” објашњава се њиховим преносом и перцепцијом. Белтингово разумевање слике није на линији дебате унутар савремене уметности и културе, већ се више базира на идеализму и покушају да се направи *активнија* историја слике, чиме се поставља темељ за другачију врсту иконологије која није ограничена на сферу уметности, већ се посматра шире, и као таква, прави неку врсту моста између прошлости и садашњости. Будући да живимо у свету слика, по мишљењу Белтинга, ми и свет разумемо помоћу тих слика. Паић његово становиште види као превласт традиционалне метафизичке двострукости,

²⁷² Паић Жарко, *Визуелне комуникације*, стр. 65-66.

²⁷³ Видети у: *Belting Hans, Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology Critical Inquiry* 31, vol 2 (Winter 2005), The University of Chicago, 2005., p. 302-319.

где се укида дуализам телесног (слике) и духовног (надслике), што је присутно у парадигми слике као мимезиса и репрезентације оног реалног, која се ослања на платонистичко гледиште. Ако је човек постављен у свет, било у смислу вишег органског живота, или као нека врста ексцентричног бића позиционалности које разуме људску историју света помоћу говора језика и слике, како говори Паић, онда Белтингова антропологија прави сукоб обеју страна, уместо да се оне прикажу као историјски одређене у нововековном концепту слике човека као субјекта.

Можемо разумети Белтингов покушај да слику не изједначи са информацијом. Ако слика постоји у свету у коме доминирају визуелни медији, онда такви медији обликују слику, јер она у њима опстаје. Деконструкција тела и слике која долази са Белтингом, објашњава губитак референце у свету који поседују медији. Опште становиште јесте да се слике у информативном добу редукују на информације. Свака нова знања објашњавају се визуелним информацијама, што са собом доноси да се сваки нови догађај у реалном свету објашњава путем визуелног, као нова информација. Тако да се место говора и текста више не може сматрати главним местом објављивања и носиоца значења. У добу информација, свако ко не буде кадар да разуме слику, односно не буде умео да је прочита, биће означен као „неписмен”, то јест, биће у немогућности да комуницира са остатком друштва. Оно што је некад важило за језик и текст данас се односи на слику као главног носиоца комуникације. Сам Белтинг слику не види као информацију због идеолошког редукционизма савремене слике; другим речима, слика је резултат модерне технологије преноса информација и почива на научним уређењу стварности.

С друге стране, Паић не види на који начин је Белтинг успео да помири духовно и телесно са својом антропологијом. Његову антропологију Паић смешта у комуникацијски оквир, у коме се слика поставља као пуки симболички акт опажаја путем сложених друштвено-културних механизма. Паићево разумевање Белтинга

се дакле своди на утеловљење слике путем медија. Другим речима, у питању је превођење других слика у разумљиви хоризонт опажаја и посматрања у комуникацијској заједници корисника слика. Антропологија слике како ју је разумео Паић, односи се на историју човечанства у сликама, у различитим историјским епохама, медијима и културама. „Са телом као местом слике и као процесом симболизирања на посебан начин постаје антропологијски редуциран,” како каже Дорис Бахман-Медицк (D. Bachmann-Medick)²⁷⁴.

Утелотворење слике унутар медија није ништа друго него покушај да се слика разуме есенцијалистички. Нема ништа од могуће радикализације како смо могли да очекујемо, већ је на помолу једно другачије објашњење — појам који у себи садржи трагове метафизичке слике у новом облику. Како каже Белтинг: медији су променили нашу перцепцију, али ми још увек тражимо себе у слици. Покушај да се слика другачије постави уочава се почев од краха који се догодио са религиозном сликом, преко кризе репрезентације унутар уметности, па све до механичке репродукције која је угасила постојање ауре, на чеми је изграђена естетизација нових медија. Покушај да се преко утелотворења слике у медиј задржи, односно појави, могучност ауре у уметничком делу показао се као узалудан, јер је у питању време које је незаустављиво прошло. Слике које се налазе унутар нових медија надилазе историјске епохе у свом укидању логоса, слика није постала само место тела којим човек не влада као субјект, већ се дефинитивно отиснула од своје иманентне логике смисла. Слика као таква, остаје на пучини, препуштена самој себи, у својој фрагментацији и транспарентности.

Заокрет слике више у себи не садржи онај ретроградан начин гледишта враћања на старо. У заокрету слике, поновљено је враћање на слику као места дешавања, где уметничка слика добија другачије значење и није медијска слика, како се можда

²⁷⁴

Цитат преузет из: Паић Жарко, *Визуелне комуникације*, стр. 68.

може на први поглед схватити. Она постоји као један од могућих дешавања у савременом свету, док медијска слика у себи садржи и другачије облике, и не може носити префикс уметничког. Сlike које долазе из медија много су више подложне манипулацији него што је то био случај са аналогном сликом, па се слике утеловљене у медију могу сматрати *комуникацијским*. Путем преузимања идеје која се могла срести унутар језика, слика се уводи у једну нову ситуацију, базирану на визуелној комуникацији. Укида се могућност мимезиса и репрезентације оног реалног, и траже се нове могућности за слику која тражи сопствени медиј и објашњење.

6.2. Генерисане слике

Кад се говори о могућем утицају који долази са заокретом слике, онда се уочава то да је слика била у сенци дешавања везаног за језик и текст. Са поменутим заокретом, добили смо слику другачијег сагледавања света и илустрацију сопственог саморазумевања, осетили њену моћ и потенцијалне могућности. Сада се налазимо у ситуацији да се било који интердисциплинарни пројекат скоро не може ни замислити без употребе слике. Навикнути смо на њено постојање и на суживот са њом. У ранијем периоду, слика се користила као место репрезентације или описивање неког догађаја од важности за одређени тренутак, за овде и сада. Слика је увек тежио преображају и покушају да своје дело направи бољим и реалнијим, како би оно објаснило његово место унутар света. Са појавом техничара и науке, његове могућности по питању слике добиле су на важности. Док је сликар желео да

унапреди своју слику постављањем перспективе, дотле је техничар унапређивао могућност да се један недостатак такве слике укине, а то је статичност. Покушај да се у слику унесе *покрет*, а да уједно и она сама покретна, десио се касније, са појавом филма. Међутим, дефинитивна могућност покрета дошла је са појавом нових медија, то јест, када је сама технологија довољно напредовала да га реализује. Са таквим напретком, дошло је до прелаза са миметичко-репрезентацијске концепције слике на концепцију слике као комуникацијског медија. До сада је на делу био онтолошки ранг који је био везан за један прелаз који је водио од магијско-култног до Платоновог схватања. Слика је поседовала истоветност божанског и приказаног у култној слици, или скулптури. Обрт се десио онда када се на слици не разазнаје реални лик, ни његова слика као истинита и јединствена. Ту се појављује проблем који се унутар интердисциплинарности може свести на генерисање нове реалности и преображај слике из информације у комуникацију, што покреће ново питање — шта је реално, а шта је визуелно конструисано?

У ову дебату треба укључити и место посматрача — шта он гледа и коме се обраћа. Мајкл Фрид (M. Fried) у објашњавању позиције сликане слике и посматрача говори да слика жели да привуче посматрача²⁷⁵. Она би да привуче посматрача, да га усхити, да га, једном речју, *заведе*, и као таквог покуша да задржи у стању непокретности. Слично се може рећи и за покушај завођења од стране филма, само што смо уместо слике имали „црну кутију” у којој се слика приказивала и имобилисала посматрача. Покрет код посматрача се јавио онда када се слика из црне кутије проширила на појам уметничког поља, односно музеја и галерија, када долази до ситуације коју Бурио објашњава као „двострукост поља гледишта”, где посматрач има могућност кретања, док је приказивост слике везана за статичан екран. Посматрач може да остане при једној тачки гледања, или да се креће по

²⁷⁵

Mitchell W. J.T., *What do picture want*, p.36.

простору галерије и тако сагледава целокупну ситуацију која му се нуди преко екрана. Оно што је под знаком питања у појављивању слике унутар нових медија јесте следеће: ако се сликом нешто показује, то не мора аутоматски да значи да је однос везан за перцепцију у смислу интерсубјективног односа у којем постоји референца на нешто реално у односу између слике, посматрача и вишка имагинарног. Слика коју медији шаљу више се памти; ми се присећамо слике и тако је дез-функционишемо из тела медија које смо видели и пребацујемо је унутар нашег памћења, чиме вршимо ремастеризацију и отелотворење слике, како каже Белтинг. Оно што остаје нејасно јесте проблем вештачке присутности која се јавља у медијској конструкцији реалности. Вештачка присутност слике чини да се посматрач поставља у ситуацију разумевања иконичке разлике између живе, односно реалне, присутности, и оне друге неживе, односно вештачке присутности, што посматрачу доноси проблем следеће природе: појављује се двострукост опажаја који се може поделити на предискурзивни који има своју основу у иконолошком размишљању које долази од стране историје уметности и другачијег дискурзивног, који испитује могућност вештачке просторности, односно виртуелне реалности где не постоји могућност претходног сагледавања слике. Другим речима, у простору који смо назвали неживим, где је слика „уроњена”, како каже Грау, у виртуелну стварност, посматрач бива постављен у својству двострукости. С једне стране, он бива ослобођен од претходног знања које поседује о слици, и коју гледа као интертекстуалну и метатекстуалну производњу медијских слика, док с друге стране, његово виђење бива посредовано свешћу о промени реалности у којој се оно присутно њему предочава. Слика се овим путем показује у материјалном аспекту као интенционални предмет. Оно што привлачи пажњу код таквих слика јесте на шта се оне конкретно односе. Сlike које обитавају унутар виртуелног простора једино могу да се односе на оно што је у њиховом окружењу реално. Другим речима, попут оног завођења које смо у прилици да видимо у *Аватару*, филму Џејмса Камерона (J. Cameron), који је у целини грениерисан, и као такав нам

шаље сцене које су биле реално могуће једино *унутар* слике, и немају директну везу са оним што се нама, као посматрачима, чини реалним у нашој свести. То нас даље води ка промени погледа и гледања слике која је генерисана, и која је вештачка реалност. Предмет погледа се истовремено мења тиме што слике које су генерисане и које се налазе у виртуелном простору *посматрају онога ко њих посматра*, што је у једном тренутку најавио и сам Кле када је рекао да ће се ствари појавити у проширеном и разноликијем смислу, наизглед често противуречећи јучерашњем рационалном искуству²⁷⁶. Касније је са тиме наставио Дишан, испитујући статус субјекта уметничке продукције, где је *објекат деконструисао субјект*. У овом случају *посматрано* је то које мења посматрача.

Логички след након оваквог преокрета, јесте да уласком посматрача унутар виртуелног простора где обитава генерисана слика, посматрач бива постављен у центар дешавања, што истовремено значи и нестанак субјекта и објекта слике. Свет који се рађа из слике и слика као свет нема више ништа заједничко са природом и простором ван виртуелности нових медија. Слике које су добијене путем компјутера, генерисане, односно дигиталне слике немају ништа заједничко са традиционалним сликама. Ако их упоредимо са билом којом другом сликом, попут фотографије, за разлику од ње, компјутерска слика са својом поставком реалног и замишљеног не указује ни на шта. Како објашњава Грау, с једне стране, слика поседује једно својство да буде видљива појава; с друге стране, она има своју основу од бројева и кодова који су апстрактни, што је поставља у положај оксиморона. Она носи могућност да буде доживљена очима, али је посматрач далеко од тога да је може прогамирати на основу њене појаве²⁷⁷, што доводи у питање оригинал који је до сада био важан чинилац унутар савремене уметности. Код дигиталне слике, не постоји разлика између копије и оригинала као што је раније био случај. Дигитална слика може да се преноси из једног медија у други

²⁷⁶

Кле Паул, *Записи из уметности*, Esotheria, Београд, 1998., стр. 39.

²⁷⁷

Грау Оливер, *Виртуелна уметност*, стр. 253.

тако да не губи на својој појавности. Са њом се може манипулисати и правити нови садржаји, а да њена појавност не буде нарушена. Мичел помиње и то да и репродукција изворног дела, уколико може да се препозна као копија, само повећава ауру оригинала. По питању „ауре уметничког дела“, о којој говори Бењамин, постоји објашњење коју је дао Грау — да она постоји у вирителном простору реалности и да је опстанак ауре омогућен, иако не постоји могућност оригинала који долази из виртуелно направљеног дела стварности. Аура се може препознати из вештачке неприступачности или дубоког, свеобухватног контакта са делом²⁷⁸. Другим речима, ако су посетиоци приморани да оду на место дешавања које је од њих удаљено, како би себи омогућили да се сретну са делом које долази из света дигитализације, у већини случајева не постоји велика могућност да се такво дело може видети више пута у различитим срединама, рачунајући ту и нашу, онда се аура појављује као „врста јединствености и непоновљивости“ поменутог дела.

Садашњи историјски тренутак говори у прилог томе да се слика променила у компјутерски генерисану слику. Она постоји унутар виртуелног простора, у коме се може мењати и трансформисати, приказујући нам своју животно-сличну, виртуелно-чулну сферу. Интерактивност која долази са дигитализацијом медија мења нашу перцепцију и наше устаљено гледиште на слику, ка нечему што има вишечујно, интерактивно искуство са темпоралном димензијом. Слика која настаје је слика новог света у свим данас постојећим моделима њеног техничког развитка, почев од аналогних до данас присутних дигиталних, и то у свом визуелном систему знакова. Зашто баш у визуелном систему знакова? Зато што је још увек нејасно на који начин се слика може објаснити, а да се не креће из домена визуелности. Раније смо имали поделе које су слику постављале на нижу лествицу културно-друштвене активности. Данас више није такав случај. Са сликом се појављујемо у јавности и

²⁷⁸

Грау Оливер, оп.цит., стр 254.

покушавамо да је разумемо и објаснимо. Она је сада информацијско-комуникативни склоп, са њом се више не опонаша природа, нити осликава реалност, нити се репрезентује промењена реалност, већ нам се слика генерише као једина права реалност. Са сликом се не могу заменити ни речи, нити говор, нити текст. У данашњем времену, путем слике која је наша нова визуелна граматика света, правимо отклон од дојучерашњег начина њене поставке у свету. Од слике која је у себи садржавала још нешто осим онога што је на њој било приказано. Са пређашњом сликом, имали смо могућност да видимо и неки траг присутности физичко-метафизичког трага. Паић нам такође говори да са садашњом сликом која „ништа не открива” добијамо могућност сликовно постављеног света као апсолутног субјекта којег објекти примећују, а не он њих. Оно што добијамо јесте динамичан виртуелни сликовни простор, у коме су слике и сликовни простор преображени у променљиву сферу, како каже Грау. Он даље каже: она преводи уплитање чула у сликовна поља или сликовне просторе, стварајући их превасходно преко међудејства или рађајући еволуитивне сликовне процесе који их непредвидљиво и непоправљиво мењају²⁷⁹.

Можемо рећи да се, са појавом генерисане слике, појављује нова могућност аутоматизације која у себи садржи прорачун из самог компјутера, при чему се укида директан однос који смо до сада имали, и губи сваки облик односа са стварношћу. Такве слике постају интерактивне и могу слободно да успостављају однос са субјектом који их гледа. Положај објекта, слике и субјекта који смо навикли да видимо у линеарној координати, путем сучељавања, данас су постали хибриди објекта и слике. Субјективност која се тим путем јавља нема своју локалност, место настанка у једној тачки, као што је био случај са Албертијем и ренесансном перспективом; она сада може да делује на граници мреже, где постаје фрактална, чиме се ствара простор за ново перцептивно окружење.

Као последица јавља се празнина у примању информација и равнодушност према осталим учесницима визуелне комуникације, како каже Паић, објашњавајући да у данашњем добу видеоцентризма нико не види траг видљивог. Другим речима, невидљиво је постало имагинарно визуелисано. Паић нам нуди два могућа решења која се, заправо, сама намећу: једно решење је враћање вишка имагинарног; друго решење је ослобађање слике од властитог насиља над „духовним оком” човека. Што се тиче првог решења, Паић га види као неку врсту наде у смислу могућности приказивања оног узвишеног као неприказивог, и у ситуацији нестанка реалног из слике, претварањем у хиперреално и дигитално окружење визуелности. Другим решењем подразумева неку врсту медијског ослобађања слике од сваког трага историјске везаности за мит, религију, друштво, политику, културу²⁸⁰.

Говорећи о новим могућностима слике, увек треба имати на уму да се *ново* ствара на рушењу *старог*. Код већине уметничких радова савремене уметности такав поступак је неопходан јер се и уметничка дела која долазе из прошлости могу разумети једино када више нису *жива*, односно кад се поставе у музеје као њихово вечно коначиште. Тада тек постају актуелна и могу да се користити као садржај, или као *маса* за постизање одређених нових уметничких достигнућа. У ранијем периоду, унутар уметности, имали смо другачије виђење уметничког дела, где се уметник који долази ослањао и користио достигнућима својих претходника, све у циљу сагледавања и разумевања учињеног и покушаја да достигнуто постане савршенији облик онога што долази из прошлости. Данас имамо мало другачије постављање самог уметничког израза. Сведоци смо различитих начина негације претходних уметничких дела, све у циљу естетизације и маркетиншког начина размишљања који је на снази почетком прве деценије двадесетпрвог века. Слика, једном речју, постаје место празнине и ремикса.

Када већ говоримо о *празнини* која долази од стране слике, која је још при том и генерисана, можемо направити једну паралелу са Маљевичем и његовим укидањем просторности, односно укидању слике као такве, слике као прозора у свет. С друге стране, таква врста постављања може се читати и као негација, па је стога можемо преокренути и поставити као нову могућност. У питању је место које се може произвести као место акције, место дешавања и место стварања, попут једног уметничког чина од стране Раушенберга (Robert Rauschenberg), када је узео цртеж Де Кунинга (Willem De Kooning) и, помоћу гумице, обрисао запис који је поменути аутор оставио. С друге стране, имамо покушај Ворхола да, путем система индустријализације, укине потенцијале које слика носи са собом, свдећи је на ништавило. Познат нам је и Дишанов поступак деконструкције, уношења неументичког дела у уметнички систем вредности. Требало би поменути и Жан Нувела (J. Nouvel) који такву врсту истраживања ништавности разуме као позитивно истраживање, чиме се истражује бит нечега. Такво истраживање бити, он разуме као досезања границе које се приближавају границама перцепције и евакуације видљивог. Другим речима, није више *око* то које нам омогућава ужитак, већ *ум*²⁸¹. Нувел, на примеру уметника Џејмса Тарела (J. Turrell), објашњава могућности ништавности која се појављује са сликом. Упоредјујући поступак Маљевича и његовог дела *Бело на белом* као један облик границе који се може „пренети”, односно разумети и у радовима који долазе од стране уметника попут Тарела. У Тареловим уметничким делима немамо ону опипљивост која је била позната у историји, већ имамо ситуацију где можемо да прођемо кроз дело, а да га не нарушимо, и да на неки начин будемо очарани њиме, јер исказује бит нечега, што се може најбоље моћи видети на примеру кратера Роден који је Тарел направио у Аризони. У историји уметности, најпре смо имали акцију која је слику

²⁸¹ Baudrillard Jean/ Nouvel Jean, *Сингуларни објекти-архитектура и филозофија*, АГМ, Загреб, 2008., стр. 33.

поставила у односу „бело на белом”; данас, захваљујући Тарелу, имамо модификовану поставку која се може објаснити као „плаво на плавом”.

6.3. Дигитална слика и рачунање

Дигиталне слике долазе са новим медијима, и као такве, нуде нешто ново. Под „новим” се подразумева то да оне својим постојањем отварају ново место у интерактивном простору који слика нуди. С друге стране, нови медији са собом носе и промену размишљања и новог односа између човека и слике, што само потврђује Меклуанову тезу да нови медији замењују старе. Дигиталне слике више не прате физичке, аналогне, нити било какве даље кретње које долазе од стране човека, а да имају везе са преношењем стварности. Њиховим постојањем добија се програм који може бити у различитим облицима. А пошто дигиталне слике више не представљају физичке контакте са стварношћу, нити било какав могући запис људске присутности, оне више не следе досадашњи начин разумевања, већ се окрећу себи. Када говори о дигиталној слици, Флусер истиче да су за појаву дигиталне слике информације прерађене техничким процесом аутоматизације и компјутеризације слике²⁸².

Раније смо поседовали текст као носећи елемент доба у којем смо живели. Данас више то није случај, јер слика са својим програмирањем тражи своје место. Како смо већ показали, Флусер слику разуме као површину на којој се нешто дешава,

²⁸²

Паић Жарко, *Визуелне комуникације*, стр. 146.

али за сада нисмо у стању да разумемо шта је то по среди²⁸³. Визуелност какву данас познајемо је дигиталне слике поставила на место стварности, јер дигиталне слике са собом носе конструкцију вештачке реалности. Другим речима, дигиталне слике једино могу опстати у вештачком окружењу које се напаја из програма и које се може појавити једино на екрану, што води ка следећем закључку: дигиталне слике се објашњавају путем генерисане слике која долази од стране програма који у себи садржи код за могући начин споразумевања. Па тако, Флусер човека објашњава и поставља на место неприродне животиње која хуманизацијом доспева до могућности комуникације, односно споразумевања²⁸⁴. Говорећи даље о комуникацији, он истиче да она, сама по себи, тражи неку врсту поретка или симболички код, док с друге стране, медији траже врсту одгонетања оваквог кода. Последица је та да код омогућава даљи начин комуникације и наставак споразумевања, овај пут са сликом. По питању уметности, имамо потребу уметника да се дигитална слика објасни на два могућа начина. Један од њих окренут је ка објашњавању програмирања и екранског програма, док други покушава да илуструје однос између релацијског пројекта и његовог контакта са стварношћу.

Може се рећи да је ово само производ онога што је уметност донела у другој половини двадесетог века када су уметници преузели нове медије и почели да са њима експериментишу; то је за последицу произвело да се, унутар уметности, више не могу пронаћи границе и до тада присутна ограничења. Истовремено, технолошки напредак је од уметника тражио да се постави отворено и да покуша да пронађе нову инспирацију и нове постулате који долазе са новим медијима. Уметници су у таквом поступку пре свега показивали одређене могућности које медији са собом носе, а које су се тичале могућег спутавања и ограничавања, иако су такви медији, барем на почетку, пре свега били препознати као ново

²⁸³ Видети објашњење које је дао у вези текста и филма као могућу корелацију са дешавањем по питању слике, Edited by Ströhl, Andreas, Flusser Viliem, *Writings*, p. 21-35.

²⁸⁴ Ибид, стр. 37.

перципирање стварности. Тиме се отвара дилема по питању медија, с једне стране окренута према њиховим скоро неограниченим могућностима, (који су унели једну дозу страха код човека), док су с друге стране увели неку врсту негације и покушај одупрања медијском утицају.

Оно што би требало да имамо у виду јесте мисао Маклуана која се односила на медије и на комуникацију као њихов продукт, где је комуникација пре свега схваћена као нов начин уметности, а не као наука, поготово када се има на уму да је уметник онај који по мишљењу Маклуана има могућност да утиче, да мења и комуницира на адекватан начин са новим медијима. По схватању Маклуана, уметник је у стању да исправи чулне односе пре него што ударац нове технологије отупи свесне поступке²⁸⁵. Другим речима, уметник је тај који има потребу да користи нове медије и који њима манипулише и ствара нове могућности, што са собом носи да је уметник тај који има активну улогу у анализи, обликовању и објашњавању облика који долазе од стране нове медијске слике. Другим речима, помоћу уметника, Маклуан види могућност да друштво перципира и схвати нове начине перцепције који долазе са новим медијима, на један другачији безболнији начин. Настављајући се на Маклуанова схватања, Флусер прави поделу која се односи на предмодерно доба, сачињено од слика које су приказивале умеће сликања као уметничку дисциплину. С друге стране, он наводи појаву звану „постмодерна слика” која своје упориште има унутар технологије. Другим речима, имамо премодерног човека који је живео у свету слика које су значиле *свет*, док ми данас живимо у свету слика чије теорије, које се тичу *света*, жели да симболизује²⁸⁶.

Оно што је карактеристично за слике које долазе из сфере нових медија, односно дигитализације, јесте то да су уроњене, као објашњава Грау, у виртуелну реалност.

²⁸⁵ Маклуан Маршал, *Познавање опитила*, Просвета, Београд, 1971., стр. 106.

²⁸⁶ Edited by Ströhl, Andreas, Flusser Viliem, *Writings*, p. 36.

Оне нам само омогућавају приказ нове реалности као универзалне конструкције, што их чини непостојећим у реалности. Користећи се речима Грауа, тако флуидне и флексибилне, променљиве и надокнадиве, дигиталне слике чине бит медијске уметности и културе, што омогућава визуелну културу информацијског система савременог друштва²⁸⁷.

Можемо рећи да се појавом дигиталне слике добија другачије разумевање стварности. До сада смо имали стварност која долази од стране аналогних медија, са дигитализацијом имамо појаву виртуелне стварности или вештачке реалности. Можемо се сложити са Флусером да се појавом дигитализације добио свет који је препун слика, и да се такав свет мора поставити и разумети на адекватан начин. Постоји друга одредница која се мора разумети, а то је да се са појавом дигитализације не можемо дефинитивно одрећи помоћи аналогног начина записивања. Аналогни запис јесте сличнији стварности у којој се налазимо, за разлику од дигиталног записа. Међутим, са дигиталним записом или сликом добијамо само другачији начин чулности саме стварности. Другим речима, код аналогног записа имали смо перцепцију као главни носилац дешавања у вези описивња или дочаравња нечега, док са дигитализацијом добијамо урањање.

Са дигиталном сликом немамо ону врсту истине и објективности која се могла наћи код аналогне слике. Помоћу дигитализације, слика се може користити и манипулисати унутар програма који јој мењају сврху и намену на један веома ефектан и брз начин. Путем било ког графичког програма, ви од слике која вам се налази унутар компјутера, можете да направите било шта. Зумирањем, сечењем, увећањем, променом светлосних референци, или позадине ви добијате потпуно другачију слику од првобитне. Како Лев Манович објашњава, данашње доба у коме се налазимо јесте доба цопу/пасте слике, односно ремикса постојећих. Дигитална

слика је скуп бројева који се помоћу алгоритма обрачунавају и складиште унутар компјутера, као основног модела дигитализације, где се даље шаљу као информације. Као таква, она се може појавити као слика и бити видљива једино путем неког од графичких програма у којем је направљен и као такве бивају постављене на екран. Другим речима, дигитална слика има своју двострукост која се може објаснити њеном математичком страном, где се поставља као један од података, и као видљива слика, што нас доводи до тога да се дигитална слика једино може схватити као технички поступак производње или постпродукције, док је све оно што посматрач може да види и сагледа, обухваћено аналогном сликом која је у нашем систему читљивости.

6.4. Од перцепције до уроњености

Овде можемо поставити питање: Шта са сликом по појављивању нових медија? Као што смо видели, слика је ушла у дигитализацију и као таква претворила се у пуку информацију. У доба дигитализације, успело се са оним што је било у наговештају, по схватању Рансијера, између касних година деветнаестог века па до авангарде двадесетих година прошлог века. Доба које Рансијер објашњава као потврђивања пројекта за ослобађање уметности од слика. Он даље говори о ослобађању не само од старих начина приказивања, већ и од уписивања историје у ствари, те истовременог ослобађања од напетости кад је у питању деловање уметности на друштвене облике сличности и препознавања²⁸⁸. Можда је дигитализација слике та врста ослобађања о којој је Рансијер говорио. У

²⁸⁸

Погледати Jasque Ranciere: "Будућност слике", уредник Пургар Крешимир, *Визуелни студији*, стр. 453.

дигитализацији, традиционални појам слике добија ново поље истраживања везано за нове медије који је у себи садрже. Како би Китлер рекао, медији одређују наше ситуације, и они дефинишу оно што је стварно²⁸⁹. Са појавом дигитализације, добијамо ситуацију да све могућности које смо до сада разумевали са старим медијима, унутар компјутера, бивају конвертоване и као такве добијају нове могућности. Другим речима, све постаје лако доступно и отвара нове могућности; све се претвара у информацију и као такво кружи унутар новонасталог система заживљавајући на нови начин. Доба у којем се налазимо Мичел назива *постфотографским добом*, у коме слика више није гаранција визуелне истине, као ни стабилног означитеља смисла вредности²⁹⁰.

У дигитализацији, напосредом долази до прекида са досадашњим утркивањем између уметности и технологије. Сада се јавља место спајања које је омогућено напредовањем и достизањем одређеног техничког нивоа да се такво место оствари. Оно што је Ђорђ Кепеш (G. Kepes) кренуо да испитује, везано за уметност и технологију, јесте покушај њиховог спајања у један нови језик, језик гледања. Виртуелност је један од тих могућих језика гледања који је произвео нову комуникацију. Како Ријохеи Накацу (Ryohei Nakatsu) објашњава, неопходно је проучавати механизме међудејства и развити технологије које могу да остваре комуникацију која је изузетно слична људској комуникацији, спајањем комуникације, технологије међудејства и интерактивне уметности²⁹¹.

Тиме добијамо нову живост, а са појавом виртуелности, осим стварности, добијамо и други ниво укључивања. А да би се виртуелност појавила, била нам је потребна дигитализација, која је дошла са новим медијима. Под *новим медијима* подразумевамо све оно што долази након деведесетих година прошлог века, и које

²⁸⁹ Hansen Mark, *New Philosophy for New Media*, p. 71.

²⁹⁰ Hansen Mark, *New Philosophy for New Media*, p. 11.

²⁹¹ Грау Оливер, *Виртуелна уметност*, стр. 187.

у себи има дигитални префикс. Вредело би рећи да се пре деведестих за нове медије проглашавао радио, који је касније заменила телевизија, након тога видео, као последњи аналогни медиј. Овде ћемо се задржати на новим медијима који своју условљеност дугују дигитализацији. Пре свега се мисли на *e-маил*, ДВД, мп3 и Интернет као место без којег би дигитализација била исувише напорна и тешка, односно не би била могућа на начин који сада познајемо.

Како смо помоћу дигитализације ушли у информатичко доба, бојазан од губитка референци која се појавила у теоријама Мичела, Вирилиоа и Крерија показала се као оправдана, јер се не само променила институција субјекта и посматрача, већ друштво и култура коју знамо. За неке попут Китлера, дигитализација и њен код надмашују самог човека, постављајући га у незавидан положај. Компјутер као алгоритамска машина делује на нивоу који појединачно људско биће, уроњено у свој сезорно-моторни хардвер, не може да досегне, Другим речима, треба заобићи човека и усредсредити се само на релацију мозак-технологија, будући да је то наша будућност. Како Паић објашњава Китлера и његов појам медија — он само човеково тело разуме као медиј; човек, дакле, није продужетак медија као што је био случај са Меклуаном, већ је он *сам* медиј који прима и шаље информације.

Може се рећи да су нам медији на један другачији начин презентовали идеју Модерне, за коју је важила новост новог, и њено функционисање у значењу нове технокултуре, што само по себи укида могућност било какве револуције коју познајемо из прошлости, попут последње која се догодила са авангардом. За разлику од модерне и њене потребе за хомогенизацијом и поставком нових правила која ће бити меродавна за наступајућа дешавања на плану уметности, сада имамо другачије захтеве који се постављају пред нас. Слика у дигиталном свету више није нити природна нити уметничка као што је био раније случај; она постаје

израчуната слика²⁹². Са таквом израчунавом сликом, ми добијамо ново конструисање света, са новим линијама комуникације, при чему је место такве комуникације остављено и резевисано за технологију. Ова технологија има основу на линији Шенон-Вивер (Shanon-Weaver), чија је поставка основа за шему система комуникација, а која гласи: *information source-message-transmitter-received signal-noise source-receiver-messege-destination*²⁹³. Осим што је била у питању основа за комуникацију, по мишљењу Мановича, то је био и нови ДНК људске културе, при чему је комуникација сведена на математички проблем превођења сигнала у читљиве поруке.

Тиме је омогућено да нови медији комуникацију преобрате у *interface-feedback* учинак убрзаног кружења информација који иде од примаоца до пошалоца, од циља поруке до извора поруке. Тако да унутар нових медија имамо повратну спрегу, па је за разлику од аналогних медија сада омогућено да се разлике које су постојале раније предупреду и као такве убаце у заједништво, тиме формални садржај нових медија бива нови алгоритам и симболички бинарни код.

У таквој расподели снага имамо стварност која нас окружује и стварност која долази из споја технологије и уметности — виртуелну стварност: природну реалну стварност и вештачку стварност која је направљена помоћу битова и математике. Ово за последицу има покретање питања посматрача који у свом окружењу бира за коју ће се стварност одредити. Вирилио ову нову поставку назива *теле-акцијом*, што представља могућност деловања на даљину²⁹⁴. Другим речима, укида се место као одредиште и убацује се присутност на даљину, при чему нестаје једна

²⁹² Цитат преузет из Паић Жарко, *Визуелне комуникације*, стр 157.

²⁹³ Полазећи од информације, шема разликује произведену поруку (message), која се прима системом посредовања (transmitter) као сигнал (signal). Тај сигнал се преводи преко канала (цханел) до примаоца (receiver) који поновну изворну поруку (message) прима као информацију. Погледати опширније у: Паић Жарко, *Визуелне комуникације*, стр. 177.

²⁹⁴ <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=38>

карактеристика која долази из прошлости и која се називала *локалношћу*, па смо сада помоћу дигитализације сви директно везани у тренутку времена, то јест, глобално повезани. Другим речима, налазимо се у Маклуановом „глобалном селу”, што нам отвара могућност да делујемо у два света, један који је стваран и други који је стварнији од стварности.

Када говоримо о дигитализацији, требало би водити рачуна о нашим чулима која праве неку врсту разлике кад је у питању појам виртуелног. Виртуелно прелази ниво саме технологије ако се говори о кибернетици. Када говоримо о дигитализацији и виртуелности, може доћи до мешања стварности и вештачке стварности, а самим чином мешања до симулације. Такво мешање прети да наше кретање кроз чула изгуби заштитни омотач око појма виртуелног. Другим речима, ми још увек разумемо и размишљамо о повезаности могућег и виртуелног само кроз аналогни канал. Попут сцене која нам је позната из филма *Blade Runner*, у којој репликанти не поседују сећање и нису у стању да се дефинитивно стопе са људском врстом, чиме бивају елиминисани од стране истражитеља. Унутар дигитализације, можемо да се крећемо и да покушамо да разумемо оно што нам у скорије време долази. Међутим, за сада тај прелаз који се код уметника назива *креативни тренутак* или *тренутак инспирације*, у дигитализацији и информатичком друштву још увек није декодиран.

Другим речима, људску перцепцију кроз технички моменат можемо разумети до једног одређеног степена, у овом случају до степена који репликатну недостаје да се стопи са човеком. У питању је онај део несвесног из кога долазе слике које у себи приказују фантасичне мотиве који се касније унутар техничких добара могу претворити у реално и стварно време. Могућност за замишљање одређених виртуелних ствари које долазе из сфере људског, помоћу дигиталног, покушава да нађе своје место унутар вештачких, односно виртуелних слика. Када погледамо

дешавања која долазе од стране филма, видимо да се посматрач поставља у стање мировања и да му осим чула вида и слуха ништа више није блокирано. Имамо једну врсту концентрисане присутности на поље екрана, на коме се нешто дешава, а што долази од стране монтаже и филмског апарата. Код дигиталне слике, утиче се на целовитог гледаоца у стању уроњености, уз очекивање да посматрачево тело направи одређени покрет, чиме би се догађај почео остваривати.

По схватању Хенсена, то од тела чини једног од главних актера целокупне дигитализације и појаве виртуелне стварности, док се код Китлера то негира. Другим речима, Китлер у дигитализацији види могућност преласка и сједињавања целокупних претходних медија у дигиталне и тиме конвертује појам слике у функцију деловања стварности са људским чулним апаратом, па се може закључити да Китлер појам дигиталне слике користи као самосталну технологију која је извучена из система Шенон/Вивер, и која као таква нема потребу да буде у корелацији са људским перцептивним сензорима. Китлер даље каже да се осећај и осећања претварају у „замазивање очију”. Њихов, медијски произведен, гламур преживеће само привремено, као нуспродукт стратегијских програма. Унутар самих компјутера све постаје број: квантитет без слике, звука или гласа²⁹⁵. У том смислу, можемо поставити питање које се односи на перципирану дигиталну слику. Како каже Хенсен, да ли корелација која се појављује између слике и људске перцепције има нешто суштинско осим информације за себе и њене оријентације на комуникацијске потребе људске популације. Да ли је у питању само нека врста „лошег мамурлука” који долази од стране будућег и застарелог техничког система²⁹⁶, или пак дигитализацију можемо схватити као могућност за нову уметност покренуту са инсталацијама у простору. Попут радова Била Виоле, Пипилоти Рист (Pipilotti Rist), Метјуа Барнија, Дагласа Гордона, Дага Аتكена, Сема Тејлора Вуда који су унутар дигитализације у својим радовима проширили

²⁹⁵

Kittler A. Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, CA, 1999., p. 1

²⁹⁶

Hansen Mark, *New Philosophy for New Media*, p.73.

дотадашњи појам слике на простор у коме се обитава. Хенсен, у једном тренутку, појам дигитализације види као могућност проширеног поља деловања који има циљ да се проширује не само у просторним димензијама, већ и у времену које не мора више да буде представљено неком верзијом низа (виртуелних) слика²⁹⁷.

Попут рада *The Legible City* (1988-91), Џефрија Шоа (J. Shaw), — у коме посматрач уметничког дела седа на бицикл и помоћу волана и звона коригује свој пут, чиме усмерава своје тело ка новом дестинацијама, — тако и време лепе и посматрачке уметности лагано смењује ново стајалиште: *урањања у дело* које је уједно *интерактивно*. Саму дигитализацију Хенсен схвата као могућност да се претходно постављени рамови који долазе од старих медија укину и да се дело разуме *кроз посматрача*. Кроз посматрача, поставља се разлика између виртуелног и актуелног, што од њега чини катализатора актуализације виртуелног²⁹⁸. На основама дигитализације, посматрач се посматра као урођен унутар слике, и као такав разуме. Уместо слике која је била постављена унутар рама, сада се такав рам преноси на само тело посматрача; оквир се ствара у нашим властитим телима²⁹⁹. Другим речима, помоћу тела се затвара круг, уз становиште да се слика која се појавила унутар дигитализације разуме као алогоритамски код који уједно омогућава да се било који запис пребаци са једног места на друго. То за Џонстона (J. Johnston) не игра неку велику улогу, јер он слику види само као једну од могућих информација унутар глобалне информационе мреже у којој је слика једно од могућих места која заузимају простор унутар система³⁰⁰. Он, дакле слику, не види као неко посебно место истраживања ван контекста глобалне комуникације. Другим речима, слика је кодирани део унутар система који ради, без потребе уплива беспотребних исклизнућа. Хенсен, за разлику од Китлера и Џонстона, покушава да нађе одређени систем који би људску перцепцију поставио као

²⁹⁷ Ибид., п.75.

²⁹⁸ Hansen Mark, *New Philosophy for New Media*, p.75.

²⁹⁹ Ибид., str..76.

³⁰⁰ Ибид., str. 97.

потребу, заједно са телом које је по схватању Хенсена потребно да би се слика у дигиталном добу разумела. Решење проблема Хенсен пре свега види у ослањању на Бергсонову теорију афективног, критикујући при том Делезово разумевања афекта. Хенсен тумачи Делезов поглед на афекат као препуштен искључиво техничком поступку, без обзирања на *телесну* потребу афекта. Према Бергсону, како Хенсен даље тврди, нема перцепције, субјективне или људске, без афекта, па је афективно, дакле, онај део или онај аспект унутрашњости нашег тела који мешамо са сликом телесне спојашњости; то је оно што морамо одузети од перцепције како бисмо добили потпуно чисту слику³⁰¹. Другим речима, Хенсен долази до закључка који га води ка томе да је *тело* пресудно за разумевање дигиталне слике, то јест, реарфимација афективног тела као уоквиритеља информације одговара темељном помаку у материјалност медија. Потреба тела уједно расте пропорционално са диференцијацијом медија³⁰².

Ако погледамо темељни склоп Флусеовог размишљања који говори о медијима и новом информатичком добу, уочавамо да се код њега укида било какав наговештај претходног, односно тумачење медија ван антрополошко-семиотичког хоризонта, што се односи на целокупну поставку претходних медија који су у новим конвертовани и као такви немају више никакву референцу, што иде на руку Китлеровом ставу. Другим речима, не постоји више могућност повратка на старо; изгубио се систем означитеља и означеног јер су дигитализацијом укинута симболи и знакови, чиме су се отворила врата за ново, за податке и сигнале који долазе из базичног објекта нове реалности, из компјутера. Једино место које се поставља са старом поставком и који тражи референта јесте место културе и уметности. Како је Паић објаснио Китлерово решење проблема везано за креативну црту човека, он је преузео од Лакана његово тројство Симболичко / Реално / Имагинарно. Ослањајући се пре свега на симболичку конструкцију медијске

³⁰¹ Ибид., str. 100.

³⁰² Hansen Mark, *New Philosophy for New Media*, p. 100

реалности, Китлер жели да сачува онај остатак који долази од стране људске комуникацијске делатности која почива на креативности и интерактивности³⁰³, што за исход има то да се култура у дигиталном добу може примерено разумети само под условом да се целокупни технички склоп медија схвати као симболичка конструкција нове реалности, како каже Паић. Можемо онда закључити да живимо у транс-субјективном времену и околностима где више не постојимо *ми* који *нешто чинимо*, како каже Велш (Wolfgang Welsch), већ смо потчињени *принудима ствари* где влада систем саморегулације и где се његови императиви користе против хуманих тежњи³⁰⁴.

По мишљењу Мановича, питање културе и света у коме живимо окренуто је ка визуелизацији и ка дефинитивној промени културе коју познајемо у културу интерфејса (енг. interface). Како Манович објашњава, пошто смо дошли до ситуације да све могуће облике добијамо преко компјутера, логично је да се доба у коме долази до интеракције између човека и компјутерске културе назове „културни интефејс“³⁰⁵. Другим речима, путем дигитализације долазимо до света визуелизације у коме се свет разуме као простор време дигиталне слике, где уз помоћ такве слике наша стварност постаје све више окренута ка виртуелној реалности. Као што је Вирилио предвидео, ускоро ћемо бити сведоци приближавања наше стварности и виртуелне реалности, чиме бисмо отворили ново поље истраживања за време које долази.

Закључна разматрања

³⁰³ Видети опширније у: Паић Жарко, *Визуелне комуникације*, стр 161-162.

³⁰⁴ Велш Волфганг, *Наша постмодерна модерна*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 2000., стр.220.

³⁰⁵ Manovich Lev, *The Language of New Media*, p. 80-83.

Методолошки приступ овог докторског рада креће се, пре свега, унутар подручја интердисциплинарних студија, визуелне културе, технокултуре, као и теорије нових медија, са нагласком на анализу појединих уметничких дела, будући да сам аутор долази из уметничке праксе.

У доба визуелности, приказана истраживања морала су имати интердисциплинарни карактер, јер без таквог приступа није било могуће разумети кретање слике у данашњем окружењу. Оно што смо раније означавали као *линеарност*, то јест, као перспективу, у данашњем времену сагледавамо другачије, будући да свако време носи са собом нова сазнања. Слика у овом случају није изузетак, и као таква, у доба деконструкције и дигитализације, проналази своје место које се може читати унутар система који у себи садржи алгоритам и начин флуидности разумљив са техничке стране гледишта као податак, постављајући се као израчуната слика. То је оно што је Петер Вајбел у својим радовима крајем деведесетих година покушао и тежио да искаже, где више није била важна статичност као место дешавања, већ су динамика и кретање постали важни. Оно што данас тражимо базирано је не на локалним пољима, већ на кретњи, на машини, на дислоцираном објекту. Слика је једна од могућности која се појављује у различитим медијима на различитим местима, попут Атиле, која свој рад поставља у различитим контекстима и у различитим амбијентима, супротно уметничкој пракси модерне. У данашњем времену, слика добија другачији смисао и као таква се мора разумети; она више није „прозор-у-свет”, већ „врата” која ће нас одвести негде другде. Пошто смо видели на примеру Маљевича и Тарела могући правац деловања, Дишан нам нуди

она врата која смо одшкринули, али кроз која нисмо још увек закорачили, врата која нам с једне стране праве улаз у свет, а с друге стране излаз у свет.

Будући да живимо у времену ремикса, по схватању Мановича, свесни смо могућности које нам пружа такво гледиште: могућности да преузимамо све што нам је потребно из старих медија и да их као такве ремиксујемо и поставимо другачије у данашњем окружењу. Ипак, не смемо да заборавимо да у времену ремикса ни стари медији нису остали у сенци дешавања. Они се труде да се прилагоде и као такви да се прикључе ономе што долази, као што је случај са филмом, позориштем, телевизијом. Сваки од поменутих жели да се појави у другачијем, адекватнијем и бољем издању. Оно што се налази код старих медија јесте покушај да буду непосредни, попут телевизије која не само што нуди директан снимак слика са одређене локације, него исту слику обрађује унутар монтаже и као такву је пласира у студио, где се води разговор о ономе што се види. С друге стране, имамо филм, где се може приметити снимак у реалном простору, генерисана слика која долази из студија, и слика која долази од стране 2Д и 3Д програма, који се прилагођавају и као такви постављају унутар филма. Поменути ситуацију Џеј Болтер (J. Bolter) и Ричард Грусин (R. Grusin) означили су као „ремедијалност”³⁰⁶. Под појмом *ремедијалности*, Болтер и Грусин подразумевају то да она долази из раније епохе, у којој су уметници желели да визуелни приказ учине непосредним скривањем и игнорисањем присуства медија. То, по схватању Болтера и Грусина, нови медији данас чине. Другим речима, они су само побољшана верзија старих. Оно што повезује старе медије попут сликарства, фотографије, филма јесте једна доза непосредности која се може видети и на новим медијама. Њихово становиште критикује Џон Симонс (J. Simons) који говори да се Болтер и Грусин исувише базирају, говорећи о ремедијалности, на односу између старих и нових медија, и да их као такве прихватају као своју полазну концепцију.

³⁰⁶ Видети у: Jay David Bolter i Richard Grusin, *Remediation, understading new media*, MIT Press, 2000, p. 5-52.

Осим тога, Симонс им оспорава потребу читања унутар историјско-уметничке схеме, која потиче из теоријских модела старих медија, а не из емпиријског посматрања и рашчлањивања нових медија. Како каже Симонс, по питању Ботлера и Грусина, њихова теорија уметничке еволуције је на трагу Базеновог разумевања историје уметности и њеног порекла у комплексу мумије, односно, жудњи да се надвлада временитост и смрт³⁰⁷.

Све поменуто нас враћа на поделу човек/технологија и с друге стране, човек/друштво/култура, где се морамо позвати на Флусера и његов став да — ако желимо да идемо напред, морамо да укинемо било који везу која долази од друштвено-хуманистичке илузије да је технологија нешто страно и неутрално³⁰⁸. Другим речима, дигитализација прави нови помак где се човек мора поставити другачије и где нема места за репрезентацију као што је био случај до сада. Сада се поставља друго питање које Паић формулише — као одржавање човека и његове човечности, при чему се он не разматра као јединство техно-спиритуалне везе са божанским, светом и природом³⁰⁹. Како каже Флоријан Рецер, нама треба *стварност*, не слике које на нас делују, већ такве на које ми, у смислу интеракције, можемо да делујемо³¹⁰. Тако постављено стање ствари једино може да донесе дигитализација, то јест, нове технологије које стварају биодигитални склоп науке, технике и технологије и живота као вештачке интелигенције, а што ће се једино моћи односити на виртуелне просторе као нове стварности. Другим речима, оно што долази и ка чему се крећемо јесте могућност да се направе *живе слике*.

У питању су оне живе слике које уметник још из античког доба жели да направи и смести у реални простор. Како објашњава Кристајана Кресе, то је покушај да вештачка жива бића буду створена према властитој представи, а не према законима

³⁰⁷ Harries Dan, *New Media Book*, British film institute, London, 2002, p. 231- 242.

³⁰⁸ Видети у: Паић Жарко, *Визуелне комуникације*, стр 167.

³⁰⁹ Паић Жарко, *Визуелне комуникације*, стр.168.

³¹⁰ Погледати у: Клоц Хајнрих, *Уметност у XX веку*, стр. 208.

природе — вештачка жива бића која изгледају као природна али су, у ствари, артефакти³¹¹.

Због тога нам је технологија важна и без ње нисмо у стању да опстанемо, како истиче Вајбел. Технологија нам омогућава да се снађемо и преживимо у свету у коме све функционише помоћу прорачуна и алогоритама. С друге стране, како примећује Крокер, технологија је мало спора; ова тврдња пак иде у прилог мишљењу Алана Бадјуа (А. Бадиоу), који ту исту технологију сматра „плашљивом и осредњом”. Бадју каже следеће: „Господо техничари, дајте још један напор, ако заиста желите планетарну владавину технике.”³¹²

Можемо се сложити да су технологија и њен неумитан напредак одиграли велику улогу не само кад је у питању слика и уметност, већ и целокупан друштвено-културни напредак. Технологија је успела да отвори „нова врата” слици и припреми је за новонасталу ситуацију у којој *оптичко*, по схватању Дивне Вуксановић, преузима примат у односу на појмовно обликовани духовни поглед на свет³¹³. У овом раду праћен је развојни ток слике, као и референтна места на којима се она појављује као носилац промена и то почев од традиционалних слика преко фотографије, филма, videa и видео инсталација, до генерисане слике и коришћења софтвера у прављењу слике и могућности *урањања* у њу.

За даље разумевање слике било је неопходно да се објасне и прикажу релевантна места промена, као и теоријски оквири који су пратили след околности по питању слика. Када говоримо о данашњем појму слике, потребно је истаћи мишљење Лева Мановича као једно од важнијих места у даљем разумевању стања слике унутар

³¹¹ Погледати у: Christiane Kruse. “Након слика“, уредник Пургар Крешимир, *Визуелни студији*, , стр. 80.

³¹² Badiou Alain, *Манифест за филозофију*, Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2001, стр 35.

³¹³ Преузето из: Дивна Вуксановић, *Барокни дух у савременој филозофији*, Институт за филозофију Филозофског факултета, Београд, 2001, стр. 204.

уметности. Манович је данашње окружење и простор слике поредио са стањем уметности у првој половини двадесетог века, односно са руском авангардом. По мишљењу овог теоретичара *нових медија*, модел авангарде био је веома прихватљив као могући калуп из кога се уметност данас објашњава и схвата. Слика се у дигиталном окружењу поставила хибридно; односно, утицаји који долазе од науке, технологије, уметности, економије, зашто не рећи — и капитализма, исувише су предоминантни да би се сама слика могла сагледавати из једног јединог угла, односно из угла историје уметности.

Будући да је данашња слика *генерисна*, она не може да функционише без компјутерског софтвера, па наслеђе руске авангарде у том случају врши огроман утицај на разумевање саме слике. Колажирање, употреба текста, фотомонтаже и филмског језика, као наслеђе руске авангарде, по схватању Мановича, значајни су како по питању слике *en general*, тако и по питању њене активне улоге у генерисаном свету. У том случају, тамо где се слика користи наслеђем авангарде, генерише се и активност посматрача који помоћу софтверских решења омогућава да се слика не само прикаже на екрану, већ и да се мења и трансформише. Уз генерисану слику и њену даљу употребу, посматрач више није само пуко место неактивности. Другим речима, добија се *активни* посматрач који је способан да учествује у прављењу и трансформацији слике, при чему се његова улога статичног посматрача мења у активног учесника операције трансформисања слика. Дешавања која су данас могу видети у уметности све су више окренута ка *урањању* и могућности да се „уђе”, напославу, у слику и да се унутар ње делује, уз једну битну разлику: сада се разлика између слике и стварности све више смањује, односно, виртуелна реалност постепено преузима примат и поставља себе као једно од важнијих поља деловања унутар уметности.

Може се рећи да реалност по питању нових медија више није само једна, већ да постоји неколико њих; другим речима, ирелевантно је говорити само о *једној* слици. У том смислу, овај рад упућује на сагледавање релевантних дешавања која су омогућила да се слика у данашњем дигиталном окружењу постави, а затим и објасни, на један, надамо се, непретeciозан начин.

Слика која се појављује у новим медијима превазилази сва досадашња дешавања; слика није више место тела којим човек влада као субјект; слика се отргла од такве поставке и тиме препустила самој себи, својој фрагментацији и транспарентности. Јединственост слике у дигиталном окружењу, као што смо већ истакли, више је него ирелевантна. Може ли се онда говорити само о слици која је ремиксована и хибридна, јер се она, онда када се говори о њеној производњи у дигиталном окружењу, као и о њеној рецепцији, више не може објашњавати као „перцептивно искуство”. Више нема оне повезаности која уметника и посматрача поставља у раван која нема додирне тачке са ситуацијом која се око њих дешава. У данашњем случају, разумевање слике постављено је као нека врста суптилног односа између различитих теоретских дискурзивних анализа, као и економских и политичких пракси, у којима се разумевање исте појављује као својеврсна интеракција.

И да закључимо, налазимо се у времену прекодирања друштвене реалности, у коме се слика појављује као носилац промена заједно са новим медијима. Другим речима, технолошки услови су променили информационо друштво, као и саму уметност, односно комуникацијске медије, чиме је прекодирана целокупна друштвена стварност. У данашњој култури која је заснована на командама *copy & paste*, у контексту савремене уметности нових медија, долазимо до ситуације да је уметност потиснута, хибридна и да се налази на средини између технологије, науке, економије, чиме је изгубила ону елитну ноту коју је поседовала пре Бењаминове механичке репродукције.

Најзад, можемо поставити закључно питање — Шта нам остаје по питању слике и њене теорије? Зарад одговора на ово питање, позваћемо се на речи Кристијане Крусе која каже — да смо правила за употребу слика сами донели, али смо, нажалост, још увек далеко од њиховог разумевања³¹⁴. Оно што нам преостаје јесте да се, након мапирања и кодирања света и простора око нас, спремимо за догађај у коме ће слике одиграти значајну улогу у мапирању наших *тела* у времену које неумитно долази.

Сам рад не претендује да објасни и докаже „шта слика хоће”, већ му је намера да прикаже могуће тенденције, смерове који су актуелни и потребни да би се читање слике у данашњем окружењу могло разумети. Другим речима, рад је тако постављен и конкретизован да је обухваћен већи део релеватних дешавања који су важни за што боље разумевање онога што данашња слика са собом доноси.

Библиографија:

А

Арган Ђулио Карло и Олива Акиле Бонито, *Модерна уметност 1770-1970-2000*, I, СЛЮ, Београд, 2004.

³¹⁴ Видети у: Christiane Kruse, *Након слика* уредник: Пургар Крешимир, *Визуални студији*, стр. 90.

Арган Ђулио Карло и Олива Акиле Бонито, *Модерна уметност 1770-1970-2000*, II, СЛЮ, Београд, 2004.

Б

Badiou Alain, *Манифест за филозофију*, Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2001.

Барт Ролан, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд, 1971.

Барт Ролан, *Светла комора*, Рад, Београд, 1993.

Бењамин В., *О фотографији и уметности*, КЦБ, Београд, 2007.

Биргер Питер, *Теорија авангарде*, Народна књига, Београд, 1998.

Бодријар Жан, *Симболичка размена и смрт*, Дечије новине, Горњи Милановац, 1991

Бодријар Жан, *Симулакруми и симулације*, Светови, Нови Сад, 1991.

Бодријар Жан, *О заводјењу*, Октоих, Подгорица, 2001

Baudrillard Jean/ Nouvel Jean, *Сингуларни објекти-архитектура и филозофија*, АГМ, Загреб, 2008.

Bonitzer Pascal, *Слепо поље*, Институт за филм, Београд, 1997.

Bonitzer Pascal, *Сликаство и филм*, Институт за филм, Београд, 1998.

Burgin Victor, *Thinking photography*, MacMillan Education, London, 1982.

Бурио Николас, *Релациона естетика*, књига је у припреми

Беланчић Милорад, *Смрт слике* (Огледи из филозофије уметности), Круг, Београд, 2009.

В

Ватимо Ђани, *Крај модерне*, Братство – јединство, Нови сад, 1991.

Велс Лиз, *Фотографија*, ЦЛЮ, Београд, 2006.

Велш Волфганг, *Наша постмодерна модерна*, Издавачка књижарница Зорана

Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 2000.

Вирилио Пол, *Информатичка бомба*, Светови, Нови Сад, 1991.

Вирилио Пол, *Машине визије*, Светови, Нови Сад, 1993.

Вирилио Пол, *Критични простор*, Градац, Чачак, 1997.

- Винер Норберт, *Кибернетика и друштво*, Нолит, Београд, 1964
- Витгенштајн Лудвиг, *Философска истраживања*, Нолит, Београд, 1969.
- Вуксановић Дивна, *Барокни дух у савременој филозофији*, Институт за филозофију Филозофског факултета, Београд, 2001.
- Вуксановић Дивна, *Филозофија медија*, Чигоја, Београд, 2007.
- Г
- Гадамер Ханс-Георг, *Огледи о филозофији уметности*, АГМ, Загреб, 2003.
- Гржинић Марина, *У реду за виртуелни хлеб*, Меандер, Загреб, 1998.
- Гоодман Нелсон, *Језици уметности*, Крузак, Загреб, 2002.
- Грау Оливер, *Виртуелна уметност*, ЦЛИО, Београд, 2008.
- Д
- Damish Hubert, *Порекло перспективе*, Институт за историју уметности, Загреб, 2006.
- Данто Артур, *Преображај свакидашњег*, КруЗак, Загреб, 1997.
- Делез Жил и Гатари Феликс, *Анти–Едип*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1990.
- Делез Жил, *Покретне слике*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1998.
- Deleuze Gilles, *Cinema 2 The Time image*, The Athlone Press, London, 1989.
- Deleuze G., *Францис Баџон*, Университи оф Миннесота Пресс, УСА, 2003.
- Делез Жил, *Дијалози*, Федон, Београд, 2009.
- Duttman Alexandar Garcia, *Visconti: Увиди у крви и месу*, БЛОК, Загреб, 2007.
- Ж
- Жижек Славој, *Первертитов водич кроз филм*, ХДП, Загреб, 2008.
- Жиро Тереза, *Филм и технологија*, ЦЛИО, Београд, 2003.
- Женет Жерар, *Уметничко дело, иманентност и трансцендентност*, Светови, Нови Сад, 1996.
- Жоли Мартина, *Слика и њено тумачење*, ЦЛИО, Београд, 2009.

J

Jay Martin, *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, University of California Press, Ltd., London, England, 1994.

Jennings Michael W., Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin, *he Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, W. Benjamin, The Belknap press of Harvard, London, England 2008.

Joselit David, *Feedback, television against democracy*, MIT Press, Cambridge, US, 2007.

Jay David Bolter i Richard Grusin, *Remediation, understading new media*, MIT Press, 2000.

K

Kearny Richard and Rasmussen David, *Continental Aesthetics*, Blackwell, Oxford, UK. 2001.

Kittler A. Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, CA, 1999.

Клоц Хајнрих: *Уметност у XX веку* (Модерна- Постмодерна-Друга модерна), Светови, Нови Сад 1995.

Кандински Василиј, *О духовном у уметности*, Есотхериа, Београд, 1996.

Кле Паул, *Записи из уметности*, Есотхериа, Београд, 1998.

Kroker, Arthur - *Technology and the Canadian Mind*. Innis, McLuhan, Grant, CTHEORY BOOKS 2001.

L

Лакан Жак, *Списи*, Просвета, Београд, 1983.

Лакан Жак, *Четири темељна појма психоанализе*, Напријед, Загреб, 1986.

Lakoff, George, *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, University of Chicago Press, Chicago. 1987.

Leighton Tanya, *Art and the moving image*, Tate Enterprises Ltd, London, 2008.

M

- Маклуан Маршал, *Познавање општила*, Просвета, Београд, 1971.
- Merleau-Ponty Maurice, *Феноменологија перцепције*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1990.
- Manovich Lev, *The Language of New Media*, The MIT Press, 2001.
- Маљевич Казимир, *Бог није збачен*, Октоих, Требиње, 1996.
- Michelson Annette, *Философска играчка*, Реч, Београд, 2003.
- Mitchell W.J.T., *Picture theory, the University Chicago*, Chicago, 1994.
- Mitchel W.J.T., *What do pictures want?*, The University Chicago, Chicago, 2005.
- Michaud Yves, *Умјетност у плиновитом стању*, Наклада Љевак, Загреб, 2004.
- Мијушковић Слободан, *Од самодовољности до смрти сликарства*, Геопоетика, Београд, 1998.
- Мијушковић Слободан, *Документи за разумевање руске авангарде*, Геопоетика, Београд, 2003.
- Мијушковић Слободан, *Прва и последња слика*, Геопоетика, Београд, 2009.
- Мирзоефф Ницхолас, *Ан Интродуцтион то Висуал Цултуре*, Роутледге, 1999.
- Н
- Нанси Жак-Лик, *Абас Кјаростами Очигледност филма*, Институт за филм, Београд, 2005.
- Нелсон Роберт С. и Шиф Ричард, *Критички термини историје уметности*, Светови, Нови Сад, 2004.
- О
- Олива А.Б., М.Д., Светови, Нови Сад, 1999.
- Омон Жак, *Теорије синеаста*, ЦЛИО, Београд, 2006.
- П
- Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 2002.
- Паић Жарко, *Визуалне комуникације*, ЦВС, Загреб, 2008.
- Перниола Марио, *Естетика двадесетог века*, Светови, Нови Сад, 2005.
- Пургар Крешимир, *Визуални студији*, ЦСВ, Загреб, 2009.

Р

Rorty Richard, *Филозофија и огледало природе*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1990.

Rajhman John, *Конструкције*, Псефизма, Загреб, 2006.

С

Сретенковић Дејан, *Ново читање иконе*, Геопоетика, Београд, 1999.

Сонтаг Сузан, *О фотографији*, КЦБ, Београд, 2009.

Сулаж Франсоа, *Естетика фотографије*, КЦБ, Београд, 2008.

Ströhl Andreas, Flusser Viliem, *Writings*, University of Minnesota, Minneapolis. 2002.

Т

Taylor Carman, *Merleau-Ponty*, Routledge, New York, 2008.

Townsend Chris, *The art of Bill Viola*, Thames & Hudson, London, 2004.

Tešić Gojko, *Avangarda i tradicija*, Narodna knjiga, Beograd, 2002.

Trachtenberg Alan, *Classic essays on photography*, Leete's Island Book, Stony Creek, US., 1980.

Ф

Фуко Мишел, *Надзирати и кажњавати*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, Нови Сад, 1997.

Fernie Eric, *Art History and its Methods*, Phaidon, London, 1995.

Флусер Вилијам, *За филозофију фотографије*, КЦБ, Београд, 2005.

Х

Harrison Charles and Paul Wood, *Art in theory 1900 – 1990*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1992.

Harries Dan, *New media book*, British film institute, London, 2002.

Hansen B. N. M., *New philosophy for new media*, The MIT Press, 2004.

Хоркхајмер М. и Адорно В. Т., *Дијалектика просвитањства*, Светлост, Сарајево, 1989.

Ц

Chris Jenks, *Визуална култура*, Јасенски и Турк, Загреб, 2002.

Ч

Чачиновић Надежда, *Доба слике у теорији медиологије*, Јасенски и Турк, Загреб, 2001.

Чачиновић Надежда, *Загонетка уметности*, Деметра, Загреб 2003.

Ш

Шуваковић М., *Дискурзивна анализа*, Универзитет уметности, Београд, 2006.

Шуваковић М., *Стварност у уметничком делу*, Естетско друштво Србије, Београд, 1984.

Шинер Лари, *Откривање уметности*, Адреса, Нови Сад, 2007.

W

Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1960.

Часописи, публикације:

Часопис *Реч*, бр 5, Београд, 2000.

Часопис *Чему*, Загреб, 7/, 1996.

Critical Inquiry, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1993), Chicago Press

New Literary History, Vol. 15, No. 3, Image/Imago/Imagination. (Spring, 1984)

Iles Chris, Into the Light, The Projected Image in American Art, 1964 - 1977., Whitney Museum of American Art, New York., 2001.

October: The First Decade, MIT Press., 1987.

ZERO - the Art of Being Everywhere (Robert Adrian X & Gerfried Stocker) 1992.

Grey Room, No. 2 (Winter, 2001)

Critical Inquiry 31, vol 2 (Winter 2005), The University of Chicago, 2005.

КУДА.орг, Битоматик, Футура, Нови Сад, 2004.

КУДА.орг, Тектоник, Футура, Нови Сад, 2004.

Web-grafija

<http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/sherman.shtml>

<http://www.cindysherman.com>

<http://gigapan.org/viewGigapanFullscreen.php?auth=033ef14483ee899496648c2b4b06233c>

<http://brightbytes.com/cosite/what.html>

www.tokioarbeat.com

<http://www.parkettart.com/library/69/pdf/alyes.pdf>

<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=38>

<http://www.karrierebar.com/kunstnere/dan-graham/interview>

<http://www.manovich.net>

<http://home.earthlink.net/~navva/index.html>

<http://www.vizualni-studiji.com/index.html>

<http://imagecritique.wordpress.com/>

<http://www.bamart.be/home/index/en/BAM>

<http://eyecontactartforum.blogspot.com/>

<http://www.iconicturn.de/>

<http://www.mi2.hr/index.php?page=news>

<http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/interviews.htm>

<http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/nancy.html>

<http://www.4communication.de/ImageScienceSemiotic.html>

<http://www.petarmirkovic.com/>

<http://awp.diaart.org/alyes/frameset.html>

<http://www.billviola.com/>

<http://www.americansuburbx.com/2009/03/theory-reconstructing-family-larry.html>

<http://www.artbrain.org/category/journal-neuro-aesthetic-theory/journal-neuro-aesthetic-theory-2/>

Прилози



Слика бр. 1.
Слика Исуса Пантократора, Манастир Хиландар (Iisus Pantocrator, Manastirea Hilandaru)



Слика бр.2.
Ђото, *Распеће* (Giotto, Scrovegni, *Crucifixion*), 1267-1337.



Слика бр.3.
Веласкез, *Инфантиње* (Velázquez, *Las Meninas*), 1656.



Слика бр.4.
Клод Моне, *Катедрала VI* (Claude Monet:
The Portal of Rouen Cathedral and the tower d'Albane, harmony in blue and gold.) 1894.



Слика бр.5.
Пол Сезан, Поглед на Естак (View of l'Estaque)



Слика бр.6.

Казимир Маљевић *Црни квадрат* (Kazimir Malevich, *Black square*) 1913., горе лево

Слика бр.7.

Марсел Дашан, *Фонтана* (Marcel Duchamp, *Fountain*) 1917., горе десно

Слика бр.8.

Џексон Полок, (Jackson Pollock) 1950., доле лево

Слика бр.9.

Јозеф Кошут, *Столица*, (Joseph Koshut, *One and Three Chairs*) 1965., доле десно



Слика бр.10.

Иван Петровић, *Ноћни простори*, 2008/09., горе лево

Слика бр.11.

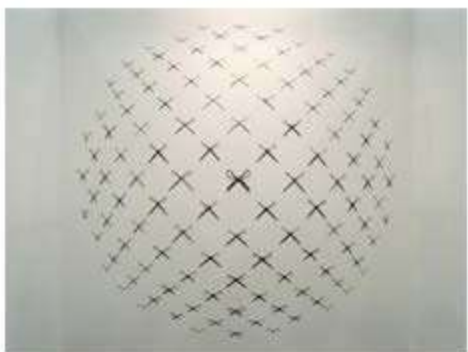
Александар Рафаиловић, са изложбе *Сликао сам Аиртона Сену*, 2008., горе десно

Слика бр.12.

Александрија Ајдуковић, *Двојнице*, 2006/07., доле лево

Слика бр.13.

Салвица Лазић Дундас, *Путовање лимбом*, 2009., доле десно



Слика бр.14.
Милена Путник, *Пут на Аду Кале*, 2006-07., горе лево

Слика бр.15.
Бранка Кузмановић, *Invert L-R*, 2006., горе десно

Слика бр.16.
Владимир Перић, *2D Globe*, 2005., доле лево

Слика бр.17.
Петар Мирковић, *Reality fiction*, 2006., доле десно



Слика бр.18.

Росангела Рено, *Ултимативне фотографије* (Rosângela Rennó, *A Última Foto*), 2006.

Слика бр.19.

Дајана Арбус, *Троструке близнакиње* (Diane Arbus, *Triplets in their bedroom*) 1963.

Слика бр.20.

Кадр из филма Веика Кунпуа, *Искушење светог Томе* (Veiko Õunpuu, *The Temptation of St. Tony*), 2009.

Слика бр.21.

Хироши Сугимото, *из циклуса Театар* (Hiroshi Sugimoto, *Theaters*), 1970.



Слика бр.22.

Кадар из филма Цанг Минглијанга, (Tsai Ming-liang, *Goodbye, Dragon Inn*), 2003.

Слика бр.23.

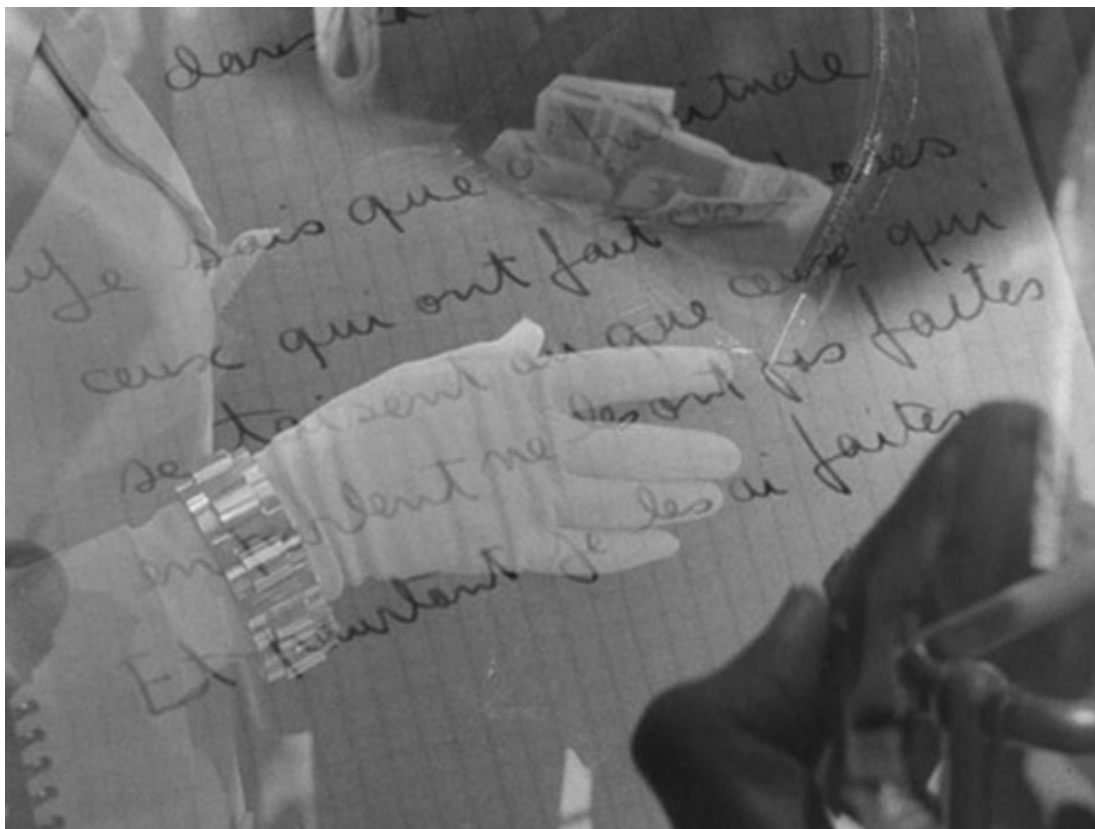
Кадар из филма Жан Лик Годара, *Историја филма* (Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*), 1980-98.

Слика бр.24.

Мајкл Сноу, *Талас* (Michael Snow, *Wavelength*), 1967.

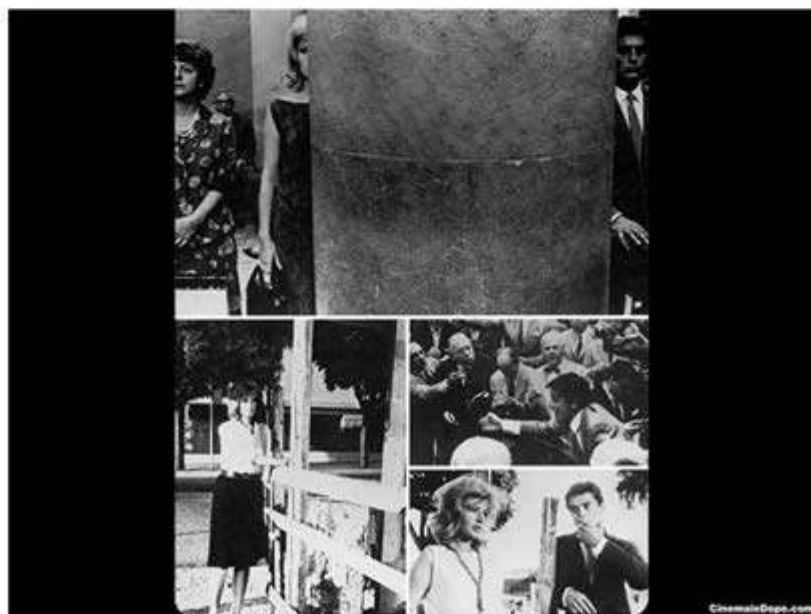
Слика бр.25.

Мартин Пар, из циклуса *Мексико* (Martin Parr, *Mexico*), 2006.



Слика бр.26.

Роберт Бресон, *Депарош* (Robert Bresson, *Pickpocket*), 1959



Слика бр.27.
Даглас Гордон, *Рођендан* (Douglas Gordon, *Birthday*), 2006.

Слика бр.28.
Микеланђело Антониони, *Помрачење* (Michelangelo Antonioni, *L'Eclisse*), 1962.



Слика бр.29.

Кадар из филма Џулије Локтеве, *Дан ноћ, дан ноћ* (Julia Loktev, *Day night, day night*), 2006.

Слика бр.30.

Френсис Елис, *Пушка камера* (Francis Alys, *Gun camera*), 2005.



Слика бр.31.
Џејмс Тарел, *Кратер Роден* (James Turrell, *Crater Roden*), 1972-99.

Слика бр.32.
before Exformation - River Shimano, Јапан, 2005.



Слика бр.33.
Аница Вучетић, *Long Journey*, 2001.



Слика бр.34.
Џефри Шо, *Читљиви град* (Jaffrie Shaw, *The Legible city*), 1989.

Слика бр.35.
Џени Севил, (*Jenny Saville, Journal for Plague Lovers*), 2009.

Слика бр.36.
Кадар из филма Такаши Китано, *Хана Би* (Takeshi Kitano, *Hana-Bi*), 1997



Слика бр.37.

Кадар из филма Џејмс Камеруна, *Аватар* (James Cameron, *Avatar*), 2010.

Слика бр.38.

Кадар из видео игре *SIMS2*

Слика бр.39.

Geminoid HI-1 with Prof. Ishiguro, 2006.

Подаци о аутору

Предраг Терзић (1972) дипломирао је на Факултету ликовних уметности у Београду — одсек сликарство, у класи професора Чедомира Васића. Магистрирао је на истој класи.

Након завршетка магистарских студија, интензивније излаже у земљи и иностранству. Више пута био је у најужем избору за најбољу изложбу године, коју додељује новински лист *Политика*. До сада је излагао на 12 самосталних изложби и 40 групних изложби. Његови радови део су многобројних приватних колекција у земљи и иностранству. Осим континуираног учешћа на уметничкој сцени, бавио се и критичко-теоријским радом, а своје радове објављивао у часопису *Ремонт*, као и часопису *Култура*. Ради као педагог у области визуелних уметности.