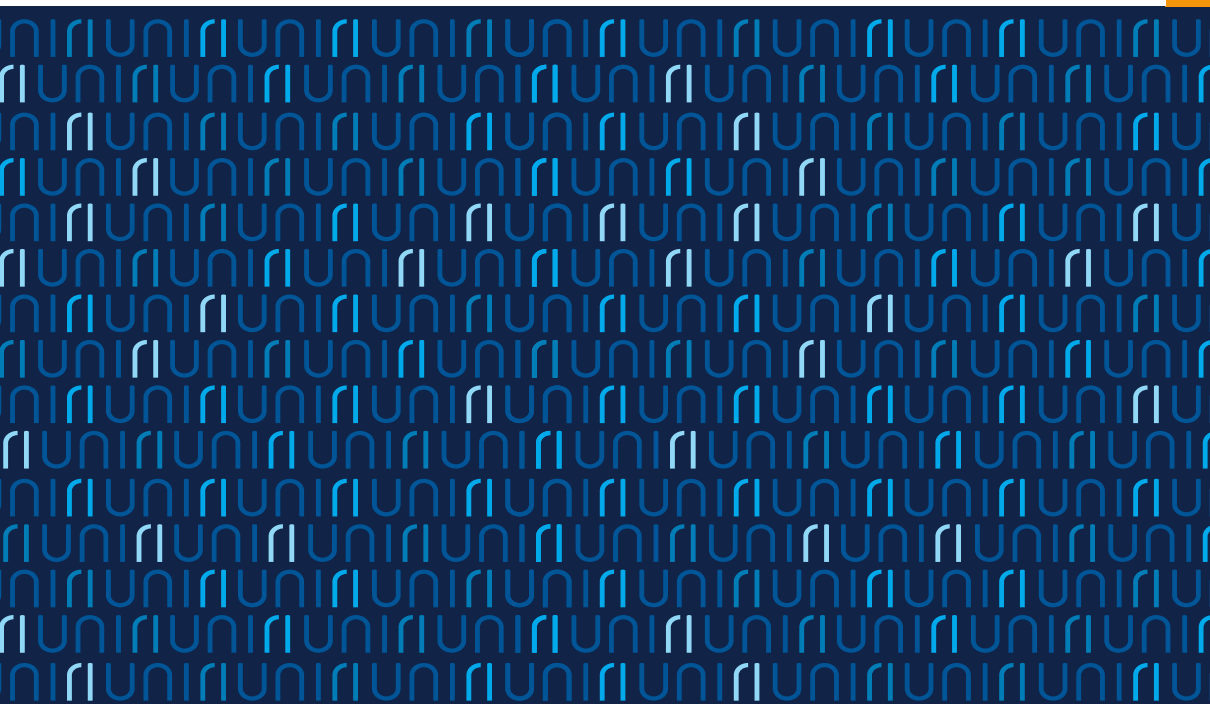


Katarina Rukavina

# *Okno* moje glave

Studije iz teorije vizualnih umjetnosti





Katarina Rukavina

**OKO MOJE GLAVE**  
**STUDIJE IZ TEORIJE VIZUALNIH UMJETNOSTI**

*Oko* moje glave  
Studije iz teorije vizualnih umjetnosti

**Autorica:**

izv. prof. dr. sc. Katarina Rukavina

**Nakladnik:**

Sveučilište u Rijeci, Akademija primijenjenih umjetnosti

**Za nakladnika:**

izv. prof. art. Marko Koržinek

**Recenzenti:**

prof. dr. sc. Sonja Briski Uzelac

prof. dr. sc. Nataša Lah

**Lektura:**

Daniela Samaržija, prof.

**Grafičko oblikovanje i prijelom:**

Centar za elektroničko nakladništvo Sveučilišne knjižnice Rijeka

**Mjesto izdanja:**

Rijeka

**Godina izdanja:**

2026.

ISBN 978-953-7684-20-4 (PDF)

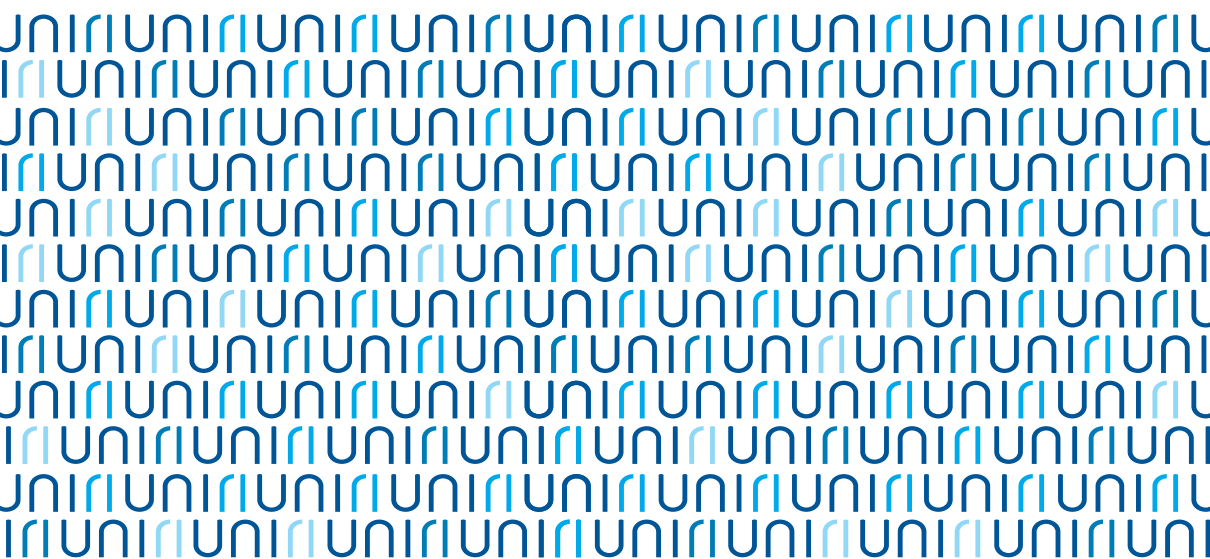
DOI 10.65265/afeec72e

Odlukom Senata Sveučilišta u Rijeci (KLASA: 007-01/26-03/02, URBROJ: 2170-137-01-26-78 od 17. ožujka 2026.) ovo se djelo objavljuje kao izdanje Sveučilišta u Rijeci.

Sveučilište u Rijeci pokriva trošak e-izdanja koje obavlja Centar za elektroničko nakladništvo (CEN).

Katarina Rukavina

*Oko* moje glave  
Studije iz teorije  
vizualnih umjetnosti



UNIRI

Rijeka, 2026.



Sveučilište u Rijeci  
Akademija  
primijenjenih  
umjetnosti



*Mojim roditeljima*



# Sadržaj

Uvod: **O prostoru i promatranju**..... 13

Prvi dio: **Okulocentrizam ili privilegiranje vida u zapadnoj kulturi** ..... 23

Najplemenitiji osjet: vid u grčkoj filozofiji.....27

Skopički režimi moderniteta: kartezijanski perspektivizam .....32

Kritike *okulocentrizma* ..... 37

“Nova ontologija pogleda”: Maurice Merleau-Ponty i problem estetskog .....43

Drugi dio: **Gledanje, viđenje i vidljivo u vizualnoj umjetnosti** ..... 59

Vizualno mišljenje.....63

Simbolička forma .....70

Poredci gledanja.....76

Fenomen promatrača .....81

Treći dio: **Realizam vs. moderna** ..... 91

Picassov „pogled“: gledanje, viđenje i vidljivo u Picassovom kubizmu.....94

*Mimesis* i apstraktna umjetnost: o problematici odnosa umjetnosti i stvarnosti ..... 111

Anti-slika kao koncept: Kniferovi meandri .....121

Četvrti dio: **Poliperspektivnost postmoderne** ..... 137

Postmoderna – simptomi vremena.....139

Interpretativne implikacije sintagme „svijet umjetnosti“ .....148

Utopijske prakse i (post)avangarda u okviru

Rancièreova koncepta estetike .....155

<b>Peti dio: <i>Učiniti stvari vidljivima: tri primjera iz suvremene umjetnosti</i></b> .....	169
Dekonstrukcija pejzaža: analiza umjetničke instalacije „Sanjaju li biljke sutrašnjicu?“ (Igor Eškinja, 2020.) .....	170
Fragmentiranje portreta i rascijepljeni subjekt: analiza koncepta umjetničke instalacije „Superheroine“ (Nadija Mustapić, 2022.) .....	187
Zašto gledati životinje?: analiza teksta Johna Bergera na primjeru umjetničke instalacije “Exposición No.1” (Habacuc, 2007.) .....	199
Literatura .....	213
Bibliografska bilješka .....	222
Biografija autorice .....	223





## Uvod

### O prostoru i promatranju

Vidljivo je kuća smisla.  
Njezin prostor čine misli u nastajanju  
Vanjsko koje će se misliti unutra.

Bernard Noël: *Dnevnik pogleda*

U naslovu knjige „Oko moje glave” oko je istaknuto kurzivom jer nudi dvosmisleno značenje: jednom se odnosi na prostor (svijet, objekt), a drugi put na promatranje (pogled, subjekt). Jedna od definicija vizualnih umjetnosti jest da su one umjetnosti prostora. Primjerice, Pierre Francastel vizualne umjetnosti naziva plastičkim tvrdeći kako nema plastičke umjetnosti izvan prostora (što, dakako, ne znači da vrijeme i pokret ne igraju nikakvu ulogu), odnosno da su plastičke umjetnosti nezamislive bez prostora (Francastel, 2006: 55). Isto tako, sve se vizualne umjetnosti obraćaju oku, osjetilu vida – nužno je da se promatraju. Leonardo da Vinci upravo je zato slikarstvo nazvao najfilozofskijom umjetnošću (da Vinci, 1988). Zbog dvosmislenosti značenja naslov zahvaća teme kojima se knjiga bavi - prostor i promatranje. Preuzet je od naslova pjesme „Oko moje glave” s kulnog albuma *Paket aranžman* bivšeg beogradskog rock benda Šarlo Akrobata<sup>1</sup> iz 1981. godine. U naslovu pjesme 'oko' nije u kurzivu niti je sadržaj pjesme (direktno) povezan sa sadržajem knjige.

U užem smislu, gledanje, viđenje i vizualnost u kontekstu vizualnih umjetnosti, ponajprije slikarstva, zajednička su tema radova predstavljenih u knjizi, od kojih je većina prethodno objavljena u znanstvenim časopisima kao samostalni znanstveni tekstovi. Knjiga je strukturirana u pet velikih tematskih poglavlja koji okupljaju srodne radove. Valja naglasiti da se nijedan od radova ne bavi isključivo istraživanjem prostora ili promatranja, već im se pristupa na različite načine, kroz rakurs teorije vizualnih umjetnosti.

---

1 Članovi: Milan Mladenović (vokal, gitara, kasnije *Ekatarina Velika*), Dušan Kojić Koja (bas, vokal, kasnije *Disciplina kičme*), Ivica Vdović (bubnjevi).

Kriza perspektive – jedne od najvažnijih ideja o slici u zapadnoj kulturi – diskretno se provlači kroz sva poglavlja knjige: s jedne strane kao kriza umjetničke tehnike, a s druge kao kriza njezine simbolike novovjekovnog poimanja realnosti. Perspektiva, dakako, uključuje i prostor i pogled. Prema Hansu Beltingu upravo perspektiva bitno obilježava zapadnjačku kulturu i čini je drugačijom od ostalih:

Ernst Cassirer, koji je stvorio pojam „simbolička forma”, proglasio je, doduše, umjetnost kao takvu, kao i jezik, mit i znanost, „simboličkim formama” te na taj način šire definirao pojam. Možda je umjetnost u svakoj kulturi i u svakom društvu bila „simbolička forma”, kao što je to umjetnost novog vijeka bila upravo zbog perspektive, koja je razlikuje od njezinih preteča u srednjem vijeku. Cassirerovu misao možemo prihvatiti ako perspektivu u umjetnosti shvatimo kao „kulturnu tehniku”, jer su u tom pojmu preuzeti određeni aspekti simboličke forme” premda u široj praktičkoj primjeni. No odlučujuće je pitanje što je jedna takva „forma” ili „tehnika” izražavala i na koji način bila „simbolička”. Panofsky se, vođen Cassirerom, odlučio za „prostor” premda taj pojam kod njega ostaje nejasan (Belting, 2010: 16).

Za razliku od Panofskog koji se u analizi perspektive poziva na prostor, Belting se odlučuje za „pogled”. Pomicanje interesa s prostora na pogled bitno će utjecati na razvoj teorije vizualne kulture i istraživanja povezana s fenomenom promatrača u drugoj polovici 20. stoljeća. Za Beltinga je novovjekovna perspektiva bila simbolička forma jer je utemeljivala novo shvaćanje slike.

Otkriće slike koje nazivamo perspektivom značilo je revoluciju u povijesti gledanja. Kada je pogled proglašen sućem u umjetnosti svijet je postao *slikom*, kako je to, navodno, jednom formulirao Heidegger. Perspektivna slika isprva je predstavljala pogled kojim promatrač gleda svijet, čime je svijet pretvorila u *pogled na svijet*. Pojam *analogne slike* na koji se u digitalnom dobu osvrćemo s nostalgijom bio je značajan prvo za fotografiju. No već se u ranom novom vijeku pod stijegom perspektive u novim slikama prepoznavala „analogija” s našom vidnom slikom, premda je to bila smjela tvrdnja. Perspektivna je slika, kao poslije sve tehničke slike razdoblja moderne, sugerirala da vlastitim očima vidimo ono što možemo vidjeti jedino u slici. Smatralo se da je u slici i u zbilji opažaj analogan. Poslije se u dugotrajnom pobjedničkom pohodu nove slikarske tehnike osvojile sva ona područja zbilje koja su bila nedostupna našim očima. No već je i perspektivno slikarstvo postavilo zahtjev da

odražava ili kopira opažaj. *Ikonički pogled* koji je stvorila perspektiva nije pogled ikona, već *pogled koji je postao slika* (Belting, 2010: 22).

Sliku pogleda izumila je renesansna perspektiva. No slika je pogleda fikcija, jer je pogled uvijek povezan s tijelom. Pogled nastaje u tijelu s dva oka, a u renesansnoj perspektivi pogled se stabilizira točkom nedogleda i u očištu koje je konstruirano tako da se nalazi ispred oba oka. U očištu i u točki nedogleda na horizontu se skupljaju vidne zrake. Subjekt, bilo da je riječ o slikaru ili promatraču, zauzima svoje mjesto pred slikom. Točka nedogleda reprezentira promatrača u slici time što ukazuje na njegovo simboličko mjesto: sažimanjem prostora na geometrijsku točku, pogled se vraća na samog promatrača (Belting, 2010: 17).

Budući da je perspektiva promatraču pred slikom podarila posebno mjesto, ono mu je takvo mjesto osigurala i u svijetu. Tako je perspektiva postala izraz antropocentričkog mišljenja koje se oslobodilo srednjovjekovne teocentrične slike svijeta. Renesansa je ljudski subjekt, koji je slavila kao individuu, odmah dvojako postavila u sliku. S jedne strane kroz njegov portret, a s druge strane kroz njegov pogled koji se našao u slici (Belting, 2010: 16).

Beltingove teze čine polazište analizi krize perspektive kao umjetničke i kulturne tehnike koju odražavaju gotovo svi radovi predstavljeni u knjizi. Analiza se oslanja na čitav niz mislioca, od kojih izdvajamo Mauricea Merleau-Pontyja i njegovu fenomenologiju percepcije. Kriza perspektive kao umjetničke tehnike koja se javlja s modernom tretira se kao odraz opće krize modernizma. K tome, novi tehnički izumi poput fotoaparata ili kamere, ali i mikroskopa, teleskopa ili optičke leće, bitno utječu na načine gledanja. Posebno se ističe izum kamere: „Mehaničko oko se oslobađa ljudske nepomičnosti“, kako tvrdi Dziga Vertov (Berger, 2021: 20), a citira ga John Berger u knjizi *Načini gledanja*.

Kriza perspektive vidljiva je već u slikarstvu 19. stoljeća – svojevrsnoj pretpovijesti moderne umjetnosti. Od Jacques-Louis Davida (*Mrtvi Marat*) do Cézannea pratimo skraćivanje prostora koji postaje sve plići, dok se potpuno ne pretvori u ravninu apstraktne slike. Istodobno se pogled povlači od objektivne stvarnosti i vidljive predmetnosti svijeta prema unutrašnjosti, snovima, osjećanju, mašti, odnosno sve većoj subjektivnosti u izrazu, što je osobito vidljivo u romantizmu.

Impresionizam se bavi impresijama, odnosno subjektivnim dojmovima i viđenjem koje više ne obilježava zamrznuti pogled niti statična slika geometrijske perspektive. U postimpresionizmu dolazi do još snažnije subjektivacije vizije koja kod van Gogha najavljuje ekspresionizam, kod Gauguina simbolizam i fovizam, a kod Cézannea kubistički poliperspektivizam. Upravo poliperspektivnost analitičkog kubizma najbolje uprizoruje krizu perspektive te prokazuje normiranost pogleda renesansne reprezentacije. Prezentnost kretanja vlastitog pogleda u funkciji objekta poliperspektivne reprezentacije čini vidljivim djelovanje stvarna dva oka u ljudskome tijelu. Iz tog se rakursa geometrijska ili linearna perspektiva nadaje kao sustav konkretne primjene znanosti, što pretendira na univerzalnost i isključivost vlastite pozicije i konstrukcije. Poliperspektivna reprezentacija odbacuje zamisao jednoočne perspektive i jednog jedinog sistema matematskog predočivanja prostora putem koordinata. Poliperspektivnost koju inaugurira kubizam manifestira oslobođenje od takvih normi gledanja čime otvara i donekle objašnjava polifokalnost moderne, postmoderne i suvremene umjetnosti.

Poliperspektivnost i polifokalnost moderne, postmoderne i suvremene umjetnosti potvrđuje upravo analiza pojma subjekta umjetnika ili subjekta umjetnice iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005: 595). Prema Šuvakoviću, u osnovi paradigme modernog umjetnika, uspostavljene u francuskoj kulturi tijekom 19. stoljeća, jest lik građanskog muškarca/bijelca kao autonomnog stvaratelja „koji traga, izvodi ili provocira konzistentnosti vlastite osobnosti” (Šuvaković, 2005: 595). Unutar takve paradigme, navodi, nastaju i različite, iako marginalizirane, prakse izvođenja složenih, ali podređenih identiteta moderne umjetnice (Šuvaković, 2005: 595).

Šuvaković u modernoj i postmodernoj umjetnosti izdvaja nekoliko karakterističnih modela subjekta:

Moderni umjetnik nije više samo zanatlija (onaj koji radi umjetnost) nego i onaj koji stvara nove i progresivne mogućnosti života izvan utilitarne svakodnevnice. Tako nastaju tipovi angažiranog slikara (Gustave Courbet), građanina (Edouard Manet, Claude Monet, Henri Matisse), boema-dendija (Auguste Renoir, Edgar Degas), usamljenika (Paul Cezanne), ukletog boema (Vincent van Gogh), nomada (Paul Gauguin),

modernog majstora (Pablo Picasso, Henri Matisse, Paul Klee, Vasilij Kandinski), vođe avangardističkog pokreta (Filippo Tommaso Marinetti, Karel Teige, Ljubomir Micić, Andre Breton), individualnog avangardista (Marcel Duchamp, Francis Picabia, Hans Arp, Kurt Schwitters), umjetnika utopista (Kazimir Maljevič, Vladimir Tatlin, Aleksandar Rodčenko, Walter Gropius), umjetnika znanstvenika (Georges Seurat, Moholy-Nagy) ili kritičkog intelektualca (Otto Dix, Max Beckmann, Georg Grosz, John Heartfield), egzotičnog fantasta (Salvador Dali, Jean Cocteau, Max Ernst), perverzno drugog (Balthus), umjetnika u službi partije (Boris Kustodijev, Fjodor Savič Šurpin, Adolf Wissei, Ivo Saliger, Josef Thorak), itd. (Šuvaković, 2005: 595).

Od subjekata umjetnica Šuvaković ističe sljedeće:

slikarice privatnog građanskog svijeta u slikarstvu impresionizma (Berthe Morisot, Eva Gonzales, Mary Cassatt), slikarice samostalne žene-boema (Suzanne Valadon), modernistički orijentirane slikarice eksperimentatorice (Emilie Channy, Sonia Delaunay Terk, Georgia O'Keeffe, Suzanne Duchamp), slikarice herojskog izraza materinstva u ekspresionizmu (Paula Modersohn-Becker), slikarice kubofuturizma, suprematizma i konstruktivizma kao ravnopravne umjetnice (Natalija Gončarova, Aleksandra Ekster, Olga Rozanova, Ljubov Popova, Varvara Stepanova, Nadežda Udalcova, Katarzyna Kobro, Tea Čemigoj), model žene u umjetnosti kao fatalne žene (Isadora Duncan, Lilja Brik, Peggy Guggenheim, Beatrice Wood), aktivistički orijentirane umjetnice dadaizma (Emmy Hennings, Hannah Hoch, Elsa von Freytag Loringhoven, Katherine S. Dreier, Florine Steiner, Sophie Taeuber, Juliette Roche, Lee Miller), umjetnice industrijske epohe, prije svega vezane za razvoj dizajna u njemačkom Bauhausu (Gunta Stalzi, Lilly Reich, Anni Albers, Otti Berger, Ivana Tomljenović), uloga žene kao drugog u nadrealizmu (Meret Oppenheim, Dora Maar, Claude Cahun, Alice Paalen, Leonora Carrington, Frida Kahlo), umjetnički rad i izvođenje biseksualnog, homoseksualnog ili lezbijskog identiteta (Loie Fuller, Gertrude Stein, Claude Cahun, Marcel Duchamp, Jean Cocteau, Hannah Hoch), izvođenje javnog ženskog identiteta u masovnoj modernističkoj kulturi 1920-ih i 1930-ih godina (Tamara de Lempicka, Milena Pavlović Barilli, Sonia Delaunay), subjekt umjetnice kao partijske propagandistice (Vera Muhina, Leni Riefenstahl) (Šuvaković, 2005: 595).

U umjetnosti druge polovice 20. stoljeća postoji niz karakterističnih modela subjekta, od kojih ćemo neke navesti. Egzistencijalistički subjekt lirske apstrakcije, apstraktnog ekspresionizma i enformela

nadaje se u subjektu romantičnog i ekspresivnog slikara i skulptora koji svoja osjećanja i unutrašnje drame izražava apstraktnim formama i direktnim gestualnim izrazom. Primjer: delirijska pijanstva Wollsa, narkotički trans Georgea Mathieua, pijanstva i tragična smrt Jacksona Pollocka, depresije i ubojstvo Marka Rothka (Šuvaković, 2005: 595). Jaki subjekt visokog modernizma (postslikarska apstrakcija, skulptura visokog modernizma) uspijeva prevladavati osobne krize egzistencijalizma te autokritikom svog rada i osobnim intuicijama dosegnuti čiste likovne forme (stvaralačka dimenzija). Stvaralački čin jakog subjekta uvijek prethodi teoriji i razumijevanju što umjetnost jest, kako tvrdi i Clement Greenberg, glavni zagovaratelj tih umjetničkih pravaca. Primjer: Barnett Newman, Ad Reinhardt, David Smith, Morris Louis, Frank Stella (Šuvaković, 2005: 595). Za razliku od jakog subjekta, emancipatorski subjekt neodade, fluxusa, novog realizma i umjetnosti poslije enformela nije određen specifičnim medijem ni umijećem, već slobodno bira i koristi sve oblike izražavanja hipermodernosti poput tehnologije ili otpadaka suvremenog društva. To je otvoreni subjekt i intelektualac koji razumijeva umjetnost kao sredstvo za mijenjanje sebe i svijeta, povezujući je s utopijskim promjenama, duhovnim i mističnim učenjima, pa i s političkim i seksualnim oslobođenjem. (Šuvaković, 2005: 596). "On djeluje kao usamljena individua i akter pokreta, kao izgnanik iz društva i kao zvijezda spektakla." Primjer: Yves Klein, Piero Manzoni, John Cage, Nam June Paik, Ann Halprin, Allan Kaprow. Claes Oldenburg, Carolee Schneemann, Yoko Ono (Šuvaković, 2005: 596). Odsutni subjekt (neokonstruktivizam, nove tendencije, optička umjetnost, računalska umjetnost, minimalizam) izražava odsutnost svakog traga subjekta i subjektivnosti u umjetničkom djelu, iz kojega se rukopis umjetnika potpuno reducira kako bi djelo, kao specifični objekt, instalacija ili ambijent, postalo prisutno kao po sebi dana materijalna i prostorna struktura (Šuvaković, 2005: 596). Ovakav stav, pod utjecajem konstruktivizma i moderne znanosti i po uzoru na subjekt znanstveno-istraživačkog rada, podrazumijeva da „umjetnik treba biti objektivan, egzaktn i nadosoban, vođen univerzalnim zakonima fizike (optika), tehničkim mogućnostima medija i pravilima strukturiranja koja se zasnivaju na matematici i logici. (...) Minimalna umjetnost nastala je kritikom egzistencijalističkog subjekta i jakog subjekta visokog

modernizma.“ Primjer: Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers, kao i Ivan Picelj, Juraj Dobrović (Šuvaković, 2005: 596). Operativni subjekt procesualne umjetnosti, siromašne umjetnosti, antiformalne umjetnosti, land arta, body arta i performansa temelji se na aktivnosti i djelovanju u stvarnom svijetu sa stvarnim predmetima gdje umjetnik, koristeći svoje tijelo, dovodi sebe u odnose s prirodnim i urbanim okruženjem. Tijelo i složeni egzistencijalni odnosi postaju materijal umjetničkog djelovanja (Šuvaković, 2005: 596).

Umjetnost postaje vrsta neposredne i osobne empirijske provjere percepcije, mentalnog predočavanja, mogućnosti djelovanja, djelovanja prirode na organizam. Procesualni umjetnik (...) je operativni subjekt jer ne proizvodi djelo nego empirijski povezuje predmete, prostorne situacije, energetske procese, vremensko odvijanje i njihovo medijsko dokumentiranje u jedinstvenu umjetničku situaciju (umjetnost kao situacija ili kao događaj). Operativni subjekt nije samo stvaralac nego i organizator, poslovni čovjek, projektant, interpretator i producent umjetničkog djela. Primjer: Robert Morris, Dennis Oppenheim, David Nez (Šuvaković, 2005: 596).

Metasubjekt jezika konceptualne umjetnosti i semioumjetnosti radikalni je kritičar subjekta umjetnosti jer zastupa stav da je svaki subjekt umjetnosti određen kontekstom u kojem djeluje, odnosno hipotetička tvorevina svijeta umjetnosti, a ne realno biće (Šuvaković, 2005: 596). No usprkos radikalnoj kritici subjekta umjetnosti, konceptualna umjetnost stvara model konceptualističkog subjekta umjetnosti „koji sredstvima teorije pristupa analizi i razumijevanju prirode umjetnosti.“ Primjer: Joseph Kosuth (Šuvaković, 2005: 596). Nadalje, pluralni subjekt postmoderne subjekt je postpovijesne kulture u kojoj predstavlja jezičnu ili likovnu hipotezu subjekta. On nomadski prolazi različitim poljima značenja, vrijednosti i prikaza te ih odražava ukazujući da „1) nijedan sistem značenja, vrijednosti ili oblika prikazivanja nije cjelovit i konzistentan, 2) svaki sistem pokazuje svoje nedostatke i svoj manjak, što znači da 3) u postmodernoj kulturi postoji više jednakovrijednih gledišta od kojih nijedno ne pretendira da bude sveobuhvatno.“ Primjer: Francesco Clemente, David Salle (Šuvaković, 2005: 597). Jedna varijanta i posljedica postmodernog pluralnog subjekta jest meki subjekt, koji stoji nasuprot jakom subjektu visokog modernizma. Meki

subjekt pokazuje da je model jakog modernističkog subjekta uzdizanje muškarca umjetnika i prosvjetiteljskog racionalizma. Meki subjekt zastupa oblike ženskog pisma i feminističke umjetnosti. „On se zasniva na prikazivanju prikazanog, na umnožavanju gledišta i na pokazivanju da upotrebljena gledišta nisu prirodna nego su konstrukcije ili odraz kulture.“ Primjer: Victor Burgin, Barbara Kruger, Sanja Iveković, Nina Ivančić, Edita Schubert (Šuvaković, 2005: 597). Još jedna varijanta postmodernog pluralnog subjekta jest tzv. simulacijski subjekt postmoderne, proizašao iz medijske elektronske masovne kulture, znanstveno-fantastične literature i bodrijarovske teorije simulacionizma (Šuvaković, 2005: 597). „Promjenjiv je na onaj način na koji su promjenjivi likovi video i računaloskih simulacija.“ Primjer: Laurie Anderson, Cindy Sherman (Šuvaković, 2005: 597). Naposljetku, subjekt umjetnosti kao zvijezde masovne ili visoke kulture, za razliku od modernističkog modela velikog umjetnika (Picasso, Pollock) ili tradicionalnog modela velikog majstora (Leonardo, Rembrandt, Rothko, Newmann), ponaša se poput uspješnog poslovnog čovjeka ili političara, filmske ili rock zvijezde (Šuvaković, 2005: 597). „Njega masovni mediji prikazuju i uobličavaju u poznatog, izuzetnog pojedinca. Pritom umjetnik koristi masovne medije kao materijal i sredstvo svog rada i izražavanja.“ (Šuvaković, 2005: 597) Najbolji je primjer za to popartist Andy Warhol koji stvara spektakl od privatnog života i umjetnosti (njegova se umjetnička djela proizvode u „tvornici“) preuzimajući oblike ponašanja filmske i *rock* zvijezde. Njemački Fluxsus, performans i konceptualni umjetnik Josef Beuys stvara u javnosti „lik izuzetne magijske kulture kasnog modernizma“ preuzimajući oblike ponašanja šamana, političkog vođe i klauna u isto vrijeme (Šuvaković, 2005: 597). Američki konceptualni umjetnik Joseph Kosuth kritizira moć svijeta umjetnosti i kulture iznutra te „piše da preuzima ulogu velikog umjetnika (umjetnik koji radi velike izložbe, govori glasom moćnih institucija umjetnosti) da bi dosegao političke, društvene i ekonomske moći svijeta umjetnosti i kulture, odnosno da bi ih iznutra dekonstruirao“ (Šuvaković, 2005: 597). Mnogi postmoderni umjetnici preuzimaju ulogu zvijezde ulazeći u sistem masovne kulture i pretvarajući svoj život i umjetnost u spektakl (Robert Mapplethorpe, Jeff Koons, Laurie Anderson, Keith Haring).

Na prijelazu na prijelazu stoljeća i tisućljeća Šuvaković uočava promjene u odnosu na modernistički model subjekta i model njegove postmodernističke dekonstrukcije:

Tijekom 90-ih godina 20. stoljeća ukazivanjem na problem identiteta i kulturalnih strategija/taktika izvođenja individualnih, mikro i makro-kolektivnih identiteta u specifičnim društvenim kontekstima, došlo je do teorijskog i umjetničkog obrata u odnosu na modernističke koncepcije subjekta i postmodernističke koncepcije dekonstrukcije subjekta. Subjekt-umjetnik ili subjekt-umjetnica se ukazuju samo kao trenuci identifikacije u složenim društvenim materijalnim praksama. To znači da se subjekt identificira kroz procese izvođenja kao trenutni društveni događaj identifikacije, a ne kao prezentacija ili slika bića. Suvremeni umjetnik preuzima različite uloge od žrtve ili krvnika preko aktivista ili kulturnog radnika, do menadžera, producenta, dizajnera, itd. Te uloge su uvijek vanjske i rezultat su čina izvođenja, a ne bitnih određujućih aspekata osobnosti umjetnika. Umjetnici preispituju različite materijalne prakse izvođenja rasnih, etničkih, generacijskih, rodnih, profesionalnih ili klasnih identiteta. Primjer: Adrian Piper, Tim Rollins, Ron Athey, Vanessa Beecroft, Angela Bulloch, Reineke Dijkstra, Tracey Emin, Nan Goldin, Sharon Lockhart, Sarah Lucas, Nastacha Merritt, Drian, Renee Cox, Lyle Ashton Harris, Yasumasa Morimura, Pierre Molinier, Hannah Wilke, Paul McCarthy (Šuvaković, 2005: 598).

Epistemološke promjene koje konstituiraju i modernu i postmodernu moguće je pratiti također na pitanju identiteta kao ključne teme modernizma (Foster, 1996). Za američkog kritičara i povjesničara umjetnosti Hala Fostera, modernistička samosvijest pokušava odgovoriti na pitanje identiteta pozivanjem na različitost, bilo na nesvjesno ili na „kulturološku drugost“. Otuda toliki uspjeh psihoanalize i toliko zanimanje za „primitivne“ civilizacije tijekom čitavog 20. stoljeća. Foster se fokusira na razmatranje triju razdoblja unutar 20. stoljeća koja međusobno odvaja period od tridesetak godina: sredina 1930-ih, razdoblje koji smatra vrhuncem visokog modernizma; sredina 1960-ih, razdoblje obilježeno već potpunom pojavom postmoderne; te sredina 1990-ih. Svako razdoblje predstavlja značajnu promjenu u teoriji subjekta, kulturalnih razlika i tehnologije. Tako sredinom tridesetih Jacques Lacan istražuje formiranje ega, posebno u početnoj verziji tzv. „stadija zrcala“. Otprilike u isto vrijeme Claude Lévi-Strauss prikuplja podatke na brazilskom terenu, koji otkrivaju sofisticiranost „divlje misli“,

dok Walter Benjamin piše esej „Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije“, u kojem istražuje utjecaj razvoja tehnologije na umjetnost. Sredinom 1960-ih svaki se od ovih diskursa dramatično mijenja. Smrt humanističkog modernističkog subjekta razmatra se kod različitih autora (Louisa Althussera, Michela Foucaulta, Gilles Deleza, Jacquesa Derride i Rolanda Barthesa). Figura koja se napada nije samo autor-umjetnik humanističko-modernističkih tradicija, već svaka vrsta autoritarnosti, bilo osobne, bilo institucijalne. Također, oslobađajući ratovi pedesetih godina uzrokuju formiranje svijesti o drugačijim kulturama čiji se glas po prvi put čuje. U međuvremenu penetracija medija u psihičke strukture i socijalne odnose dosegla je novu razinu u tekstovima Guya Deborda, Marshalla McLuhana i Jeana Baudrillarda. U razdoblju od tada do devedesetih zbivaju se nove, značajne promjene. Otkriva se da je subjekt, koji je proglašen mrtvim u šezdesetima, bio samo onaj koji pretendira na univerzalnost i isključivost vlastite pozicije. Reakcija na smrt subjekta označila je njegov povratak –subjekt se vraća putem kulturalne politike različitih subjektiviteta, seksualnosti, etniciteta, aktivističkih pokreta, feminizma i sl. Prvi, drugi i treći svijet više se ne razlikuju; naše doba obilježeno je postkolonijalnom heterogenošću kultura. Naše društvo postaje elektroničko, kako u negativnom smislu manipulacije, potrošnje i spektakla, tako i u pozitivnom smislu novih mogućnosti *cyberspacea*, elektroničkih sloboda virtualne realnosti i sl. Foster ne tvrdi kako je jedan moment moderan, a drugi postmoderan, budući da se ovi događaji i promjene ne odvijaju pravocrtno niti se jasno prekidaju. Umjesto toga, svaka teorija govori o promjenama iz svojega vremena, ali neizravno: rekonstrukcijom prošlih vremena u kojima su te promjene započele i anticipacijom budućih vremena prema kojima su usmjerene (Foster, 1996: 209).

Na tragu navedenog, povratak subjekta u suvremenoj umjetnosti može se promatrati kroz sve veći interes za materijalnost tijela i realnost socijalnog prostora. Mogli bismo konstatirati kako umjetnost više ne prikazuje prostor, već prije ulazi u njega, s ciljem da intervenira, participira, transformira, komentira i tako - *čini stvari vidljivima*. Drugim riječima, umjetnost se odvaja „od prirode koja je shema i pojam“ i sve više prodire „u realnost koja je kretanje i problem“ (Argan, 1982, 142). Pojam realiteta stubokom je promijenjen.

Prvi dio

## **Okulocentrizam ili privilegiranje vida u zapadnoj kulturi**

Mi nikada ideju niti slobodu ne vidimo licem u lice.  
Maurice Merleau-Ponty: *Oko i duh*

Pod vizualnom kulturom danas se pretežito razumijeva pojam kojim se opisuje društvena sfera prožeta slikama, osobito potaknuta razvojem vizualnih tehnologija. U svezi s tim formira se interdisciplinarno teorijsko polje koje za svoj predmet uzima vizualne medije, tj. proučava tzv. „vidljivost kulture“, gdje pojam *okulocentrizma* predstavlja jednu od glavnih tema istraživanja, a rađa se koncem osamdesetih na angloameričkim sveučilištima. S druge strane, pod vizualnom kulturom danas se također misli specifičan oblik problematizacije vizualnosti kao i samog pojma vizualnog medija, koji je potaknut *antiokulocentričkim* nabojem francuske teorije 20. stoljeća.

Pojam *okulocentrizma* utemeljen je na postavci da je spoznaja u zapadnoj civilizaciji određena vizualnom paradigmom. U nastojanju da dokuči zbiljsko, ono što uistinu jest, mišljenje polazi od vidljivosti, od vidljivog, da bi došlo do *uvida*, misaonog uzora ili paradigme odnosno *ideje* (grčki *eidos* označava, za razliku od *privida*, ono trajno i nepromjenjivo neke pojave, pra-lik ili pra-sliku iza vidljivog svijeta). O tome svjedoči i lingvistički utemeljena krilatica prema kojoj je gledanje i viđenje identično znanju (fr. *voir — savoir*), što u hrvatskom jeziku potvrđuje etimologijsko izvođenje pojma *svijest* iz staroslavenskog *vědēti*.<sup>2</sup> Klasična Grčka privilegira vid kao najplemenitiji osjet. Razvoj zapadnjačke filozofije pokazuje također njezinu stalnu ovisnost o vizualnim metaforama (sjene na zidu Platonove pećine, Augustinova glorifikacije božanske svjetlosti, racionalističko shvaćanje ideje dostupne mentalnom pogledu, prosvjetiteljska vjera u podatke

---

2 Vidi o tome u: *Filozofijski rječnik* (ur. Vladimir Filipović), pod natuknicom „svijest“.

koje nam pružaju naša osjetila u vidu mentalnih slika, termini poput spekulacije, opservacije, refleksije, teorije ili prosvjetljenja). Vid smo naučili smatrati najplemenitijim, najneposrednijim osjetilom u pristupu stvarnosti, a filozofiju, koja predstavlja temelj zapadnjačke kulture na osnovi svog posebnog shvaćanja temelja spoznaje, kao „ogledalo“ te stvarnosti (Rorty, 1990). U ovoj poznatoj Rortyjevoj metafori, filozofija se razumijeva kao opća teorija predstavljanja ili reprezentacije, gdje pojam „reprezentacija“ označava odnos između duha ili jezika sa svijetom (kao ukupnosti spoznatljivih predmeta).<sup>3</sup> Prema istom misliocu, naš uvriježeni pojam zbilje formiran je putem epistemologije koja je utemeljena na novovjekovnom konceptu znanja što su ga u 17. i 18. stoljeću zasnovali Descartes (pojam duha kao „mentalne supstancije“), Locke (pojam „teorija spoznaje“ zasnovan na razumijevanju „mentalnog procesa“) i Kant (pojam filozofije kao sudišta čistog uma koji u sebi obuhvaća i lokovski pojam mentalnih procesa i kartezijanske pojmove mentalne supstancije). Od tog je doba velik dio filozofije posvećen epistemološkom projektu otkrivanja istinitog znanja putem ljudskog uma. Filozofi su smatrali da je um nalik zrcalu i stoga kadar odraziti objektivnu zbilju koja je izvan njega. Vjerovalo se da će konačnim odgonetavanjem ljudskog uma i njegova odnosa prema onome izvan njega filozofija biti kadra spoznati stvarnost samu. Epoha koja se temelji na koncepciji uma takve novovjekovne misli u filozofijskim se terminima određuje kao modernizam. Prema toj koncepciji um je najadekvatnije oruđe za efikasno ovladavanje prirodom, jedini kriterij istine i jedino mjerilo vrijednosti. Naglašava se instrumentalna, odnosno praktična vrijednost uma. S tim u vezi subjekt postaje metodsko središte spoznaje i garancija njezine izvjesnosti.

Krajmodernog doba, kao predmet filozofskih istraživanja, problematiziraju njemačke (Heidegger; kritička teorija na čelu s Adornom, Horkheimerom,

---

3 „Ona to može jer razumije temelje saznanja, a te temelje pronalazi u proučavanju čovjeka-kao-spoznavatelja, u proučavanju 'mentalnih procesa' ili 'aktivnosti' predstavljanja, koji čine saznanje mogućim. Saznati znači podrobno predstavljati ono što je izvan duha; prema tome, razumjeti mogućnost i prirodu saznanja znači razumjeti način na koji je duh u stanju da stvori takve predstave. Glavno zanimanje filozofije je da bude opća teorija predstavljanja, teorija koja će razdijeliti kulturu na polja koja predstavljaju stvarnost dovoljno dobro, ona koja predstavljaju manje dobro i ona koja je uopće ne predstavljaju (usprkos njihovom nastojanju da to čine)“ (Rorty, 1990: 17).

Marcuseom i dr.) i francuske (Foucault, Debord, Baudrillard, Lyotard i dr.) filozofske teorije 20. stoljeća. Svima je zajednička kritika uma u smislu njegove degeneracije u instrumentalnost, scijentizam i tehnoznanost, koja je dovela do ovladavanja kako vanjskom tako i unutarnjom prirodom te drugim čovjekom, do zanemarivanja ostalih dimenzija ljudskog, kao i do konstrukcije isključivo logocentrističke, pozitivističke slike svijeta kao jedine moguće.

Na temelju svega navedenog pojam okulocentrizma obuhvaća zapadnjačku kulturu od njezinih korijena do danas, a posebno kulturu moderniteta, shvaćenu kao krajnji rezultat ovog privilegiranja i trijumfa vida. S druge pak strane, „kriza“ okulocentrizma kao specifične praktičke, teorijske, filozofijske, umjetničke i životne paradigme zapadne filozofske tradicije nadaje se u različitim oblicima reakcije na tu paradigmu, tj. kao ikonofobija, ikonoklazam ili *antiokulocentrizam* 20. stoljeća.

Neologizme okulocentrizam i antiokulocentrizam, skovane po uzoru na Derridaine neologizme logocentrizam, fonocentrizam i sl., u raspravu uvodi suvremeni američki filozof Martin Jay. Terminom „skopički režimi“ Jay označuje uzajamno povezanu praksu i teoriju vizualnosti koje prevladavaju u određenom povijesnom razdoblju, čime se ujedno naglašava teza da načini gledanja nisu prirodni, nego konstruirani: gledanje je fizička operacija, a vizualni svijet društvena činjenica. „Skopički režim“ koji dominira modernom epohom<sup>4</sup> identificiran je kao „kartezijanski perspektivizam“ (Jay, 1988: 5). Ovaj kartezijanski model temelji se na razdvajanju subjekta i objekta te postuliranju transcendentnog subjekta koji određuje objekt. Subjekt dobiva informacije iz okolnog svijeta, odražava stvari te postaje središte svijeta, jedino moguće gledište ili stajalište koje tako konstituira svijet.

Pojam „skopički režim“ ukazuje na to da je ono što vidimo i kako vidimo filtrirano vizualnom kulturom: u različitim epohama postoje različiti prevladavajući načini objektivacije i razumijevanja vidljivog. „Kartezijanski perspektivizam“ raspoznaje se tako tek kao jedan od mogućih načina pristupa zbilji, odnosno kao „ideologija objektivnog

---

4 Prema Jayu moguće je prepoznati više skopičkih režima moderniteta, alternativnih „kartezijanskom perspektivizmu“.

očista“. Ne postoji nevino oko<sup>5</sup> koje gleda na zbilju kakva je po sebi, neovisno o našim spoznajnim aparatima i sustavima klasificiranja znanja. Viđenje, određeno znanjem i poviješću, predstavlja subjektivno i promjenjivo poimanje zbilje. Ako naše razumijevanje zbilje ima socijalne konotacije, ono ima povijest i ono se mijenja, a u ekonomiji reprezentacije i spektakla suvremene kulture zadobiva nove razine interpretacije.

Sveprisutnost vizualnog u suvremenoj civilizaciji, odnosno svakodnevna izloženost djelovanju slika na paradoksalan način afirmira našu kulturu kao kulturu slike, istovremeno ukazujući na svojevrsnu skepsu glede vidljivog: realnost nije nešto stabilno i nepromjenjivo. Jayova argumentacija pokazuje da je povijest zapadne civilizacije zapravo povijest propasti utopije o vanjskom svijetu. Vizualnost se osvještava kao simbolički sustav i kulturni konstrukt u kojem se socijaliziramo. Tzv. „kartezijanski perspektivizam“, kao paradigma znanstveno tehnološke epohe modernizma, tek je jedan od načina kojim smatramo da svijet jest. Premda takav način razmišljanja može voditi spoznajnom skepticizmu i relativizmu te premda bi se možda trebalo suzdržati od proglašavanja sustava reprezentacije ukotvljenima i usredištenima u nekom od osjetilnih modaliteta, Jayov stav na inovativan način doprinosi raspravi o tzv. „promjeni paradigme“ time što starom filozofskom problemu viđenja i spoznaje daje novi naglasak i novu teorijsku inicijativu.

---

5 Ernst Gombrich je bio najrječitiji predstavnik tvrdnje da ne postoji pogled bez nakane i da je nevino oko slijepo (Mitchell, 1986).

## Najplemenitiji osjet: vid u grčkoj filozofiji

Povijest zapadne filozofije pokazuje kako je način na koji razmišljamo o vlastitom načinu razmišljanja uvijek određen vizualnom paradigmom. Budući da je riječ „ideja“ izvedenica grčkog glagola koji znači „vidjeti“, način na koji shvaćamo pojam „ideje“ usko je povezan s problemima pojavnosti, slike i prizora. Prema Jayu, klasična Grčka privilegirala je vid kao najplemenitiji među osjetima. Ipak, grčka kultura nije imala nedvosmislen stav prema viđenju, što možemo pratiti ponajprije u Platonovim dijalozima. Budući da viđenje može biti konstruirano i kao čisti vid savršenih i nepokretnih formi ili ideja koje dohvaćamo „okom uma“ i kao nečisti, ali neposredno iskustveni vid dva stvarna, tjelesna oka, otkrivamo određenu ambivalentnost grčkog odnosa prema najplemenitijem osjetu.

Već rani grčki mislioci promišljaju odnos mišljenja i opažanja. Pitagorejci su vjerovali da postoji razlika između nebeskog carstva osnovnih brojčanih odnosa i življenja na zemlji kao nesređenog događanja nepredvidivih promjena. Vidljiva razlika između proračunatog nebeskog reda i beskrajne raznolikosti zemaljskih oblika i događanja pripisivala su se instrumentima opažanja, odnosno ljudskim osjetilima, koja su davala podatke o vanjskom svijetu. Elejski filozof Parmenid govori o osjetilnoj spoznaji kao varljivom prividu: u svijetu nema promjene ni kretanja, iako osjetila pokazuju suprotno. Parmenid je zahtijevao razlučivanje između opažanja i umovanja jer umna spoznaja treba ispravljati pogreške osjetilnog privida i uspostavljati istinu. Primjeri koji pokazuju da opažanje može dovesti do pogrešne spoznaje bili su: štap koji, umočen u vodu, izgleda prelomljeno; udaljeni predmet koji se čini malim; čovjek bolestan od žutice koji sve oko sebe vidi žuto i sl. Demokrit uči da su osjeti toplog i hladnog, gorkog i slatkog te obojenog tek stvar navike, dok u stvarnosti ne postoji ništa osim atoma i praznine. Sofisti ističu nepouzdanost osjetila, uspostavljajući svoj filozofski skepticizam te etički i spoznajni relativizam. Kaotična raznolikost vanjskog svijeta i zemaljskog života pripisuje se subjektivnom pogrešnom tumačenju. Jasno razdvajanje objektivno postojećeg svijeta i njegova opažanja u zapadnoj je misli uspostavilo razliku između fizičkog i mentalnog

(Arnheim, 1985: 14), a kasnije se na razlici *res cognitae* i *res extensa* formira novovjekovna filozofija.

Rascjep u shvaćanju vanjskog svijeta biva zatim uveden u um. Onako kako su istina i red postojali izvan dometa zemaljskog života, tako je sada um izvan dometa osjetila u sferi unutrašnjeg svijeta. Osjetilno opažanje i um postavljaju se kao suparnici, koji doduše nadopunjuju jedno drugo, ali se u načelu međusobno razlikuju (Arnheim, 1985: 14). Demokrit pravi razliku između „mračne“ spoznaje osjetilima i „svijetle“ ili prave spoznaje umovanjem. U Platonovim se dijalozima govori o odbacivanju jedne vrste opažanja kako bi se spasila druga (Platon, 1996). Druga predstavlja „gledanje istine“, odnosno „samog bića na koje se odnosi istinsko znanje: bezbojne, bezoblične, neopipljive biti ili ideje, vidljive samo umu, vodiču duše“. Gledanje ideja moguće je samo logičkim putem. Taj se postupak odnosi prije svega na opće forme, a ne na pojedinačne primjere jer zahtijeva više od samog manipuliranja pojmovima. Ono opće ili zajedničko svake pojedinačne stvari ne pronalazi se indukcijom, već razlučivanjem potpunosti te opće forme. Ostaje pitanje kako te opće forme dolaze u našu svijest kada je osjetilno opažanje varljivo.

Osim pomoću logičkog razmišljanja, Platon vjeruje kako se do čvrstih i nepromjenjivih ideja dolazi neposrednim spoznavanjem ili uvidom. Njegova čuvena priča o spilji (Platon, 1992) predočuje ovu vrstu spoznaje predmeta. Za Platona istina je jasno izražena u *Eidosu* ili Ideji, koja je bila slična vidljivom (jasnom) obliku. Ljudsko oko, tvrdi Platon, sposobno je opaziti svjetlost jer dijeli sličnu kvalitetu s izvorom svjetla, Suncem. Sličnu analogiju pravi između intelekta, koji naziva okom uma, i najviše forme, Ideje Dobra. Iako je katkad nesiguran oko naše sposobnosti direktnog gledanja u Sunce (ili u Dobro), Platon tvrdi u *Državi* da samo čovjek može uistinu gledati izravno i biti sposoban vidjeti ono što jest. Mit o spilji, u kojem vatra zamjenjuje Sunce kao izvor svjetla, previše zasljepljujući da bi ga se moglo gledati izravno, pokazuje njegovu sumnju u iluzije osjetilne percepcije. Konačno, zatvorenici spilje bježe i traže svoj put u svijet, gdje nakon početnog blještavila, mogu pogledati Sunce. No njihova osjetilna percepcija u spilji opaža tek nestalne i nesavršene sjene na zidu. Ovaj utemeljujući mit zapadne kulture,

bez obzira na svoje implikacije, demonstrira Platonovu nesigurnost u vrijednost zbiljske osjetilne percepcije, uključujući i viđenje. Poimanje stvarnosti neposrednim uviđanjem kod Platona se konkretno prikazuje u doktrini anamneze, odnosno teoriji prisjećanja (Platon, 1997), u kojoj opisuje pročišćeno opažanje pročišćenih predmeta. Platon, dakle, s jedne strane sumnja u osjetilni opažaj, zagovarajući logičke operacije mišljenja u teoriji spoznaje, no samu spoznaju ipak uspoređuje s prvobitnim iskustvom sagledavanja putem viđenja. Ono što ostaje otvoreno jest pitanje prirode odnosa opažanja i mišljenja u Platonovoj filozofiji; do koje je mjere njegov pogled na svijet pitagorejski, odnosno ontološki, a do koje psihološki, u Protagorinom sofističkom smislu. Je li Platon mislio da su predmeti, pristupačni pojedinačnim osjetilima, sami po sebi „nesavršeni“, nestalni, promjenjivi, nepouzdati i zato odgovorni za nižu vrijednost likova primljenih osjetilima? Ili je smatrao da stabilnost objektivno postojećih arhetipova doseže sve do onih posebnih entiteta iz kojih osjetila izvlače svoje podatke te da se izvrtanje stvarnosti događa tek u procesu opažanja? (Arnheim, 1985: 16)

Aristotelova filozofija obilježila je zapadnjačku misao time što je prvi put izričito naglasila potrebu empirijskog istraživanja stvarnosti. No taj njegov zahtjev istovremeno podrazumijeva pristup „odozdo“ samo kao jednu stranu spoznavanja, koju nadopunjuje pristup „odozgo“. Tako Aristotel nudi novo shvaćanje uloge osjetilnog iskustva kao i odnosa opažanja i razumske spoznaje. Aristotel uvodi indukciju kao znanje stečeno prikupljanjem pojedinačnih primjera, odnosno nabranjanjem svih slučajeva. Indukcijom stižemo do poimanja viših redova pomoću apstrakcije. Apstrakcija odbacuje posebne oblike specifičnih primjera i tako stiže do viših pojmova, koji su siromašniji u sadržaju, ali širi u opsegu. Kategorije su takvi najviši pojmovi. Apstrakcija tada podrazumijeva sve veću udaljenost od neposrednog iskustva te dovodi do uopćavanja koja se ograničavaju na ono što svi primjeri jedne grupe imaju zajedničko, a zanemaruju sve drugo. Ovdje su uopćavanja shvaćena potpuno suprotno Platonu, kod kojega ono opće postaje sve punije i bogatije što je na višem mjestu postavljeno u hijerarhiji „ideja“ (Arnheim, 1985: 17). Aristotel opisuje indukciju kao ponovno uspostavljanje „prvobitnog poretka“, to jest kao način za omogućavanje pristupa prethodno postojećem biću, prema kome se

pojedinačni primjeri odnose kao dijelovi prema cjelini. Aristotel je bio prvi mislilac koji je tvrdio da se bit ili suština nalazi samo u pojedinačnim predmetima te time ustanovio da u našem znanju ništa ne postoji izvan ili s one strane pojedinačnih iskustava. Međutim, pojedinačni slučaj ne predstavlja svoju posebnu jedinstvenost, već uvijek opća svojstva stvari ili vrstu kojoj pripada. Zato, iako se u nekim slučajevima događaji mogu razumjeti kada njihovo ponavljano doživljavanje vodi do uopćavanja indukcijom, postoje i primjeri u kojima je jedan čin viđenja dovoljan da bismo završili istraživanje jer smo „izdvojili opće iz viđenja“. To će se kasnije, u srednjovjekovnoj raspravi o univerzalijama, nazvati *universale in re*, opće dano u okviru posebnog predmeta (Arnheim, 1985: 17). Apstrakciju dopunjuje definicija koja predstavlja određivanje pojma deduktivnim izvođenjem iz višeg roda te njegovim izdvajanjem pomoću specifične razlike (*differentia specifica*). Mišljenje za Aristotela podrazumijeva donošenje zaključaka koji predstavljaju silogizmi, odnosno mišljenje je sposobnost davanja iskaza o nekom posebnom slučaju uz konzultiranje više općosti. To je također dedukcija. Opće je „ono što je takve prirode da se može predvidjeti u mnogim predmetima“. Ovdje se primjećuje Platonovo nasljeđe, ali Aristotel odlazi dalje od Platona zahtijevajući aktivniji odnos između *ideja* i opažajnih stvari, između općeg i posebnog. Pojam *entelecheia* označava ostvarivanje stanja savršenstva i zapravo proces pomoću kojeg je moguća forma u bezobličnoj i inertnoj supstanciji dobivala stvarno postojanje. Na taj način Aristotel daje životnu snagu ontološkom statusu univerzalija. Svijet supstancijalnih predmeta nastajao je kao kad kipar nameće lik inertnoj materiji, a opažljive stvari nisu sadržavale ono opće samo preko intuicije promatrača, nego su ga ostvarivale plemenitošću svog rođenja. „Statična koegzistencija“ transcendentnih ideja i osjetilnog izgleda u Platonovoj filozofiji bila je odnos prototipa i lika, ma koliko se taj lik smatrao nesavršenim. Ovaj je odnos kod Aristotela zamijenjen vezom između općeg i posebnog, vezom koja nije poricala slikovnu funkciju osjetilnog izgleda, ali ju je učinila manje isključivom. Sin je proizvod očev, a ne prosto njegova slika i prilika (Arnheim, 1985: 18).

Premda ima ambivalentan stav prema viđenju, grčka misao u cjelini daje prednost vidu naspram ostalih osjeta. Iako se vid ovdje shvaća u dvostrukom smislu – s jedne strane kao čisti vid umnog oka (spekulacija),

a s druge kao nečisti, iskustveni vid dvaju tjelesnih očiju (opservacija)  
– upravo je njihova dijalektika odredila status vida kao najplemenitijeg  
osjeta u zapadnjačkoj kulturi (Jay, 1994: 29).

## Skopički režimi moderniteta: kartezijski perspektivizam

Terminom „skopički režimi“ ukazuje se na vezu između kulture u kojoj opažanje nastaje, tehnološkog razvoja optičkih pomagala i slikovne reprezentacije. Osim već spomenutog Martina Jaya, autori poput Jonathana Craryja, Waltera Benjamina, Johna Bergera ili Hansa Beltinga ističu da je ono što vidimo i kako vidimo filtrirano vizualnom kulturom – u različitim epohama postoje različiti prevladavajući načini objektivacije i razumijevanja vidljivog. Tijekom povijesti razvili su se različiti alati i pomagala koji su služili kao produžetak oka. Navedeni autori istražuju način na koji razna optička pomagala poput *camere obscure*, stereoskopa, teleskopa, mikroskopa, kina i sl. utječu na dominantnu praksu gledanja.

Izraz „skopički režim“ Martin Jay preuzima od francuskog semiotičara filma Christiana Metzsa. Njime označava poseban sistem viđenja, model vizualnosti ili način gledanja konstruiran kulturalnim/političkim/tehnološkim aparatima koji posreduju svijet objekata u neutralnom perceptivnom polju. Jay pritom misli na uzajamno povezanu praksu i teoriju vizualnosti koje prevladavaju u specifičnom povijesnom razdoblju. Referira se na teoriju percepcije Jamesa Gibsona koji suprotstavlja dvije osnovne vizualne prakse koje proizvode ono što on naziva „vizualni svijet“ i „vizualno polje“. Vizualni svijet doživljavamo na temelju iskustva dubine posredstvom svih osjetila, dok vizualno polje predstavlja rad oka koje proizvodi projicirane oblike. Na primjer, tanjur ćemo doživjeti kao krug u vizualnom svijetu, a kao elipsu u vizualnom polju, gdje prevladavaju pravila perspektivističkog prikaza. Jay smatra da Gibsonova teorija pokazuje kako je viđenje prirodno isprepletano s drugim osjetima, ali se kulturalno može od njih izdvojiti. Štoviše, Jay tvrdi kako se kulture mogu diferencirati po tome koliko radikalno stvaraju razliku između vizualnog polja i vizualnog svijeta. Ukratko, Gibsonovu teoriju Jay smatra ključnom za razumijevanje viđenja upravo zbog razlike i odnosa koje pronalazi između dvije vizualnih praksi, odnosno između prirodne i kulturalne komponente viđenja kao doživljaja svijeta (Jay, 1994: 4). Razlika u pojmovima viđenja i vizualnosti, koju Jay

također ističe, aludira na spomenute suprotstavljene aspekte opažanja. Dakle, viđenje ili opažanje, uz prirodnu i tjelesnu komponentu također uključuje i uočavanje kulturnih pravila različitih skopičkih režima

Moderni je okulocentrizam, prema Jayu, utemeljen Descartesovom filozofijom i njezinim utjecajem. Descartesovo se viđenje može usporediti s pozicijom perspektivističkog slikara koji reproducira opažajni svijet. Otuda naziv „kartezijski perspektivizam“. U literaturi „kartezijski perspektivizam“ karakterizira modernu paradigmu vizualnosti kojom se ustoličuje samosvijest kao neprikosnoveni temelj filozofije. Descartesov *cogito* je razumijevanje i spoznaju zasnovao na nezavisnom, točno određenom i subjektivnom umu. Početak je to spekulativne tradicije refleksije u kojoj je duh shvaćen kao veliko ogledalo koje sadrži razna predstavljanja i odražava vanjski svijet. Od tada se cijela filozofija posvećuje „znanstvenom“ i strogom veličanju točnog i najprikladnijeg prijenosa izvanjskog u unutarnje, odnosno veličanju Descartesove jasne i razgovijetne spoznaje. Prijenos vanjskog u unutarnje odvija se preko osjetila, pri čemu vid ili opservacija evidentnog igra presudnu ulogu (Jay, 1994: 75).

Pa ipak, Descartes tvrdi da je um taj koji zapravo vidi, a ne oči. *Camera obscura* našeg oka može primati samo izokrenute i obrnute slike objekata koji se odražavaju, no mi ih ipak vidimo uspravne. Descartes u tome traži dokaz o nezavisnosti uma od osjetilne spoznaje. On odbija tvrdnju da „ništa nije u umu što prije nije bilo u osjetilima“. Takav stav nameće deduktivno rezoniranje koje započinje s urođenim idejama, na čemu se zasniva Descartesov *cogito*. Um je taj koji osjeća, a ne tijelo. Slike se formiraju u umu. Osjetno zamjećivanje posreduje tek subjektivne i nejasne dojmove izvanjskoga svijeta. Prema tome, ne pruža zbiljski odraz zbilje. Na svojstven način to pokazuje i perspektivistička umjetnost, koja postiže korektnost viđenja time što izbjegava savršenu sličnost. Slijedeći pravila perspektive, na slici su krugovi najčešće reprezentirani kao ovali, kvadrati kao trapezi i sl., dakle ne onako kako reprezentirani objekti izgledaju, već onako kako ih razum matematički, geometrijski i prostorno organizira. Descartesov racionalizam čini djelatnost razuma jedinim jamstvom istine (neposredni, evidentni uvid), a dualizam materijalnog i duhovnog svijeta (*res extensa* i *res cogitans*)

proizvodi dihotomiju u odnosu subjekta i objekta, unutrašnjeg uma i vanjske stvarnosti, vida i vidljivog. Poimanje spoznaje uopće formiralo se upravo s kartezijskim konceptom umne supstancije.

Početak moderne ere obilježen je također raznim tehničkim izumima koji su poboljšali nedostatnosti našeg prirodnog vida: pronalazak mikroskopa, teleskopa, fascinacija mogućnostima *camere obscurae*. Ta „tamna kutija“, s rupicom na jednoj strani što projicira obrnutu sliku na zidu, služila je kao pomoćno sredstvo umjetnicima poput Leonarda u njihovim znanstvenim istraživanjima perspektive. Filozofi koji inauguriraju novo doba također su fascinirani novim optičkim instrumentima i njihovim mogućnostima, primjerice Baruch de Spinoza ili Gottfried Wilhelm von Leibniz. Izumi poput tiskarskog stroja ili multipliciranih slika (grafičke tehnike drvoreza, bakroreza i bakropisa) izazvali su revoluciju u širenju znanja i umjetničkih tehnika (perspektiva). Naturalistička estetika renesansne umjetnosti simbolizira znanstven pogled potpomognut novim tehnologijama koji postaje dominantan skopički režim moderne ere. Taj znanstveni svjetonazor pratimo u renesansnom slikarstvu kao snažnu vjeru u vrijednost optičkog iskustva, prije svega u teoretskom i praktičnom razvoju perspektive.

Kao što je poznato, samorazumijevanje i samopredstavljanje duha vremena renesanse utemeljeno je na odbacivanju crkvenih autoriteta, otkrivanju antike i utvrđivanju isključivo razumskih i znanstveno provjerljivih principa. Slikarstvo kao umjetnička vrsta zadobiva poseban dignitet upravo radi svog znanstvenog karaktera te općenito možemo reći da renesansna umjetnost s Brunelleschijem i Albertijem ustoličuje logiku pogleda sve do današnjih dana.

Međutim, ono u čemu se pozicija subjekta u epistemologiji „kartezijskog perspektivizma“ pokazuje problematičnom jest monookularni pogled promatrača na vrhu promatračke piramide, koji se s jedne strane može tumačiti kao transcendentalan i sveobuhvatan – budući da je istovjetan za svakog promatrača koji zauzima istu točku u vremenu i prostoru – a s druge kao uvjetan, slučajan i kontingentan, odnosno ovisan o posebnom, individualnom viđenju različitih promatrača i njihovim konkretnim odnosima prema prizoru ispred njih. Ova druga mogućnost bila je očita misliocima poput Leibniza, iako je on uglavnom izbjegavao

njezine problemske implikacije, tako da sve do kasnog 19. stoljeća i Nietzschea nije bila jasno isticana. Ako svatko ima svoju vlastitu *cameru obscuru* s jasno različitim rupicama, razmišljao je Nietzsche, onda nikakav transcendentalni pogled na svijet naprosto nije moguć (Jay, 1988: 11). Ipak, suprotstavljanje ključnom kartezijskom modelu raspoznaje se već u istom razdoblju u svojevrsnoj anamorfozi vidljivog koja će do svog punog izražaja doći u razdoblju baroka. Jay uzima za primjer sliku „Ambasadori“ Hansa Holbeina iz 1533. Na njoj je prikazan iskrivljeni oblik lubanje koja leži do stopala raskošno odjevenih figura što „zure“ iz platna. Iskrivljenost lubanje mogla bi predstavljati opomenu ili podsjetnik na alternativni vizualni poredak, odnosno na ispraznost vjerovanja u pouzdanost vidljivog, na kojoj počivaju novovjekovni empirizam i racionalizam. Kombinirajući dva vizualna poretka na jednoj prostornoj ravnini, Holbein potkopava i decentralizira jedinstvo subjekta vizije, brižljivo konstruiranog pod utjecajem dominirajućeg skopičkog režima. „Falično oko“ kartezijske samosvijesti, u svoj svojoj cjelovitosti usredotočene na samu sebe, Lacan kasnije uspoređuje upravo s Holbeinovom anamorfičkom lubanjom, u knjizi *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, a reprodukcija spomenutog djela nalazila se i na koricama francuskog izdanja tog rada iz 1973. godine (Jay, 1994: 49).

Uz ključni kartezijski model viđenja, tj. uz trijumf znanstvenog, fiksiranog, monokularnog i jasnog pogleda, u novovjekovnoj se filozofskoj tradiciji pojavljuje i njemu suprotan, iracionalan vid. Prefiks „anti“ u pojmu antiokulocentrizma naglašava suprotnost ne vidu kao takvom, već dominaciji i isključivosti jednog skopičkog režima, dakle „kartezijskog perspektivizma“, čiji se model vidljivosti poistovjećuje sa samim viđenjem, s viđenjem kao takvim ili viđenjem po sebi (Jay, 1994: 49). Dijalektika okulocentrizma i antiokulocentrizma, njihovo međusobno osporavanje i uvjetovanje, oblikuje koncepciju viđenja nekog razdoblja, što se osobito uvjerljivo nadaje u vidljivosti kulture baroka. Objektivacija vidljivog koju pratimo u baroknoj umjetnosti odražava temeljne načine pristupa zbilji – kontrast, dinamiku, sukob sila i dramatiku. Krajnji naturalizam baroknog slikarstva, majstorsko prikazivanje materije ili osjetilne (vidljive) datosti često služi krajnjem iluzionizmu, npr. stvarni prostor građevine rastvara se i bez prekida stapa s beskrajnim „dubinama“ nebeskih prostranstava.

Težeći za prikazivanjem neprikazivog, beskonačnog, beskrajnog i ekstravagantnog, barokna se vizualnost prepoznaje putem svojevrstne nepravilnosti: konfuznog ispreplitanja forme i kaosa, površine i dubine, transparentnosti i tame, koje prije zbunjuje i iskrivljuje nego što prikazuje i objašnjava. Tipično barokno zrcalo nije ravno reflektirajuće zrcalo racionalističke geometrijske ili linearne perspektive, već je anamorfno, konkavno ili konveksno, takvo koje iskrivljuje jasnoću i nepomućenost istine odražavajućeg vidljivog svijeta. Nasuprot statici i smirenosti kruga, koji odgovara duhu renesanse (renesansne kupole i tlocrti crkava), budući da je najsimetričniji geometrijski oblik čije su sve točke oboda jednako udaljene od središta, dinamika elipse odražava duh baroka (barokni trgovi, kupole, tlocrti crkava i raskošne dvorane baroknih dvoraca). Pokrenutost i dinamizam očituju se u konkavno-konveksnim oblicima, dijagonalnim kompozicijama, oblicima pročelja i artikulaciji interijera, a težnja beskonačnosti i mističnom očituje se u atmosferskoj perspektivi, iluzionizmu u slikarstvu, beskrajnim perivojima baroknih dvoraca (Versailles), pobožnoj skrušenosti i vjerskom zanosu, mitološkim temama i sl. S druge strane, samouvjerenost čovjeka renesanse sada dostiže svoj vrhunac, što se prije svega potvrđuje u razvoju znanosti. Podudarnost spoznaja u matematici, fizici i astronomiji (Keplerove putanje planeta su elipse, a ne krugovi, kako je mislio Kopernik; Newtonov dinamizam i poučci o silama, zakon akcije i reakcije, infinitezimalni račun) s doživljajem svijeta i stvarnosti u likovnim umjetnostima izvire iz zajedničkog temelja, a to je pristupanje zbilji koje, bilo da je shvaćeno kao iluzija (idealizam) ili osjetilna datost (materijalizam), uvijek ostaje ono pred-očeno.

## **Kritike okulocentrizma**

Filozofija njemačkog klasičnog idealizma bila je vrhunac razvoja novovjekovne filozofije, koja od Descartesa do Hegela nastoji izgraditi jedinstven sustav apsolutne filozofije u duhu novovjekovnog pojma znanosti. Kantovu filozofiju mogli bismo nazvati do kraja domišljenim „projektom prosvjetiteljstva“ prije svega stoga što se temelji na kritičkom istraživanju uvjeta mogućnosti spoznaje. Kao što je poznato, Kant je podijelio spoznajne moći na teorijski i praktični um te moć suđenja ili rasudnu snagu (*Urteilstkraft*). Rezultat Kantovog istraživanja iskazuje da je zbilja fikcionalne naravi i da se ne konstituira realistički. Spoznavanje ne može početi od objekta, već od načina razumijevanja i pitanja kako naše razumijevanje konstituira „realnost“. Uvjeti spoznaje su prostor i vrijeme koji su intuitivnog karaktera, odnosno nepojmovni. Ono što je izvan pojma ne može biti predmet racionalizacije te se na taj način dospijeva do nepojmovnog samog, „stvari po sebi“. Kant uspostavlja kritiku sve dotadanje spoznaje. Međutim, spoznaja je i ovdje utemeljena prije svega na umu.

Prvi mislilac koji dovodi u pitanje racionalnost zapadnjačke filozofijske tradicije jest Friedrich Nietzsche, te se upravo njega često spominje kao začetnika postmoderne misli. On po prvi put dovodi u pitanje racionalnost filozofijski tematizirajući dionizijsku dimenziju ljudskog bića, koja je, prema njemu, nepravedno zapostavljena u razvoju civilizacije od Sokrata naovamo, budući da barem jednako predstavlja autentičnost egzistencije kao i njoj suprotna, racionalna, apolonska dimenzija. Kritizirajući metafizičku tradiciju zapadne racionalnosti, Nietzsche poziva na prevrednovanje svih vrijednosti proizašlih iz te tradicije. Jedan od najznačajnijih zastupnika postmoderne, Gianni Vattimo, prepoznat će upravo u Nietzscheovoj misli naznake postmoderne kao raskida vjere u stalni napredak (Vattimo, 2000). Ismijavajući ono što sarkastično naziva „neokaljana percepcija“, Nietzsche tvrdi kako je svako gledište uvijek opterećeno značenjem, pa prema tome nije nikad nepristrano. Viđenje je jednako projekcijsko kao i recepcijsko, aktivno koliko i pasivno. Ono što u estetskom smislu podrazumijeva kreativno prožimanje apolonskog – čiste forme – sa slijepim, nagonским silama

dionizijske energije, u spoznajnom smislu znači razdor spekulativne ili promatračke nepristranosti priznavanjem požudne životnosti i snage instinkata. Takvo se ispreplitanje javlja i u metaforama sjene i svjetla, nejasnog sumraka zore prije blještavila podnevnog sunca (Jay, 1994: 191). Ovdje se, dakle, radi o kritici tradicionalne filozofije koja počiva na kritici mišljenja kao takvog: za razliku od tradicionalne filozofije, izvor privida nije osjetilnost, nego mišljenje.

S tim u vezi osvještava se novo *historijsko stanje* čije se samorazumijevanje očituje u terminima dekonstrukcije, decentralizacije, disipacije, demistifikacije, diskontinuiteta, diferencije, disperzije (Krivak, 2000) itd., koji izažavaju ontološko odbacivanje sigurnosnog temelja samospoznaje, cogita zapadne civilizacije. Rezultat ovakve promjene paradigme jest fragmentacija i rascijepljenost jedinstvenog i totalitarnog subjekta te pluralizacija perspektiva koje ne priznaju metanarativan pregled u smislu tzv. „tiranije cjeline“, a u suvremenoj teoriji vizualne kulture raspoznaje se kao *antiokulocentrizam*. Pod *antiokulocentrizmom* tako podrazumijevamo kritička propitivanja dominacije vizualnog, bilo razotkrivanjem novih režima vidljivosti u kojima se promatranje i svjesna manipulacija slikama analizira u kontekstu funkcioniranja suvremenih sustava moći i društvene kontrole, bilo samorazumijevanjem fragmentiranog, anti-kartezijanskog, post-prosvjetiteljskog subjekta u diskursu filozofije i vizualne umjetnosti, što ćemo ukratko razmotriti.

U često citiranoj knjizi Michela Foucaulta „Nadzor i kazna“ opisuje se Benthamov panoptikum kao metafora funkcioniranja moći suvremenog društva. U arhitektonskom smislu panoptizam se sastoji od zgrade zatvora sa središnjim tornjem koji služi za permenentni nadzor zatvorenika. Foucault objašnjava da je panoptizam primjenjiv na čitavo društvo; osim zatvorenika, prisutan je i u liječenju bolesnika, poučavanju učenika, nadziranju radnika, tjeranju prosjaka i dokoličara na rad (Foucault, 1994: 211). Bit učinka je u tome da se kod subjekta stvara svijest da je stalno vidljiv čime se osigurava automatsko funkcioniranje moći. Nadalje, Guy Debord bavi se fenomenom konzumerizma i analizira društvo spektakla – društvo u kojem je „predstava postala krajnjom formom robnog postvarenja“ (Debord, 1999). Ono što omogućuje moći da vlada i bude prihvaćena nije neka sila koja „tlači“, nego to što

„prožima tijela“, proizvodi znanje i diskurse te stvara stvari i zadovoljstvo. Ta moć utemeljena na kulturnoj vidljivosti i njoj pripadajućim skopičkim režimima posebno se očituje u probojnosti i razgranatosti sustava i mreža komunikacije, razvoju medija i „informatičkih revolucija“. Budući da je naše shvaćanje realnosti bitno posredovano medijima, pojam realnosti poprima jedno oslabljeno značenje u kojem više ne postoji čvrsta razgraničenost između zbilje i fikcije, između stvarnosti i slike. Jean Baudrillard govori o potpunom zamjenjivanju stvarnog njegovim znakovima (Baudrillard, 2001). Simulacija je prema njemu osnovno načelo postmoderne u kojoj je jednostavno nestao odmak između stvarnosti i prikazivanja te stvarnosti. Nema više stvarnosti, postoji samo hiperstvarnost civilizacije simulacruma (rastvaranje stvarnog u televiziji i televizije u stvarno). U hiperrealnom svijetu simulacija postoje samo slike koje nisu znakovi ničeg osim samih sebe. Već spominjani filozof Richard Rorty tvrdi da je stvarnost za ljudska bića kultura. Filozofi su društvena bića i oni svoja iskustva mogu tumačiti samo putem jezika. Nema nikakvog povlaštenog pristupa unutarnjim misaonim procesima, kao ni nekoj vanjskoj objektivnoj stvarnosti. Ne može biti „golih činjenica“ – postoje samo teorije. Svijet nije nešto odvojeno od naših pojmovnih obrazaca o njemu. Koncept verbalnih i mentalnih slika te njihove mašinerije odslikavanja stvarnosti napušta se kao staromodna paradigma. Znanje se razumijeva kao stvar socijalne prakse, diskusije i dogovora, odnosno „jezičnih igara“, kako ih naziva Lyotard pod utjecajem Wittgensteina, a ne „čiste“ i neposredne reprezentacije. Istina se više ne shvaća u tradicionalnom platonističko-metafizičkom smislu – kao jedna i vječna, kao nešto što postoji po sebi, neovisno o prostoru i vremenu nastanka te o spoznavajućem subjektu, kao nešto što tek treba spoznati, otkriti ili adekvatno odraziti. Istina u modernom smislu, prema Rortyju, postaje čovjekovo djelo, nešto eminentno ljudsko, dakle subjektivno, rezultat konsenzusa i dogovora kompetentnih sudionika u razgovoru. Umjesto spoznaje izražene formulom subjekt – objekt, čiji model predstavlja „kartezijanski perspektivizam“, ovdje je u spoznaji presudna intersubjektivnost, izražena formulom subjekt – subjekt. Slično tvrdi i W. J. T. Mitchell u knjizi *Iconology: Image, Text, Ideology*: ograđujući se od toga da njegovi stavovi podupiru neku vrstu prilagodljivog relativizma koji napušta „standarde istine“ ili mogućnost

valjanog znanja, on zastupa rigorozni relativizam koji znanje razumijeva kao socijalni produkt, stvar dijaloga između različitih iskazivanja svijeta, uključujući različite jezike, ideologije i modele reprezentacije. Progres znanosti kao takve, uostalom, također je stvar retorike, intuicije i prihvaćanja pretpostavki koje opovrgavaju očigledne činjenice, barem u istoj mjeri u kojoj je i stvar metodičkog opažanja i prikupljanja informacija. Najveća znanstvena otkrića, tvrdi Mitchell, često su rezultat odluka koje su ignorirale očigledne „činjenice“. Eksperiment nije samo pasivno motrenje, već invencija nove vrste iskustva, koje je pripravno dopustiti razumu da potvrdi ono što osjetilno iskustvo poriče (Mitchell, 1986: 39).

Općenito snažan utjecaj na samorazumijevanje iskustva rascijepljenosti i decentriranosti postmodernog subjekta izvršila je Freudova teorija psihoanalize i nesvjesnog, odnosno Lacanova teorija o „stadiju zrcala“ (Lacan, 1983) koja govori o ulozi vizualnog polja i promatračkog odnosa u formiranju ljudskog subjekta. Teorijom stadija zrcala Lacan objašnjava da malo dijete ovladava svojim odnosom prema vlastitom tijelu time što se identificira sa slikom izvan sebe, bilo da je riječ o stvarnoj slici u zrcalu ili slici drugog djeteta. S jedne strane to je slika koja je u osnovi strana, vanjska i otuđujuća, a s druge strane slika stvarnog tijela koje dijete doživljava u dijelovima. Takva identifikacija stvara ego na temelju činjenice da u početku tijelo i živčani sustav nisu dovršeni, prije nego što mu jezik uspostavi funkciju subjekta. Premda se doima cijelim i potpunim, ego je neautentičan akter koji djeluje kako bi prikrio uznemirujući manjak jedinstva. Temeljna značajka ega općenito jest održavanje lažnog privida smislenosti i potpunosti. Time je prema Lacanu ljudska spoznaja u samoj svojoj biti paranoična, čime se direktno suprotstavlja svoj filozofiji proizašloj iz *cogita*.

Ukratko, *antiokulocentrizam* koji prožima zapadnjački kritičizam nastaje kao svojevrsna reakcija na ideologiju „objektivnog očišta“ zapadnjačke znanosti i racionalizma, odnosno skopičkog režima moderniteta kojeg smo razmatrali pod pojmom „kartezijanskog perspektivizma“. Simbol takve ideologije raspoznaje se u izumu iluzionističke perspektive u vizualnim umjetnostima kao nepogrešive metode predočavanja materijalnih i mentalnih svjetova. Nijekanje vlastite artificijelnosti i

inzistiranje na tvrdnji da „prirodno“ reprezentira „kako stvari izgledaju“, „kako vidimo stvari“ ili „kakve stvari zaista jesu“, potaknula je različite reakcije u filozofiji i umjetnosti. Uz to, skopički režim sadašnjosti (ili više različitih skopičkih režima) potvrđuje da osjetilo vida vlada suvremenošću na specifičan način koji naše doba razlikuje od svih prethodnih i zahtijeva nov način razumijevanja stvarnosti. Otuda se formira suvremeno interdisciplinarno teorijsko polje koje proučava vizualnu kulturu. Unutar te teorije nastoji se osvijestiti da je vid proizvod iskustva te da ono s čim uspoređujemo slikovno reprezentiranje nije gola stvarnost, nego svijet kao društveni proizvod, već pokriven našim sustavom reprezentiranja (Mitchell, 1986: 4). Viđenje je kao takvo nevidljivo, ne možemo vidjeti oko dok gledamo. Ono što se ne može vidjeti na iluzionističkoj slici njezina je vlastita artificijelnost. Kao što tvrdi Wittgenstein: „ali svoju formu odslikavanja slika ne može odslikati; ona je pokazuje“, kao što rečenica ne može opisati svoju logičku formu nego je samo može rabiti kako bi opisala nešto drugo (Mitchell, 1986: 39). Slične stavove možemo iščitati i iz ideja Duchampovih *ready-made* predmeta, u kojima se stupanj umjetnikove intervencije i umjetničkog postupka svodi na nulu, ukida jaz između umjetnosti i stvarnosti te se tako ukazuje na problem interpretacije. Ne postoji, dakle, nešto poput pozicije izvan ideologije, ali pojam ideologije ovdje treba misliti ne toliko u smislu lažne svijesti s krinkom prirodnosti i univerzalnosti, već prije kao poistovjećivanje sa strukturom vrijednosti i interesa koju nudi svako reprezentiranje stvarnosti. Utoliko kritika modernizma unutar teorije vizualne kulture zapravo ne nastoji dovesti u pitanje vid kao najplemenitiji osjet niti apsolutno detronizirati kartezijski perspektivizam kao hegemonistički vizualni model modernizma. Koliko god kritizirali pretjeranosti scijentizma, zapadna znanstvena tradicija može jedino biti moguća s kartezijskim perspektivizmom. Pojam *antiokulocentrizma* tako prije podrazumijeva istraživanje i pozitivnih i negativnih implikacija bilo kojeg skopičkog režima ne bi li se uočile vrijednosti različitih vizualnih iskustava (Jay, 1988: 20) te na taj način ohrabrila interaktivnost različitih perspektiva (Jay, 1994: 291). Pluralizam paradigmi ili poliperspektivizam onda označava multidisciplinarni i raznovrstan pristup zbiljnosti, koji traži multipliciranje pogleda i modela vizualnosti, dakle određenu poliskopičnost. Poliperspektivnost

postmoderne možda bi tako mogla spriječiti različite manipulacije, toliko karakteristične za ideologije 20. stoljeća. Naime, svako postojanje svijesti pokreće se znanjem o sebi i mijenja onog koji tako zna. Preobražen, on u svom svijetu i svom vremenu mora tražiti novo znanje o sebi, što smo naučili iz Hegelove dijalektike. Možda baš zbog činjenice što je vizualna kultura suvremenosti izrazito okulocentrična, unutar nje same nastaje ne manje izrazita „retorika ikonoklazma“, te upravo dijalektika ovih pozicija otvara nove dimenzije realnog.

Suvremene teorije vizualne kulture polaze od pretpostavke da su spoznaja i pojam realnog od samih početaka zapadne filozofije povezani s viđenjem, kao i od postavke da je način funkcioniranja jezika jedan od načina vizualizacije, te nastoje dovesti u pitanje lingvističku paradigmu koja je tako dugo vladala društvenim i humanističkim znanostima te velikim dijelom filozofije 20. stoljeća. Polje vizualnog u suvremenim se diskusijama postavlja kao novi „tamni kontinent“ koji tek treba istražiti, tim više što je i vizualna kultura suvremenosti uza svu transparentnost i sveprisutnost vizualnog zapravo sakrivena. Otuda, uostalom, i nastaju neprestano novi poticaji za *refleksiju*.

## “Nova ontologija pogleda”: Maurice Merleau-Ponty i problem estetskog

Knjižno izdanje doktorske disertacije Mauricea Merleau-Pontyja nosi naslov *La Phénoménologie de la perception* (*Fenomenologija percepcije*, 1945.), a njegov je posljednji spis objavljen posmrtno pod naslovom *Le Visible et l'Invisible* (*Vidljivo i nevidljivo*, 1964.). Glavna tema Merleau-Pontyjevih filozofskih istraživanja bila je i ostala percepcija, osobito viđenje, čiji novovjekovni koncept među prvima podvrgava temeljitoj kritici. Valja također istaknuti da se u misli Merleau-Pontyja estetsko proširuje na cjelokupno osjetilno područje — od percepcije do tjelesnosti u njezinu najširem i najdubljem značenju — pri čemu se ne misli samo na ljudsko tijelo nego i na tijelo svijeta, odnosno na ono što sâm naziva „mesom bitka” (*chair de l'Être*).<sup>6</sup>

### Vidljivo i nevidljivo

Merleau-Ponty jedan je od najistaknutijih filozofa 20. stoljeća. Blizak je fenomenologiji, ali i egzistencijalizmu te, u određenoj mjeri, marksizmu. Bio je učenik Edmunda Husserla (najdosljedniji i istodobno najkreativniji sljedbenik Husserlove filozofske metode u Francuskoj), te se njegova misao formirala pod utjecajem transcendentalne fenomenologije, pomoću koje pokušava razriješiti heideggerovsko pitanje o bitku u svijetu. Husserl postavlja fenomenološku metodu, odnosno fenomenološko *εποχή* (*epoché*), kojom svodi konkretno ja na transcendentalni čisti ego (Husserl, 1976). Ona se dostiže novim, transcendentalnim samoiskustvom, čime je ujedno utemeljena mogućnost transcendentalne spoznaje. Svijest je temeljni pojam Husserlovih filozofskih istraživanja, koja polaze od teze da je svijest intencionalna, odnosno da je uvijek svijest o nečemu. Husserla, međutim, ne zanima bilo koji sadržaj svijesti, nego samo onaj koji je logički nužan te zajednički svakomu pojedinačnom subjektu i kao takav nepromjenjiv. Fenomenologijska je redukcija stoga metoda

6 Usp. Mario Kopic: „Gramatologija oka“, <http://www.zarez.hr/clanci/gramatologija-oka>, (pristupljeno, 3. lipnja 2021.)

pomoću koje se svijest mora osloboditi svojega „prirodnoga stava“ kako bi dospjela do nepromjenjivoga logičkog sadržaja, odnosno do onoga što za Husserla čini „štostvo“, tj. bit nekog predmeta. Do biti ili „štostva“ dolazi se stavljanjem u zagrade svih pojavnih svojstava nekoga predmeta, sve do onoga nužnog i nepromjenjivog sadržaja koji ga konstituira kao takvog.

Iako pod snažnim utjecajem Husserla, Merleau-Ponty se odmiče od njegove transcendentalne fenomenologije time što ne pokušava doći do životnog svijeta pomoću transcendentalne redukcije i transcendentalnog subjekta; on ne polazi od svijesti prema svijetu, iznutra prema van ili odozgo prema dolje, nego odozdo — od fenomenologije tjelesnosti i živoga „mesa svijeta“. Za njega to polazište predstavlja predkognitivno, predteorijsko, predobjektno područje koje pokazuje da postoji samo utjelovljeni duh, apsolutnog duha nema.<sup>7</sup>

Tijelo je, a ne svijest, uvjet mogućnosti konstituiranja stvari, stvari ne kao objekata, nego kao stjecišta prepletenosti, uzvratnosti, su-prisutnosti ili koegzistencije mogega tijela s tijelima drugih i drugim tijelima. Zato Merleau-Ponty zahtijeva susret fenomenologije, kao filozofije svijesti, s ne-fenomenologijom, tako da se fenomenologija tjelesnosti počinje pokazivati kao “fenomenologija fenomenologije”.<sup>8</sup>

Čovjekov se bitak ostvaruje tjelesno i u svijetu drugih jer se nalazi u izvornom i izravnom jedinstvu sa svijetom: čovjek jest u svijetu i istodobno svijet jest u čovjeku.

Husserlovu misao da neku stvar nikada ne vidimo panoptistički, sa svih njezinih strana istovremeno, Merleau-Ponty proširuje na spoznaju kao takvu, odnosno na samu misao, na ljude, pogotovo na filozofe:

Počnemo li sprijeda, tada vidimo prednju stranu, ona je nazočna, tako da možemo govoriti o njezinoj evidentnoj nazočnosti, a zadnja strana, spram koje se zapravo odnosimo, jer inače ni prvu ne bismo zamjećivali kao prednju stranu, neposredno nije nazočna. Strogo uzevši ona je nevidljiva. Svaku stvar čine, dakle, njezina vidljiva i njezina nevidljiva strana, dočim su između njezini dijelovi koji su na stanovit način u sjeni, zasjenčani. Prema Merleau-Pontyju to ne vrijedi samo za stvari, nego

7 Usp. Mario Kopic: „Gramatologija oka“, <http://www.zarez.hr/clanci/gramatologija-oka>, (pristupljeno, 3. lipnja 2021.)

8 Ibid.

i za ljude, za filozofe. I mislilac se kreće u svjetlosti i tami, u prostoru svjetla i sjene, u području mišljenog i nemišljenog. I to ne samo uvjetno, privremeno, tako da bi bio na putu prema čistoj nazočnosti, poput puta iz špilje u famoznoj Platonovoj prispodobi, nego svagda ostaje takoreći na pola puta, gledano dakako s metafizičkog očišta apsolutna svjetla ili posvemašnjega prosvjetljenja. Svaka misao prema tome nosi u sebi i sa sobom nešto nemišljeno, ono implicitno koje neće biti, posebice po samome misliocu, nikada domišljeno.“<sup>9</sup>

Merleau-Ponty smatra da se percepcija zasniva na opreci vidljivog i nevidljivog, na razlici između doživljaja i doživljenog. Te razlike trebamo biti svjesni i kad polazimo od perceptivne vjere kao vjere u percepciju bitka, karakterističnu za izvorno iskustvo prirodnog stajališta (*Einstellung*).<sup>10</sup>

U prvom svom djelu, *Struktura ponašanja*, Merleau-Ponty postavlja ponašanje u središte svojega istraživanja. Polazi od znanstvenog tipa iskustva na primjerima znanstvenih teorija ponašanja (bihevizma i geštalt-psihologije). Njima se konfrontira utvrđujući da znanstveno iskustvo, tj. ukupnost činjenica dobivenih znanstvenim istraživanjem, ne može objasniti ponašanje. Stoga uvodi pojam „naivnog iskustva“ koje, kao i znanstveno, filozofija mora rasvijetliti.

Već na samom početku knjige Merleau-Ponty obrazlaže zašto se posvetio istraživanju baš pojma ponašanja te navodi: „Ovaj nam pojam izgleda značajan jer je on, uzet za sebe, neutralan u odnosu na klasično razlikovanje „psihičkog“ i „fiziološkog“ i može nam, dakle, pružiti priliku da ih iznova definiramo“ (Merleau-Ponty, 1984: 57). Već ovdje se može naslutiti nastojanje da se prevlada dualitet psihičko – fizičko uvođenjem jedne nove pojmovnosti koja naznačeni polaritet čini nebitnim. Analizirajući klasične teorije ponašanja poput bihevizma, Merleau-Ponty zaključuje da se ponašanje uglavnom svodi na sumu refleksa i uvjetovanih refleksa između kojih se ne dopušta nikakava unutrašnja veza (Merleau-Ponty, 1984: 57/58). Takve teorije svode organizam na automat, razumijevajući odnos između njega i okoline na izvanjski, mehanički način. Ovakvim teorijama Merleau-Ponty suprotstavlja one

---

9 Ibid.

10 Ibid.

koje pokazuju da određeni složeni stimulus ne djeluje na organizam osobinama elemenata od kojih se sastoji, nego osobinama cjeline (Merleau-Ponty, 1984: 57). Kada se to utvrdi, postaje jasan pojam forme, prema Merleau-Pontyju fundamentalni pojam za razumijevanje ponašanja. Naime, kako bi biološki stimulus doista bio stimulus, mora surađivati sa stimuliranim organizmom. U toj suradnji organizam bira stimulse i vlastitim načinom izlaganja njihovu djelovanju kreira njihovu formu. Dakle, ono što jedan složeni stimulus čini kvalitativno drugačijim od sume njegovih elemenata treba tražiti u organizmu, a ne u samom stimulusu. Zaključak je da situacija jednog organizma postaje ko-stimulans u procesu podražavanja (Gojković, 1984: 13).

Merleau-Ponty smatra da ponašanje ne može biti predmet fiziološkog objašnjenja, već ono mora uključivati i psihološko razumijevanje. Pod psihološkim razumijevanjem zapravo se misli na ono geštalt-psihologije, koje Merleau-Ponty razvija do teze da ponašanje nije stvar, ali također nije ni ideja. Na temelju tog uvida filozof radi klasifikaciju ponašanja na sinkretičke, promjenjive i simboličke forme (Merleau-Ponty, 1984: 191). Kod sinkretičkih formi ponašanje ostaje zatvoreno u okviru svojih prirodnih uvjeta: životinja reagira samo na te uvjete („kompleks stimulusa“), ali ne i na bitne karakteristike situacije (Merleau-Ponty, 1984: 192). Kod promjenjivih formi životinja može opažati signal što pretpostavlja transponiranje jedne forme u drugu, nezavisno od njezina sadržaja. Drugim riječima, kada neka situacija poprimi signalnu funkciju, tada može izazvati promjenjivo ponašanje (Merleau-Ponty, 1984: 194). Tek kod simboličkih formi razlikujemo životinjsko i ljudsko ponašanje.

Ovdje znaci prevladavaju signale, a relacija označavanja prema označenom postaje ekspresivna. Ovom ekspresivnošću ponašanje se oslobađa neposredne presije okoline, uspostavlja distancu prema situacijama i predmetima i, na temelju ove distance, može ih tematizirati iz mnoštva perspektiva i na taj način pristupiti istini i vrijednosti stvari. Ovo ponašanje ne posjeduje neko značenje, ono samo jest značenje. (Gojković, 1984: 14/15)

Ovakva se Merleau-Pontyjeva klasifikacija ponašanja bitno udaljava od klasične klasifikacije na niža i viša ponašanja, u kojoj su se niža ponašanja pripisivala bitku po sebi te svodila na mehaničke procese posredstvom principa kauzalnosti, a viša ponašanja bitku za sebe,

odnosno manifestacijama čiste svijesti. Po njemu, to klasično razlikovanje, koje je niža ponašanja pripisivalo bitku po sebi, a viša bitku za sebe, zapravo upućuje na središnje kategorije kartezijanske ontologije, koja poznaje samo dva načina postojanja: može se postojati samo kao stvar (*res extensa*) ili kao ideja (*res cogitans*). Stoga smatra da znanstvene teorije koje proizlaze iz kartezijanske ontologije ne mogu dosegnuti izvorni fenomen ponašanja. Temeljni pojam te ontologije jest stvar koju Descartes naziva supstancijom. Kada se ponašanje svede na stvar, onda se ono kao i svaka druga stvar može objasniti metodom fizičke znanosti. Pojmu stvari Merleau-Ponty suprotstavlja pojam forme, pozivajući se na psihologiju forme. Geštalt-psihologija formu nije mislila kao ono po sebi ili nešto što bi bilo nezavisno od onog za sebe, ali ni kao ono za sebe ili nešto što bi bilo nezavisno od onog po sebi. Ovako mišljen pojam forme, koji implicira fenomenološki pojam intencionalnosti, odbacuje razumijevanje ponašanja bilo na temelju stvari po sebi, bilo na temelju stvari za sebe, već jedino u njihovoj relaciji. Tako pojam forme prevladava dualitet psihičko-fiziološko, odnosno dualitet *res extensa* i *res cogitans*. Merleau-Ponty teoriju forme slijedi do ove točke, od koje se udaljava zbog njezinih kasnijih zaključaka, u kojima je način bitka forme ipak sveden na način bitka stvari. Time su redovi života i duha reducirani na „fizičke strukture“, čime se teorija forme približila biheviorizmu koji je u svojim počecima uspješno kritizirala.

Ono što Merleau-Ponty stavlja u pitanje jest realizam u teoriji spoznaje, odnosno svaki stav koji, bilo da potječe od materijalističkog ili spiritualističkog pristupa, svodi bivstvujuće na stvar:

Negacija materijalističkog mentalizma moguća je, izgleda, samo u korist mentalističkog realizma i obratno. Polazeći od momenta kada se ponašanje shvaća „u svom jedinstvu“ i u svom ljudskom smislu, ne vidi se da se više nema posla sa jednim materijalnim realitetom niti, uostalom, sa jednim psihičkim realitetom, nego sa jednom značenjskom cjelinom ili sa jednom strukturom koja doslovno ne pripada ni vanjskom svijetu ni unutrašnjem životu. Znači trebalo bi staviti u pitanje realizam uopće. (Merleau-Ponty, 1984: 293/294)

Kada stavlja u pitanje realističku ontologiju, onda on stavlja u pitanje pojam „realne stvari“ – filozofski postulat klasičnih teorija ponašanja. Za njega forma, organizam, okolina, ponašanje i sl. nisu „realne stvari“

u smislu Descartesova pojma supstancije. Nasuprot tome, ontološki primat Merleau-Ponty pripisuje „perceptivnim strukturama“. U odnosu na one znanstvene, apstraktne i simbolične, ove perceptivne strukture predstavljaju naivno perceptivno iskustvo. Upravo se na njemu temelje strukture i fizičke i biološke i duhovne znanosti.

Važnost koju pruža perceptivnim strukturama proteže se na njegovu cjelokupnu misao što potvrđuje poznata rečenica iz knjige *Fenomenologija percepcije*:

Vratiti se samim stvarima znači vratiti se onom svijetu prije spoznaje, o kojem spoznaja uvijek govori i u odnosu na koji je svako naučno određenje apstraktno, simboličko i zavisno, kao što je geografija u odnosu na pejzaž gdje smo najprije naučili što je šuma, livada ili rijeka. (Merleau-Ponty, 1990: III)

Njegova kritika realističke ontologije otuda ističe potrebu za drugim pristupom, tj. za uspostavljanjem jedne nove ontologije, drugačijeg poimanja bitka organskog individuuma i njegove okoline te bitka čovjeka:

ni psihičko prema vitalnom, ni duhovno prema psihičkom ne mogu se tretirati kao supstancije ili kao novi svjetovi. Svaki red odnosi se prema višem redu kao dio prema cjelini. Jedan normalan čovjek nije tijelo opremljeno određenim autonomnim instiktima, povezano s jednim 'psihičkim životom' (...) i nadkriljeno duhom koji preko ove infrastrukture razvija vlastite akte. Nastupanje viših redova, u mjeri u kojoj se ostvaruje, ukida autonomiju nižih redova i daje putevima koji ih konstituiraju jedno novo značenje. (...) Duh nije specifična diferencija čijim bi se priključenjem životnom ili psihičkom bitku stvorio čovjek. Čovjek nije umna životinja. Pojava uma ili duha ne dopušta da jedna u sebi zatvorena sfera instinkta počiva na sebi. (Merleau-Ponty, 1984: 291/292)

Dakle, Merleau-Ponty vitalno, psihičko i duhovno ne tretira kao posebne supstancije ili zasebne svjetove, a razliku između bitka čovjeka i bitka životinje (koja se svodila na pripisivanje bitku tijela nove vrste bitka, uma ili duha) također vidi drugačije, kao razliku na razini njihove tjelesnosti. Čovjek je, prema tome, vlastitim tijelom drugačiji od životinje. Ljudsko tijelo je ono koje vidi, djeluje, misli, govori, percipira ili je isto tako duh koji percipira, odnosno inkarnirani duh, duh koji je ukorijenjen u vlastito

tijelo i time u vlastiti svijet. Samo posredovanjem percepcije objavljuje se izvorna datost tijela i tijelom posredovanog svijeta.

## **Percepcija**

Merleau-Pontyjevo shvaćanje percepcije počinje kritikom empirizma i racionalizma, čime želi naglasiti važnost „naivnog iskustva” ili „samih stvari”. Refleksije klasičnih filozofija grade percepciju bilo od elemenata apstraktnog znanstvenog mišljenja (empirizam), bilo da je svode na ideju razuma (racionalizam). Prema ovom filozofu i empirizam i racionalizam pokušavaju konstituirati percepciju od kategorija koje je pretpostavljaju. Njegova kritika empirizma i znanstvenih teorija koje ga slijede usmjerena je prije svega na pojam osjeta te na pretpostavku da elementarnom podražaju treba odgovarati elementarni osjet. Iz te pretpostavke slijedi da se percepcija konstituira od osjeta poput slagalice sastavljene od odgovarajućih elemenata, pri čemu se ti osjeti povezuju u jedinstvenu cjelinu. Percepcija se tako razumijeva kao izvedeni, a ne izvorni fenomen. Takvom shvaćanju Merleau-Ponty suprotstavlja tvrdnju da je osjet jedne kvalitete, kao njegov sadržaj, zapravo percepcija jednog odnosa ili jednog anticipiranja (ne vidimo crveno nego crvenu haljinu, crveni krov, crvenu zastavu i sl.): percipitivno nešto percipira se u nečem drugom ili u polju nečeg drugog. Kvalitetu nikada ne doživljavamo izolirano, pa teorija koja gradi percepciju od osjeta i kvaliteta ne primjećuje da i sama pretpostavlja percepciju te da je kao takva moguća samo na toj pretpostavci (Gojković, 1984: 24). Gradeći percepciju od elemenata apstraktnog mišljenja, empirizam primjenjuje vlastiti pristup na sva područja i sve prirodne događaje. Kako prirodni događaji pripadaju stvarnosti koja bivstvuje po sebi, tako empirizam u tu stvarnost postavlja i percepciju. Konzekvenca takvog stava jest da se iz naše slike svijeta isključuje ona praznina koja je mi sami. Na taj način empirizam sebi ukida mogućnost otkrivanja tijesne isprepletenosti percipirajućeg subjekta i percipitivnog svijeta.

S druge strane, racionalizam (kao uostalom i empirizam) podrazumijeva „egzaktni, potpuno dovršeni svijet pretpostavljen od početka, doduše ne više kao uzrok naše percepcije, nego kao korelat koji joj je imanentan”

(Merleau-Ponty, 1984: 39). Praznini koja smo mi sami racionalizam, za razliku od empirizma, pridaje gotovo svu svoju pažnju, no usprkos tome na tom dijelu zapada u poteškoće. Misleći subjekt može se izgubiti ili rastvoriti u svom znanju te tako u cjelini postati svijest ili transcendentalna svijest. Postuliranje transcendentalne svijesti ili transcendentalnog subjekta implicira razdvajanje objekta i subjekta, čime racionalizam generira dihotomnu sliku svijeta: svijeta objekata s jedne strane i svijesti čistog subjekta s druge. Takvim razbijanjem izvornog jedinstva svijeta razbija se i jedinstvo čovjeka, koji se dijeli na ljudsko tijelo, koje pripada svijetu objekata, i svijest, koja je dotad bila otjelovljena, a pripada strani čistog subjekta. Svijest tako ostaje bez korijena poput lebdeće svijesti iznad svijeta koja poprima status apsolutnog ili „nezainteresiranog promatrača“. Ona je svuda prisutna te ima „sve“ na raspolaganju. Za racionalizam to „sve“ su ideje razuma, a za empirizam objekti znanosti. Međutim, kako se percepcija kao „izvorni tekst“ i tijelo kao njezin nositelj međusobno impliciraju, pitanje tijela postaje temeljno pitanje Merleau-Pontyjeve fenomenologije percepcije (Gojković: 1984: 25).

Merleau-Pontyjeva misao temelji se dakle na kritici pojma tijela koje je tradicija svela na objekt među objektima. Dovodeći u pitanje ne samo ideju tijela kao objekta i ideju svijeta kao objekta, već i ideju svijesti – čistog subjekta – direktno se suprotstavlja kartezijanskoj ontologiji. Mi smo svojim vlastitim tijelom ukorijenjeni u svijet i time smo već svijet. Ipak, Merleau-Ponty tijelo ne postavlja kao izvor svega onoga što je novovjekovna filozofija pridavala svijesti. Ono što što mu je cilj:

srčunato je na elaboriranje jedne nove koncepcije svijesti. Ova koncepcija vezuje se za onu moć koja se pripisuje tijelu. Tijelo je, prema tome, ono koje nas vodi izvoru, tj. onome što se označava kao „nereflektirano iskustvo svijesti“ ili „prepredikativno iskustvo“. (...) Ovu privilegiju, pripisanu tijelu, moguće je razumjeti na temelju onih opisa koji ga oslobađaju od statusa pozitivnog bića. (Gojković, 1984: 26)

Naime, tijelo nije objekt, nego ono što nam posreduje perceptivne objekte. Iako se pojedini objekt može percipirati s različitih stajališta i iz različitih perspektiva, percepcija se može premješati s jednog objekta na drugi, a da pritom ne napuštamo vlastito tijelo – ono je uvijek s nama. Upravo je ova permanentnost tijela uvjet prisutnosti

perceptivnih objekata i perceptivnog svijeta u kojem ih susrećemo i u kojem djelujemo te otuda ono ne može biti objekt. To tijelo Merleau-Ponty naziva „vlastitim tijelom“ ili „fenomenalnim tijelom“ (Merleau-Ponty, 1984: 261) te ga razlikuje od objektivnog tijela. Objektivno tijelo nastaje tematiziranjem, objašnjavanjem i seciranjem fenomenalnog tijela, koje se pritom zanemaruje kao ovo ovdje tijelo te postaje ono što znanost i refleksija nazivaju vlastitim objektom.

Tek suspenzijom tematiziranja i objašnjavanja na mjesto objektivnog mišljenja dolazi refleksija višeg reda, koja u kontaktu s vlastitim tijelom shvaća da ga određuju prostornost, seksualnost i govor, o čemu Merleau-Ponty raspravlja u djelu *Fenomenologija percepcije*. Što se tiče prostornosti, ukazuje se na to da svaki prostor („inteligibilni“, „objektivni“, „geometrijski“) ima svoj korijen u perceptivnom prostoru, koji je neraskidivo povezan s vlastitim tijelom. Iz toga slijedi da za nas prostor uopće ne bi postojao kada ne bismo posjedovali tijelo, kao i to da prostor i vrijeme nisu zbroj točaka niti beskonačnost odnosa čija se sinteza odvija u svijesti: ja ne mislim prostor i vrijeme, nego im se moje tijelo priključuje i u njima obitava. Bitku vlastitog tijela pripada primordijalna prostornost čija je glavna karakteristika obuhvatnost, što upućuje na bitak jedinstva vlastitog tijela: dijelovi vlastitog tijela ne nalaze se u vanjskom odnosu, nego se međusobno impliciraju tako da se u svakom od njih osjeća nepodijeljena prisutnost svih ostalih. Bitku jedinstva vlastitog tijela pripada i seksualnost: erotska percepcija kroz jedno tijelo cilja drugo tijelo, što upućuje na to da se ona zbiva u svijetu, a ne u svijesti – ondje gdje se nalazi ljudska egzistencija. I govor pripada načinu bitka vlastitog tijela, što potvrđuje gestualni karakter govora.

Merleau-Ponty na temelju rečenog prevladava tradicionalno razlikovanje duše i tijela, kao i „antinomije materijalizma i spiritualizma, materijalizma i vitalizma“ (Merleau-Ponty, 1984: 228), naglašavajući ontološku dvosmislenost. U toj se ontološkoj dvosmislenosti ljudska egzistencija otkriva istodobno kao tjelesna i kao duhovna. Ta dvosmislenost leži u samoj njezinoj ontološkoj strukturi, koju izražava stav da priroda nije samo priroda niti duh samo duh, nego da je egzistencija uvijek jedno u drugome. Stoga se ta ontološka struktura, promatrana iz perspektive tjelesnosti, suprotstavlja refleksiji koja odvaja subjekt od objekta i objekt

od subjekta te tako predstavlja tek ideju egzistencije, a ne egzistenciju samu. Egzistencija je u stvarnosti uvijek tjelesna: prirodni subjekt ili prirodno ja koje je isprepleteno sa svijetom.

Gore je navedeno kako tijelo nije objekt, nego ono što posreduje objekte i omogućava da ih uopće primjećujemo u svijetu. Opisivanjem fenomena osjećaja pokazuje se kako tijelo doživljava ovaj svijet i kako taj doživljaj implicira i svijet i svijest. Merleau-Ponty spominje boje koje ne doživljavamo kao neutralne kvalitete (crveno znači strast ili agresiju, zeleno mir i spokoj i sl.), već ih doživljavamo onako kako ih doživljava naše tijelo, tj. kao konkretnije mira i agresije. Postavlja se pitanje kako se različita osjećanja (vizualna, taktilna i sl.) prepliću u percepciji u jedinstvu jedne stvari. Merleau-Ponty tvrdi da ovu sintezu ne vrši nikakav spoznajno-teorijski subjekt, već tijelo. Kao što oba oka služe jednom jedinom pogledu, tako i svi osjeti služe jednoj jedinjoj percepciji – ona je polje u kojem osjeti komuniciraju. Merleau-Ponty u slikarima, prije svega u Cézanneu, ali i u umjetnicima općenito, vidi potvrdu svoje filozofije: njezin zadatak nije objašnjavanje svijeta, nego uspostavljanje kontakta sa svijetom. Cézanne tako ne samo da nije preskakao predpredikativno iskustvo, već je nastojao doprijeti do srži same stvari, „mesa svijeta“. Njegove slike prikazuju prirodu u njezinoj izvornosti, onu „prije ljudi“, te nas redukcijom nebitnog vraćaju „samim stvarima“ (Merleau-Ponty, 1968). Postavlja se pitanje: kako se u tom kontaktu i susretu sa svijetom otkrivaju stvari?

Za Merleau-Pontyja perceptivnoj svijesti stvar nikada nije dana izolirano, nego se opaža unutar horizonta. Stoga tvrdi da je viđenje akt s dva lica jer unutarnji horizont jedne stvari ne može postati stvar, a da okolne stvari ne postanu horizont. Ono što omogućuje identificiranje stvari jest njezin horizont, a posljednji horizont jest prirodni svijet. Tako realno jest realno percepcije, a ono se razlikuje od realnog mišljenja jer nema apsolutnu određenost, fiksiranost ni dovršenost, što su odrednice mišljenja i znanosti. Razlika između oka i duha sastoji se u tome što duh postavlja realno pred mišljenje, oduzimajući mu neodređenost i dvosmislenost. Nasuprot tome, ljudsko oko, budući da vidi odnekud, a ne niotkud ili odasvud (što je zapravo isto), održava neodređenost i dvosmislenost stvari. Percepcija ne postavlja stvari s kojima je

izmiješana, ne udaljava ih da bi ih promatrala kao što radi znanost, već je usred stvari i živi s njima. „Objektivno“ mišljenje zdravog razuma i znanosti nastaje odvajanjem od ovog naivnog iskustva te prijelazom prema ideji koja tvrdi da je važeća za sva mjesta i za sva vremena.

### **Nova ontologija pogleda**

Descartesov subjekt ostaje prva i jedina izvjesnost nakon dosljedno provedene redukcije te dospijeva jedino pred svijet, nasuprot svijetu, izdvojen iz svijeta ili od onog Drugog. Razvojem mehaničkog materijalizma i devetnaestostoljetnog pozitivizma Descartesovo se ime izjednačilo sa scijentizmom i monokularnim, statičnim i bezličnim pogledom apstraktnog ljudskog oka, čiji je metaforički prototip *camera obscura*. Temelj kritike kartezijskog perspektivizma sastoji se u činjenici da čovjek nije samo suočen sa svijetom, već je i u njemu kao njegov sastavni dio, što prije svega potvrđuje naša tjelesnost (oka) kao konstanta svakog našeg odnosa, kako prema sebi, tako i prema Drugome. Otuda filozofska misao Merleau-Pontyja predstavlja jednu od najznačajnijih kritika kartezijskog perspektivizma.

Merleau-Ponty tvrdi kako se u ovom svijetu, pred nama, ne pojavljuju samo stvari, već i drugi ljudi, odnosno tijela drugih kao nositelji ponašanja. Drugi kao takav predstavlja paradoks svijesti viđene izvana, misli koja obitava u vanjskom i koja je s obzirom na moju misao bez subjekta i anonimna (Gojković, 1984: 40). Merleau-Pontyjeva filozofija taj paradoks rješava radikalnom revizijom pojmova tijela i svijesti. On razlikuje tijelo u mišljenju od tijela fiziologije, anatomije, biologije i psihologije, a svijest shvaća kao bitno percipirajuću, otjelovljenu svijest. Ako osjećam inherentnost vlastite svijesti u vlastitom tijelu, onda mogu pretpostaviti da i tijelo drugog ima svijest. Mi smo za drugog objekt i drugi je za nas objekt samo ako se razumijemo na razini misleće prirode, kao transcendentalne subjektivnosti. No da bi drugi bio moguć, Merleau-Ponty tvrdi da treba sići ispod te misleće prirode, „otkriti ponašanje, egzistenciju ja sa drugim u jednom intersubjektivnom svijetu koji je već tu prije svake transcendentalne subjektivnosti“ (Gojković, 1984: 41). Dijalog i ljubav vrlo su bitni u percepciji drugog, no ja ne mogu biti drugi, život drugog je za mene nemoguće iskustvo i stoga smo zapravo sami:

nemam moći da spoznam drugoga. Ja s njim komuniciram posredstvom značenja njegovog ponašanja, no nije u pitanju to da dospijem do strukture značenja tog ponašanja, to jest ispod njegovih riječi, pa čak i njegovih postupaka, do regije gdje se oni pripremaju. Vidjeli smo da ponašanje drugog izražava određeni način egzistiranja prije nego što znači određeni način mišljenja. (Merleau-Ponty, 1984: 342)

Međutim, ako egzistirati znači kako biti u svijetu, nitko ne može izuzeti sebe iz onoga što čini, odnosno nitko se ne može ponašati tako da vlastito ponašanje ne objavljuje sebi i drugima. Upravo stoga transcendentalna subjektivnost nije ništa drugo no sebi i drugima objavljena subjektivnost, dakle intersubjektivnost (Gojković, 1984: 42/43). Intersubjektivnost podrazumijeva društvenost, a Merleau-Ponty je shvaća kao društvenost kakvu doživljavamo, kao istinsku društvenost, za razliku od one kojom se bavi sociološka misao, koja društveno svodi na objekt. Tu istinsku društvenost, kao i tjelesnost, Merleau-Ponty uzima kao polazište svoje filozofije i kao temelj slobode koje otkriva u gustoći predobjektivne sadašnjosti (Merleau-Ponty, 1990):

Dakle, kažemo da je naše tijelo dvostrano bivstvujuće; sa jedne strane stvar među stvarima, a sa druge strane ono što ih vidi i dodiruje. To kažemo jer je očigledno da ono u sebi sjedinjuje oba dva svojstva, a njegova dvostruka pripadnost poretku „objekta“ i „subjekta“ otkriva nam sasvim neočekivane relacije ovih dvaju poredaka. (Merleau-Ponty, 2012: 146)

Raspravljajući o implikacijama neizbježne perspektivističke dimenzije svakog viđenja, Merleau-Ponty zastupa non-transcendentalni perspektivizam koji spaja i ponovo ujedinjuje ljude u realnom svijetu, umjesto da ih zatvara u vlastite male *camere obscure* (Jay, 1994: 305). Intersubjektivni odnosi zato nisu konstituirani u duelu objektiviziranih pogleda, oni se ne mogu svesti samo na njihovu vizualnu komponentu, kao što se na nju ne može svesti ni percepcija. Tako u fusnoti ispod teksta u „Strukturi ponašanja“ Merleau-Ponty navodi sljedeće:

Ono što sigurno jest da se percipirano ne ograničava na ono što vidim. Kad sjedim za radnim stolom, prizor se iza mene zatvara ne samo u ideji već i u stvarnosti. Čak ako se horizont percipiranog može proširiti do samih granica svijeta, perceptivna svijest svijeta kao postojećeg ostaje različita od intelektualne svijesti svijeta kao objekta beskonačnog broja istinskih sudova. (Merleau-Ponty, 1984: 331)

Merleau-Pontyjeva okupiranost percepcijom, posebno viđenjem, provlači se cijelim njegovim radom. Glavnu teorijsku inspiraciju pružila mu je geštalt-psihologija prema kojoj je priroda osjetilnog iskustva cirkularna i interaktivna. Kao što tvrde zastupnici geštalt teorije, figure trebaju pozadinu i *vice versa* (Jay, 1994: 301). Ipak, kao što je već rečeno, geštalt-psihologija nije išla dovoljno daleko u odbacivanju onog što je Merleau-Ponty nazivao realističkom epistemologijom, prema kojoj promatrač vjeruje da je struktura svega što vidi neovisna od njegovih vlastitih spoznajnih moći (Jay, 1994: 302). Prema Jayu, Merleau-Ponty zaranja dublje u enigmu vidljivog i nevidljivog ne bi li na taj način prišao pitanjima bitka.

Pokazano je kako za Merleau-Pontyja tradicije racionalizma i empirizma potpuno pogrešno razumiju percepciju: empirizam zato što postavlja subjekt kao objekt u svijetu među ostalim objektima, a racionalizam jer svu moć pripisuje kognitivnom subjektu, shvaćajući percepciju tek kao funkciju misli, odnosno efekt prosudbe. U oba je slučaja svijet konstruiran kao spektakl koji bestjelesni um promatra izdaleka.

Za razliku od toga, Merleau-Ponty uzima za primjer umjetnički način doživljaja svijeta tvrdeći kako veliki umjetnici obnavljaju izvornu percepciju vraćajući nas u primordijalno iskustvo prije bilo kakvih podjela – na imaginaciju i senzaciju, ekspresiju i imitaciju (Jay, 1994: 306).

U prisustvu smo, dakle, jednog doživljenog polja percepcije koje prethodi broju, mjeri, prostoru, kauzalitetu, a koje se ipak daje jedino kao perspektivni pogled na objekte obdarene stabilnim svojstvima, na jedan objektivni svijet i na jedan prostor. (Merleau-Ponty, 1984: 339)

Njegov esej „Oko i duh“ počinje komparacijom znanosti i slikarstva gdje se utvrđuje kako znanost gleda na stvari odozgo, dok slika uranja gledatelja u promatrani svijet. Slikar ne oslikava prikaz u svom umu, već prije svojim tijelom koje je pomiješano, integrirano s percipiranim svijetom:

Pozajmljujući svijetu svoje tijelo, slikar mijenja svijet u slikarstvo. Da bi se ova mijenjanja razumjela, treba ponovo pronaći tijelo koje djeluje i prisustvuje, koje nije djelić prostora, snop funkcija – već preplet viđenja i kretanja. (Merleau-Ponty, 1968: 8)

Ja koje se tako otkriva slikanjem nije ja „kao misao koja sve misli asimiliranjem, sastavljanjem, preobličavanjem u misao“, već je to ja „kroz zbrku, narcizam, kroz neodvojivost onoga koji vidi s onim što vidi.“ (Merleau-Ponty, 1968: 9) U eseju Merleau-Ponty polemizira s Descartesovim djelom *Dioptrika* te navodi:

Ono o čemu govori Dioptrika nije više prostor, mreža odnosa među stvarima kakvu bi vidio neki treći svjedok moga viđenja, ili geometar koji ga konstruira i nadgleda; to je prostor koji se računa od mene kao točke ili nultog stupnja prostornosti. Ja ga ne vidim prema njegovu vanjskom oklopu, vidim ga iznutra, ja sam njime obuhvaćen. Najzad, svijet je oko mene, ne preda mnom. (Merleau-Ponty, 1968: 25)

Merleau-Ponty inzistira na miješanju promatrača s promatranim, čime decentralizira poziciju subjekta i destabilizira ego. U obrazloženju svog stava, ne poziva se samo na moderne umjetnike poput Cézannea, Matissea i Kleea, već također na nizozemsko renesansno i barokno slikarstvo, naročito na tamo česti motiv okruglog (oka) ogledala (Merleau-Ponty, 1968: 14). Zakrivljeno ogledalo zbog svoje opipljive dimenzije pomaže premostiti naoko nepremostivu distancu između slikarevog albertijevskog bestjelesnog oka i prizora na drugoj strani, na platnu pred njim, koje imitira prozor (Jay, 1994: 315).

U samim slikama mogla bi se tražiti jedna slikovita filozofija viđenja, kao njegova ikonografija. U holandskom slikarstvu (i u mnogim drugim), jedan prazan enterijer „usvaja“ kroz „okruglo oko ogledala“. Ovaj preljudski pogled je simbol slikarevog pogleda. (...) Kao i ostali tehnički predmeti, oruđa, znaci – ogledalo se pojavilo na otvorenom pokretu od tijela koje gleda tijelu koje je vidljivo. Svaka tehnika je „tehnika tijela“. Ona predstavlja i razvija metafizičku strukturu naše puti. Ogledalo se pojavljuje jer ja i vidim i vidljiv sam, jer čulno ima moć odbijanja, a ogledalo je prevodi i podvostručava. (Merleau-Ponty, 1968: 15)

U knjizi *Vidljivo i nevidljivo* Merleau-Ponty se također poziva „na reviziju naše ontologije, na preispitivanje pojmova subjekt i objekt“ (Merleau-Ponty, 2012: 32). Tamo navodi sljedeće:

Da bismo na ovom mjestu otklonili sve dvosmislenosti, ponovit ćemo da filozofiji refleksije zamjeramo ne samo zato što pretvara svijet u noemu, nego i zato jer kvari biće mislećeg „subjekta“, razumijevajući ga kao „mišljenje“ – i, konačno, zato što čini nezamislivim njegove relacije sa drugim „subjektima“ u svijetu koji im je zajednički. (Merleau-Ponty, 2012: 53)

Divlji bitak, odnosno meso svijeta, također je fundamentalna kategorija Merleau-Pontyjeve filozofije, koja utemeljuje i subjekt i objekt, promatrača i promatrano, um i tijelo: „Ova neopravdljiva izvjesnost čulnog svijeta koji nam je zajednički osnova je istine u nama“ (Merleau-Ponty, 2012: 21). Meso svijeta nije spekularno jedinstvo ni idealistički pojam. Nasuprot tome, ono sadrži unutarnje artikulacije i diferencijacije koje Merleau-Ponty nastoji izraziti terminima poput otvaranja, separacije, skrivenosti, reverzibilnosti i cirkularnosti (Jay, 1994: 319). Ni potpuno prozirno ni potpuno neprozirno, meso svijeta se nalazi u uzajamnoj igri svjetla i tame. Svijest nikada ne može imati potpuni pogled na realnost kao na čistu prisutnost jer nužno sadrži tzv. slijepu pjegu, *punctum caecum* (Jay, 1994: 320). Svijest u pravilu zanemaruje bitak nastojeći ga objektivizirati.

Moje tijelo, kao vidljiva stvar, sadržano je u velikom prizoru. Ali moje videće tijelo podrazumijeva ovo vidljivo tijelo, i sve vidljivo sa njim. Postoji uzajamno umetanje i preplitanje jednog u drugo. Ili još bolje, ako, kao što jednom moramo, izbjegavamo razmišljanje pomoću planova i perspektiva, postoje dva kruga, dva vrtloga ili dvije koncentrične sfere – prva je ona kada naivno živim, i ona koja nastaje čim se zapitam; tada se jedna blago decentrira naspram druge (...) (Merleau-Ponty, 2012: 147).

Bitak nije jednostavno suprotnost predmetnosti, kao crno i bijelo, već veći kontekst u kojem je predmet smješten:

Nije riječ o stavljanju perceptivne vjere na mjesto refleksije, već, naprotiv, o uzimanju u obzir sveukupne situacije koja uključuje njihovo međusobno upućivanje. Ono što je dato nije teški i neprozirni svijet ili, pak, univerzum primjerenog mišljenja; to je refleksija koja se vraća na gustinu svijeta da bi ga razjasnila, ali koja tek naknadno na njega baca vlastitu svjetlost. (Merleau-Ponty, 2012: 44/45).

Vidljivo i nevidljivo su poput nabora u bitku, prijelaz, a ne ravni krajolik promatran iz daleka (Jay, 1994: 319). Prirodni je svijet kao takav nepregledan. Isto je i s poviješću. Mi smo uvijek usred složenog procesa koji najbolje opisuje govorna figura 'hijazam'. Ono što svijest promašuje u bitku jest nevidljivo, koje je nerazmrsivo povezano s vidljivim u hijazmatičnoj razmjeni koja nikad ne postiže dijalektičko poništenje. Bitak je igra vidljivog i nevidljivog koju nijedan ljudski subjekt ne može nikad potpuno pojmiti (Jay, 1994: 320). Merleau-Pontyjev koncept mesa

svijeta potkopava tradicionalne pojmove koherentnog subjekta i pruža nevidljivom isti ontološki status kao vidljivom:

Ovdje dodirujemo najtežu točku, tj. sponu mesa i ideje, vidljivoga i unutrašnje strukture koja ga raskriva i prikrija. Nitko nije otišao dalje od Prousta u određenju odnosa između vidljivoga i nevidljivoga, u opisu ideje koja nije suprotnost osjetilnome, koja je njezina sadržina i dubina. (Merleau-Ponty, 2012: 158)

Iako Merleau-Ponty nije imao direktnih sljedbenika te je sredinom 20. stoljeća interes za fenomenologijom i egzistencijalizmom zamijenjen sve većim zanimanjem za strukturalizam i poststrukturalizam, istraživanje opažanja, viđenja i pogleda ostaje važna tema u francuskoj filozofskoj misli, sve do danas (Jay, 1994: 328).

## Drugi dio

# Gledanje, viđenje i vidljivo u vizualnoj umjetnosti

No iako svaka slika utjelovljuje način gledanja, naš doživljaj ili razumijevanje pojedine slike ovisi i o načinu na koji gledamo.

John Berger : Načini gledanja

U terminologiji suvremene umjetnosti vizualna se umjetnost očituje u vizualizaciji kao predočavanju i prenošenju zbilje, odnosno pojavnosti, koncepata, mentalnih slika, jezičkih formulacija, logičkih i matematičkih shema u vizualnu formu (Šuvaković, 2005: .663). Likovna umjetnost uži je pojam od vizualnih umjetnosti time što vizualne umjetnosti obuhvaćaju likovnu umjetnost (slikarstvo, skulpturu, grafiku), fotografiju, film, video umjetnost, dizajn, arhitekturu, nove vizualne višemedijske eksperimente, teatar, operu i balet. U teoriji avangarde, neoavangarde i postavangarde likovnoj umjetnosti pripadaju i razni intermedijalni eksperimenti umjetnika: objekti, *ready made*-i, asamblaži, instalacije, ambijenti, performansi i sl. (Šuvaković, 2005: 345)

Istraživanje likovne umjetnosti tradicionalno se temeljilo na povijesnoumjetničkom pristupu koje je bilo usmjereno umjetničkom djelu i njegovoj stilskoj i ikonološkoj analizi. Ovakav pristup implicira ideju o *nevinom oku* koja dolazi od misli engleskog filozofa i teoretičara umjetnosti Johna Ruskina, a označava izravan pogled, odnosno gledanje koje se odvija direktno, putem prirodnog opažaja, neometano prethodno stečenim znanjem i iskustvom (Ruskin, 1857). Nasuprot tome, novije teorije ističu kako gledanje nije samo fizička operacija, već i socijalna činjenica (Jay, 1994: 10) te zastupaju novi pristup percepciji, odnosno gledanju kao radnji koja je kulturološki uvjetovana. Za razliku od tradicionalnog pristupa kojemu je u fokusu umjetničko djelo, stvaralački proces i razvoj stilova, koncept tih novijih teorija tematizira promatrača i uvjete u kojima se promatranje događa. Pritom uvodi pojam vizualnosti koji, za razliku od pojma viđenja, naglašava socijalnu

dimenziju pogleda, odnosno kulturološke uvjete kroz čiju prizmu nastaju složeni odnosi između promatrača i promatranog.

„Promjenu paradigme“ u proučavanju umjetnosti moguće je tumačiti u kontekstu novog odnosa prema znanju koji prvi eksplicitno elaborira Jean Francois Lyotard u svojoj knjizi iz 1971. *Postmoderno stanje*. Lyotard to stanje objašnjava kao novi način iskazivanja ideja u odnosu na modernitet. Prema njemu, modernizam su odredile dvije velike naracije, odnosno dvije velike sveobuhvatne interpretacijske sheme: prosvjetiteljstvo (vjera u razum i napredak) i znanost (čisto znanje). Njihovim raspadom dolazi do pojave različitih mikronaracija, od kojih svaka zastupa vlastitu perspektivu i istinu. Uz Lyotardova promišljanja, velik utjecaj ima i knjiga Thomasa Kuhna *Struktura znanstvenih revolucija* iz 1962. godine, u kojoj autor proučava prirodu znanstvenih promjena te iznosi teorijski model znanstvenog razvitka koji se potpuno razlikuje od vladajućeg modela. Naime, vladajući pozitivistički model objektivne znanosti zasniva se na akumulaciji znanja i evolutivnom „napretku“ znanstvenog istraživanja. Znanost unutar takvog modela predstavlja skup činjenica, teorija i metoda koji stalno raste nadogradnjom i dodavanjem novih elemenata. Kuhn smatra da je upravo takva kumulativna priroda znanstvenih spoznaja pogrešna te tvrdi kako se napredak u znanosti ne događa akumulacijom novih znanja (iako ona predstavlja također važan faktor), već revolucijom pristupa, tj. promjenama paradigmi. Pojam paradigme potječe iz filozofije znanosti Thomasa Kuhna kao tip znanja koji nudi određenu sliku realnosti. Za razliku od pojma znanja, koji pretendira na vječnu istinu, pojam paradigme označava samo određeni dio realnosti u određenom trenutku povijesti.

Posebno bitan utjecaj u kontekstu novog pristupa znanju dolazi i od Michela Foucaulta i njegove misli o odnosu znanja i moći, o biopolitici te o već spomenutom panopticismu (Foucault, 1994). Foucault smatra da su moderna društva oblikovana na odnosu moći i znanja, a njihova isprepletenost uvjetuje i određenje istine koje odmiče od klasične definicije: „Istina nije izvan moći, niti bez moći... Istina je od ovog svijeta, ona je stvorena zahvaljujući mnogostrukim prisilama. I sadrži obvezatne efekte moći“ (Foucault, 1994a: 160). Tzv. „mikrofizika“ moći prodire u

sve pore društva posredstvom znanja, a ostvaruje se preko tijela koje je direktno uključeno u političku moć (seksualnost je po Foucaultovom mišljenju područje života gdje moć naročito dolazi do izražaja) (Foucault, 2013). Otuda pojam biomoći i biopolitike. Način na koji moć funkcionira i usmjerava naše ponašanje prema poželjnom (norminom), navodeći nas na autocenzuru i samoregulaciju, predstavljen je metaforom panoptikona. Svi navedeni koncepti (znanje/moć, biopolitika, panopticism) impliciraju sliku kao sredstvo funkcioniranja moći te nije neobično što postaju sastavni dio suvremenih teorija vizualne kulture koje zastupaju relativističku ideju percepcije i gledanja: način na koji vidimo nije urođen ni zadan, već je društveno i kulturološki uvjetovan, što znači da ima povijest i da se mijenja. U teoriji vizualne kulture ideja *nevinog oka* je odbačena.

Na suvremene teorije i relativistički pristup gledanju posebno je utjecala misao Maurice Merleau-Pontyja, tj. njegove teze o fenomenologiji percepcije koje smo pobliže razmatrali u prethodnom poglavlju. Prema Merleau-Pontyju percepcija nikad nije samo strogo određen odnos između ja i ne-ja, subjekta koji je izvan svijeta i objekta koji je unutar svijeta, već uvijek podrazumijeva njihovu prepletenost:

Čudo svijesti jest što čini da se pomoću pažnje pojavljuju fenomeni koji opet uspostavljaju jedinstvo objekata baš onda kad ga razbijaju. Tako pažnja nije ni asocijacija slika, ni vraćanje k sebi misli, koja je već gospodarica svojih objekata, već djelatna konstitucija novog objekta koja iskazuje i tematizira ono što je do tada bilo ponuđeno samo kao neodređeni horizont. U isto vrijeme kad pokreće pažnju, objekt biva u svakom trenutku ponovno shvaćen i iznova stavljen u njezinu zavisnost. (Merleau-Ponty, 1990: 47)

Ako tijelo gledamo i kao subjekt i kao objekt, tvrdi Merleau-Ponty, percepcija predstavlja prije tjelesni nego duševni bitak.

Ovo poglavlje razmatra neke od starijih pristupa gledanju, viđenju i vidljivom u vizualnoj umjetnosti, a završava analizom fenomena gledajućeg subjekta gdje se fokus istraživanja preusmjerava s umjetničkog djela na promatrača i uvjete promatranja. Poglavlje počinje analizom knjige „Vizualno mišljenje: jedinstvo slike i pojma“ poznatog njemačkog teoretičara umjetnosti i perceptivnog psihologa Rudolfa

Arnheima, koji među prvima znanstveno istražuje način interpretacije podataka iz okoline dobivenih pomoću oka. Nasuprot tada suvremenim teorijama koje su gledanje razumijevale kao pasivno primanje informacija, Arnheim je tvrdio da je ono identično sa spoznajnom aktivnošću.

## Vizualno mišljenje

Pojam vizualno mišljenje razmotrit će se na temelju analize istoimene studije Rudolfa Arnheima, koja se bavi vizualnim opažanjem kao spoznajnom aktivnošću (Arnheim, 1985). Vlastitu studiju Arnheim opisuje kao obrtanje povijesnog razvoja koji je u filozofiji 18. stoljeća vodio od *aisthesisa* do estetike, od osjetilnog doživljaja do umjetnosti uopće. Također objašnjava kako je umjetnička djelatnost forma umovanja, u kom su opažanje i mišljenje neodvojivo isprepletene. Teze od kojih polazi ne zaustavljaju se samo na posebnosti umjetnosti gdje možemo pratiti kako umjetnici misle osjetilima – istraživanje opažanja i naročito viđenja dovodi do spoznaje kako su čudesni mehanizmi pomoću kojih osjetila shvaćaju okolinu gotovo istovjetni s radnjama o kojima govori psihologija mišljenja.

Bez podataka o tome što se događa u vremenu i prostoru mozak ne može obavljati svoj posao, ali isto tako ti nam podaci puno ne pomažu ako bi bili samo čisto osjetilni odrazi vanjskog svijeta u svom sirovom stanju. Ništa što možemo spoznati o svijetu nije od neke koristi ako ne pronađemo opće u posebnom. Um mora skupljati podatke i sam ih obraditi da bi uopće spoznao stvarnost. Iako su te dvije funkcije odvojene u teoriji, ne može se nužno tvrditi isto i za praksu. Štoviše, kada bi i u praksi bilo tako, suradnja opažanja i mišljenja u spoznaji bila bi neshvatljiva. Samo zato što opažanje prikuplja tipove stvari, dakle pojmove, opažajni se materijal može upotrijebiti za misao i obrnuto; ukoliko sadržaj osjetila ne ostane prisutan, mozak nema čime misliti.

Odvajanje opažanja i mišljenja glavna je tema empirizma i racionalizma u filozofiji 17. i 18. stoljeća, razdoblju u kojem dominira spoznajni problem i u kojem se konstituira spoznajna teorija kao filozofska disciplina. Empiristi tvrde da ničeg nema u razumu čega prethodno nije bilo u osjetilima, razum je *tabula rasa*. Međutim, čak i oni smatraju da je skupljanje opažajnih podataka nestručan posao, neophodan, ali nižeg reda. Sređivanje podataka bilo je određeno za „više“ spoznajne funkcije uma kao što su stvaranje pojmova, povezivanje, odvajanje, zaključivanje i sl., koje su mogle funkcionirati samo ako se povuku od svih opažajnih posebnosti. Racionalisti tvrde kako su poruke osjetila zbrkane i nejasne te da je potrebno umovanje kako bi se razjasnile. U

18. stoljeću formira se estetika kao filozofska disciplina kada Alexander Baumgarten osjetilnosti i opažanju pripisuje vlastitu sposobnost spoznavanja, pa time i vlastitu istinu koja, kao i umovanje, može doseći stanje savršenstva (ljepotu ili samoprozirnost osjetilnog), ali ipak ima manju vrijednost od njega jer nema jasnoću koja proizlazi iz viših svojstava uma.

Arnheim tvrdi kako spoznajne radnje koje se zovu mišljenjem nisu privilegija mentalnih procesa iznad i izvan opažanja, nego su bitni sastojci samog opažanja. Pritom ima na umu takve radnje kao što su aktivno istraživanje, odabiranje, poimanje bitnog, pojednostavljivanje, apstrahiranje, analiza i sinteza, dopunjavanje, ispravljanje, rješavanje problema, uspoređivanje kao i kombiniranje, izdvajanje, smještanje u kontekst. Nema nikakve osnovne razlike između onog što se događa kada netko promatra svijet neposredno i kada sjedi zatvorenih očiju i „misli“. Ne možemo odvojiti naziv „mišljenje“ od onoga što se događa u opažanju. Vizualno opažanje vizualno je mišljenje. Riječ je o izrazito aktivnoj djelatnosti. Ona se može odnositi na mali dio vizualnog svijeta ili na cjelokupni vizualni okvir prostora, u kojem svi predmeti koji se trenutno vide imaju svoje mjesto. U tome svijetu kreće se pogled, vođen pažnjom, usmjeravajući uski opseg najoštrijeg viđenja, čas na jednu, čas na drugu točku, ispitujući predmete, istražujući im oblik. Svijet koji izbija iz ovog opažajnog istraživanja nije neposredno dan. Neki se njegovi vidovi izgrađuju brzo, neki sporo, a svi su izloženi stalnom potvrđivanju, ponovnom ocjenjivanju, promjenama, popunjavanju, ispravicima i produbljivanju razumijevanja.

Iako tradicionalni koncept vizualnosti tvrdi kako mišljenje koje obrađuje opažajni materijal samo po sebi nije opažajno, kao što i sam opažajni materijal postaje neopažajan u trenutku kada mišljenje sirove opažaje pretvori u pojmove, Arnheim želi dokazati upravo suprotno. Naime, da bi se opažanje i mišljenje uopće mogli teorijski razumjeti, ta se dva medija moraju proučavati odvojeno, no u praksi oni međusobno djeluju i uzajamno se uvjetuju: naše misli utječu na ono što vidimo i obrnuto. To ne bi bilo moguće kada bi ta dva medija doista bila toliko različita.

Sami pojmovi „opažanje“ i „percepcija“ pružaju različita značenja različitim ljudima. Neki ovaj izraz shvaćaju vrlo usko, pri čemu opažanje opisuje samo ono što osjetila primaju kada su podražena vanjskom okolinom. No takvo značenje isključuje sve likove koji su prisutni dok čovjek, kada su mu oči zatvorene ili kada ne paze, misli o onome što jest ili što bi moglo biti. Drugi značenje opažanja proširuju toliko da ono uključuje različite oblike znanja koji se mogu steći o nekom predmetu ili pojavi iz vanjskog svijeta, što, primjerice, pokazuje izraz „opažanje ličnosti“, gdje opažanje obuhvaća sve složene procese pomoću kojih jedna osoba upoznaje drugu, tj. ne samo ono što se vidi, čuje ili miriše, nego i navike, djelovanje, načela i sl. No time se može prikriti čitav problem vizualnog mišljenja kao takvog. Zato Arnheim nastoji objasniti viđenje kao oblik inteligencije koji se može istraživati putem određenih elemenata vizualnog opažanja te ga smatra spoznajnim fenomenom ravnopravnim, štoviše usko povezanim, a ne podređenim mišljenju.

Određenije crte odlikuju inteligenciju raznih osjetila. Jedna je od njih sposobnost pribavljanja informacija o onome što se događa na udaljenosti. Sluh, vid i miris spadaju u ta daljinska osjetila. Sposobnost opažanja na daljinu pokazuje koliko je osjetilnost vida inteligentna, budući da se često povezuje s dalekovidnošću inteligentnog čovjeka. Daljinska osjetila ne samo da proširuju opseg onoga što je poznato nego također udaljuju promatrača od neposrednog djelovanja istraživanog događaja. Sposobnost da se nadiđe trenutni utjecaj onoga što djeluje na promatrača i onoga što on sam čini, omogućuje mu da objektivnije pronikne u postojeće stvari. Inteligentno ponašanje određenih osjetila ovisi o načinu na koji su podaci u tom mediju artikulirani. Budući da su osjetila mirisa i okusa, primjerice, bogata nijansama, čitavo to bogatstvo – barem za ljudski um – tvori tek vrlo primitivan red. Stoga se čovjek može prepustiti mirisima i okusima, ali teško da može misliti pomoću njih. Kod vida i sluha oblici, boje, pokreti i zvukovi podložni su određenoj i visoko složenoj organizaciji u vremenu i prostoru te su upravo iz tog razloga mediji par *excellence* za uporabu inteligencije. Vidu pomažu osjetilo dodira i mišićna osjetljivost, ali samo osjetilo dodira ne može se takmičiti s vidom, uglavnom zato jer ono nije daljinsko osjetilo. U svijetu zvukova svakom se tonu može dodijeliti određeno mjesto i funkcija s obzirom na nekoliko dimenzija u cjelokupnom sustavu. Glazba je stoga

jedno od najmoćnijih proizvoda ljudske inteligencije. Ali iako se u glazbi odvija mišljenje najvišeg reda, ono je mišljenje o glazbenom univerzumu i u okviru njega. Velika vrlina viđenja jest u tome što ono nije samo visoko artikuliran medij, nego i to što njegov univerzum pruža neiscrpno bogate informacije o predmetima i događajima vanjskog svijeta. U tom je smislu viđenje medij misli prvoga reda.

Vizualna inteligencija pokazuje se u karakteristikama opažanja kao što su probirljivost i svrsishodnost. Procesi bilježenja koji se događaju u očnoj jabučici izrazito su selektivni, fiksacijom predmeta pažnje rješavaju probleme. Sukob između nametljivog vanjskog svijeta i reda unutrašnjeg svijeta stvara napetost, koja se uklanja kada pokret očne jabučice dovede do poklapanja tih dvaju središta, čime se unutrašnji svijet prilagođava vanjskom, a odgovarajući dio vanjskog svijeta postaje središnje smješten u unutrašnjem. Potreba za odabirom mete postoji u spoznaji već na razini mrežnjače. Kako je oštro viđenje ograničeno na usku oblast, jedan se cilj mora odabrati iz čitavog opsega datog polja. Ovo ograničenje, daleko od toga da bude smetnja, štiti um od viška podataka koje ne može ili mu nije potrebno obraditi u isti mah. Ono olakšava inteligentnu praksu usredotočenosti na neku zanimljivu stvar i zanemaruje ono što je izvan predmeta pažnje.

Selektivnost se odražava i u dubinskoj dimenziji. Samo je jedna uska oblast u žiži u svakom pojedinom trenutku. Ako je riječ o krupnom planu, pozadina je zamagljena – i obrnuto.

U opažanju oblika leže počeci obrazovanja pojmova. Dok optički lik projiciran na mrežnjaču jest potpuno mehanička zabilješka njegova fizičkog parnjaka, odgovarajući vizualni opažaj to nije. Za predmet koji netko promatra može se reći da je zaista opažen samo ako se uklapa u neki organiziran oblik. Opažanje se sastoji od poklapanja materijala podražaja sa šablonama relativno jednostavnog oblika, odnosno vizualnim pojmovima ili kategorijama. Većina stvari koje vidimo kao okrugle ne opredmećuju okruglost bukvalno; one su približno takve. Pa ipak, promatrač ne ostaje na pukoj usporedbi s okruglošću, nego doista vidi okruglost u njima. Oblikovni sklopovi opaženi na ovaj način imaju dvije osobine igranja uloge vizualnih pojmova: imaju uopćenost i lako se identificiraju. Čak je i lik pojedine ličnosti izgled određenog sklopa

svojstava te vrste ličnosti. Stoga u načelu nema razlike između opažaja i pojma. Da bi bilo korisno, opažanje mora pružati obavijesti o vrstama stvari; inače od iskustva ne bismo imali nikakve koristi. Opažanje oblika je poimanje općih strukturalnih odlika. Ovako shvaćen pristup potječe iz geštaltne psihologije, pri čemu ono što vrijedi za oblik vrijedi i za boju. Kao što su opaženi oblici uglavnom složene razrade jednostavnih oblika, tako se i sklopovi boja opažaju kao razrade elementarnih, čistih svojstava žute, plave i crvene, pri čemu su neke njihove kombinacije dovoljno precizne da same za sebe funkcioniraju kao vizualni pojmovi, poput narančaste, zelene ili ljubičaste. To je hijerarhijski sistem, sličan sistemu tradicionalne logike, u kojemu mnoštvo određenijih pojmova potiče od nekoliko osnovnih, čime se stvara red koji definira prirodu svakog elementa njegovim mjestom u cjelini.

Posebna priroda opažanja može se dobro objasniti usporedbom s istraživanjima o tome kako računalo raspoznaje pojedinačne sklopove. Računalo koje čita oblike poput slova i brojeva – ne samo u standardiziranim verzijama nego i u širokom rasponu varijacija koje se javljaju kada različiti ljudi pišu iste brojeve ili kada se koristi različitim tipovima slova – funkcionira tako da izdvaja ono što je nepromjenjivo u broju 3 ili slovu B, neovisno o konkretnom obliku koji oni poprime. Računalo, postupajući na taj način, djeluje točno kao i oko: razbija neprekidni sklop informacija u mozaik isprekidanih djelića, od kojih se svaki bilježi odvojenom fotoelektričnom ćelijom. To je postupak tzv. digitalnog kodiranja, koji pretvara informaciju u skup diskretnih jedinica, od kojih svaka priopćava prisustvo ili odsustvo određenog opažajnog svojstva. Mozaik ne čuva i ne pokazuje nikakav poseban sklop, s tim izuzetkom što točkice nisu nasumično raštrkane, već zadržavaju svoje određeno mjesto u odnosu na susjedne točkice. Sastavljajući sve slične predmete i odvajajući ih od različitih, računalo dobiva grub sklop, koji se zatim, prema potrebi, može pročistiti daljnjim uklanjanjem manjih nepravilnosti i slično. Ovo je ona vrsta slijepog uklanjanja elemenata koje ne ide dalje od otkrivanja sličnosti ili nesličnosti između susjednih elemenata i u kojoj dobiveni oblik dolazi kao iznenađenje, otprilike kao kada dijete linijom spaja točkice i na kraju shvati da je nacrtalo pile.

Kada zadatak ne zahtijeva ništa više od identifikacije na bilo koji način, može ga obaviti računalo ili organizam koji je potpuno slijep za pravi karakter predmeta. Možemo identificirati neku ličnost samo po prstenu koji nosi na prstu ili, pak, po imenu. Štakori kao da identificiraju neke sklopove time što otkrivaju izvjestan kut na određenom mjestu. Ispitivački uređaj može identificirati neki crni oblik pomoću redosljeda isječaka promjenjive dužine, ne shvaćajući pritom da taj sklop predstavlja profilnu siluetu ljudske glave. Čovjek oštećena mozga koji pati od agnozije može identificirati neki pravokutnik brojanjem njegovih kutova. Međutim, za većinu praktičnih zadataka potrebno je razumjeti opću vizualnu strukturu predmeta koji se razmatra, dok je za svrhe znanstvenika ili umjetnika bitno shvatiti vizualni karakter predmeta.

Raspoznavanje sklopova može se primijeniti na vrlo različite oblike, ali što je sklop jednostavniji, to je raspoznavanje lakše. Kineski ideogrami veći su izazov nego rimski alfabet. U praksi, međutim, figure koje se trebaju pročitati teže jednostavnosti. Brojke i slova, primjerice, povijesno su se razvili kao rezultat traganja za nizom oblika dovoljno jednostavnih da se lako pišu, opažaju i pamte, a ipak dovoljno različitih da se međusobno jasno razlikuju. Priroda ovu potrebu za jednostavnim oblicima zadovoljava, s jedne strane, time što oni nastaju u evoluciji kao signali za organizme obdarene osjetilom vida. S druge strane, sasvim neovisno o vidu, tendencija smanjivanja napetosti u fizičkom svijetu proizvodi najjednostavnije moguće oblike u danim okolnostima te time posredno pogoduje i viđenju. Čak i u tom slučaju, većina oblika i kombinacija oblika koje priroda pruža očima mnogo je složenija od slova, brojeva i drugih znakova koje je ljudski vid razvio za vlastite potrebe.

Aktivno istraživanje oblika i vizualnog reda otkriva se u mnogim slučajevima kada viđenje, umjesto da se zadovolji vidljivim odsječkom nekog predmeta, upotpunjava oblik tog predmeta. To znači da se opažajna organizacija ne ograničava na neposredno dan materijal, nego uključuje nevidljive produžetke kao stvarne dijelove vidljivoga. Na sličan način, predmeti se često opažaju kao predimenzionirano potpuni, iako je samo frontalni dio njihove površine neposredno dan. Ovdje se ne događa da promatrač nevizualnim znanjem upotpunjava odlomak koji

doista vidi, već nevidljivi dijelovi predmeta dopunjavaju vidljive kako bi se proizveo potpun oblik. Razlučivanje između potpunog i nepotpunog predmeta, kao i odgovarajuće zaokruživanje, događaju se u samom opažanju.

U umjetničkim se djelima, na primjer u slikama, može zapaziti kako se osjetilo vida koristi svojom organizacijskom moći u najvećoj mogućoj mjeri. Kada slikar odabire neki određeni predjel kako bi naslikao pejzažnu sliku, on ne samo da bira i preuređuje ono što nalazi u prirodi, nego mora reorganizirati čitavu vidljivu materiju kako bi se uklopila u poredak koji je on otkrio, izumio, pročistio. Baš kao što su izum i razrada takvog lika dug i složen proces, tako i opažanje umjetničkog djela zahtijeva angažman. Najčešće promatrač počinje odnekud, pokušava se orijentirati u odnosu na glavni kostur djela, traži akcente, eksperimentira probnom formalnom shemom kako bi vidio odgovara li cjelokupnom sadržaju itd. Kada je istraživanje uspješno, vidi se da djelo leži u odgovarajućoj strukturi, što promatraču ujedno osvjetljava značenje djela. Kao nigdje drugdje, upravo promatranje umjetničkog djela otkriva koliko je aktivno građenje oblika uključeno u ono što se podrazumijeva pod „viđenjem“ ili „gledanjem“. Doživljaj prilično bespomoćnog traganja za danim likom, a zatim iznenadnog nalaženja ključa za ono što je u početku izgledalo kao nagomilavanje oblika, uobičajen je u procjenjivanju umjetničkog djela. Takav je doživljaj najjasniji i najupečatljiviji primjer onog aktivnog istraživanja oblika i vizualnog reda o kojem se radi svaki put kada netko nešto promatra.

## Simbolička forma

Umjetničko djelo prikazuje nešto ako se svojim izgledom odnosi na neku pojavu u svijetu. U tom je smislu prikazivanje odnos ili relacija između umjetničkog djela i objekta prikazivanja, utemeljen na doslovnom vizualnom posredovanju viđenog. Problem slikovnog prikazivanja u osnovi je problem vizualne percepcije. Relacija sličnosti, u zapadnoj kulturi poznata pod pojmom *mimesisa*, podrazumijeva da slika realistički prikazuje predmet ili prizor ukoliko je njezin izgled dovoljno nalik onome kako bi prizor izgledao promatraču.

Napuštanje tako shvaćenog *mimesisa* u umjetnosti 20. stoljeća moguće je objasniti utjecajem teorija percepcije koje smatraju da je viđenje uvjetovano znanjem i jezikom. Polazi se od stava da je *mimesis* jedna od interpretacija viđenja svijeta te da predstavlja tek jednu konvencionalnu i simboličku formu prikazivanja, karakterističnu za određeno razdoblje u povijesti ljudskog duha. Prikazivanje kao ogledalni princip može funkcionirati ako je slika slična predmetu koji prikazuje u nekim vizualnim odnosima njihovog izgleda; međutim, to ne može biti dovoljno za sam pojam prikazivanja budući da trodimenzionalni predmet ne može nikad biti sličan dvodimenzionalnoj slici. Moderni se umjetnici stoga okreću od konkretnih svojstava predmeta ka istraživanjima zakona prikazivanja i viđenja.

Kritika pojma sličnosti vodi razumijevanju prikazivanja kao simboličkog oblikovanja koje ne pokazuje izravno izgled predmeta, već ga posredno, simboličkim aspektima, opisuje te na taj način prikazuje pravila simbolizacije koje neko društvo prihvaća za svoje predstave svijeta. Prikazivanje tako ne mora biti nužno izraz percepcije, već spekulativni aspekt umjetnosti. Prema tome, teoriju *mimesisa* ne treba promatrati samo kao model stvaranja umjetnosti ili model spoznaje stvarnosti, već također kao osjetilnu artikulaciju određene ideologije kojom se ograničava i usmjerava recepcija i razumijevanje umjetničkog djela. Ovakav stav briše granicu između prikazivačke (mimetičke) i neprikazivačke (apstraktne) umjetnosti te pokazuje da je svako umjetničko djelo reprezentacija gledišta, načina viđenja i načina prikazivanja kulture u kojoj nastaje.

Kada bi se umjetnost svela na ponavljanje, oponašanje, podražavanje ili odslikavanje pojedinačnih sadržaja opažanja ili predstava, bila bi samo običan duplikat stvarnosti vrlo sumnjive vrijednosti. U tom smislu Ernst Cassirer kritizira shvaćanje umjetnosti kao *mimesis*, razumijevajući je kao posebnu usmjerenost naših misli, mašte i osjećaja (Cassirer, 1978: 217). Umjetnost je simbolički jezik i kao takav predočivanje, mada se predočivanje osjetilnih oblika razlikuje od verbalnog ili pojmovnog predočivanja (Cassirer, 1978: 216). Umjetnost nas uči vizualizirati stvari, a ne samo ih poimati ili se njima služiti. Ona izvlači neizmjerne mogućnosti života, koje nejasno i mutno osjećamo, na jasno i intenzivno svjetlo svijesti te nam pruža bogatiju, življu i živopisniju sliku stvarnosti, kao i dublji uvid u njezinu formalnu strukturu. Mjera vrijednosti u umjetnosti jest stupanj intenzifikacije i iluminacije (Cassirer, 1978: 192). Stoga je umjetnost vrsta spoznaje.

Dokle god živimo samo u svjetlu osjetilnih utisaka, mi samo dodirujemo površinu stvarnosti. Svijest o dubini stvari uvijek zahtijeva napor naših aktivnih i konstruktivnih energija. Ali, kako se te energije ne kreću u istom smjeru i ne teže istom cilju, one nam ne mogu dati isti aspekt stvarnosti. Kao što postoji pojmovna dubina, tako postoji i sasvim vizualna dubina. Prvu nam otkriva znanost, a drugu umjetnost. Znanost nam pomaže da razumijemo uzroke stvari, a umjetnost da vidimo njihove oblike. U znanosti pokušavamo slijediti pojave sve do njihovih prvih uzroka, do općih zakona i načela. U umjetnosti smo zadubljeni u izravnu pojavu stvari i u toj pojavi potpuno uživamo u svom njezinu bogatstvu i raznolikosti. Tu nas ne zanima jednoobraznost zakona, nego mnogolikost i raznovrsnost intuicija. Čak i umjetnost se može nazvati spoznajom, samo što je umjetnost spoznaja neobične i specifične vrste. (Cassirer, 1978: 218)

Cassirer pripada neokantovcima marburške škole. Razvijajući dosljedno osnovni sadržaj Kantove filozofije, neokantovci marburške škole korigiraju Kanta u nekim točkama u kojima njegovo učenje nije bilo u skladu s njegovom osnovnom mišlju:

Tu je riječ prije svega o „staroj teškoći“ koju nalazimo već u uvodu Kritike čistog uma, gdje se „opažanje“ („Anschauung“) kao svojevrсна danost aficirajućeg objekta receptivitetu aficiranog subjekta suprotstavlja „mišljenje“ („Denken“) kao jedinoj pravoj spoznajnoj funkciji, kao čistoj spontanosti. Ovaj je dualizam po marburškom mišljenju kako ga

interpretira Natrop neodrživ. Prije same spoznaje pretpostavljati subjekt i objekt i njihov međusobni kauzalni odnos, davanje ili aficiranje s jedne strane, a primanje ili aficiranost s druge strane – to znači izvana konstruirati spoznaju, ponovo upasti u „metafizičnost“ potpuno nespojivu s transcendentalnom metodom. Ta se teškoća može riješiti samo tako da se odbaci pretpostavka o opažanju kao nezavisnom izvoru spoznaje i da se radikalno provede Kantovo stanovište po kojem „uopće svaki odnos prema predmetu, svaki pojam o objektu, a također i o subjektu, nastaje samo u spoznaji, prema njezinom zakonu“. To ne znači da potpuno otpada Kantova distinkcija između opažanja i mišljenja, ali „opažanje“ („Anschauung“) nije više suprotstavljeno mišljenju kao neki „mišljenju tuđi“ faktor spoznaje, nego „ono jest mišljenje, samo ne puko mišljenje zakona, nego puko mišljenje predmeta.“ (Petrović, 1978: XVIII)

Cassirer se ne slaže s Kantovom teorijom spoznaje utoliko što smatra jednostranom pretpostavku da jedino ljudski um vodi razumijevanju realnosti te Kantovo shvaćanje duha kao uma proširuje u shvaćanje duha kao kulture. Cijeli ljudski duh sa svim svojim moćima imaginacije, osjećaja, volje i logičkog mišljenja određuje i oblikuje našu koncepciju realnosti. Dominantni princip koji objedinjuje mnoštvenost i raznolikost spoznajnih funkcija u jednu zaokruženu duhovnu akciju, a da pritom nijednu ne ukida, jest njihova simbolička funkcija. Tako umjetnost, mit i religija, svako sa svojim simboličkim oblicima, predstavljaju određene načine objektiviranja odnosno duhovnog shvaćanja u kojem se i pomoću kojeg se konstituira jedna posebna strana zbilje – kultura. Razum je neprimjeren pojam da bi se njime moglo obuhvatiti bogatstvo i raznovrsnost oblika čovjekova kulturnog života; svi su ti oblici simbolički i predstavljaju društvenu svijest. Stoga je primjereniji pojam simbol. Tako Cassirer definira čovjeka ne kao *animal rationale*, već kao *animal symbolicum* (Cassirer, 1978: 43).

Spoznaja, kao i jezik, mit, umjetnost, svi se oni ponašaju ne kao neko puko ogledalo, koje jednostavno odražava slike nekog danog vanjskog ili unutrašnjeg bivstvovanja, kako se one u njemu proizvode, nego su oni, umjesto da budu takvi indiferentni mediji, naprotiv pravi izvori svjetlosti, uvjeti viđenja kao i izvori svakog oblikovanja.<sup>11</sup>

---

11 Ernst Cassirer: *Filozofija simboličkih oblika*, citat uzet iz predgovora G. Petrovića hrvatskog prijevoda Oгледа o čovjeku, str. XXXI.

Za ljudsku je narav specifično da čovjek nije ograničen na jedan karakterističan i jedini pristup stvarnosti, tvrdi Cassirer, nego da može izabrati svoje gledište i tako s jednog aspekta stvari prijeći na drugi (Cassirer, 1978: 219). Umjetnost je, dakle, jedan takav aspekt, odnosno pristup stvarnosti ili specifična vrsta spoznaje koja nam pruža red u poimanju vidljivih, opipljivih i osjetilnih oblika. Osim što pruža red, svako je umjetničko djelo intuitivna struktura te kao takvo podrazumijeva karakter racionalnosti. Ona nije vezana za racionalnost stvari ili događaja. Može nam dati najneobičniju i najgroteskniju viziju, a da ipak zadrži jednu svoju racionalnost – racionalnost oblika (Cassirer, 1978: 216).

Veliki lirski pjesnik može i našim najskrivenijim osjećajima dati određen oblik. To je moguće samo zato što je njegovo djelo jasno organizirano i artikulirano, iako se bavi predmetom koji je naoko iracionalan i neizreciv. (Cassirer, 1978: 215).

Spoznajni karakter umjetnosti očituje se u njezinoj simboličkoj prirodi. Ipak, ono na što ti simboli kod Cassirera upućuju nije do kraja razjašnjeno. On decidirano tvrdi da se simbolizam umjetnosti mora shvatiti u imanentnom, a ne u transcendentnom smislu. Pravi predmet umjetnosti nije ni Schellingovo metafizičko Beskonačno ni Hegelov Apsolut. Pravi predmet umjetnosti treba tražiti u određenim osnovnim strukturnim elementima samog našeg osjetilnog iskustva – u linijama, crtežu, u arhitektonskim, glazbenim oblicima (Cassirer, 1978: 203). Određeniji odgovor daje Erwin Panofsky koji u svojoj studiji o perspektivi u slikarstvu (Panofsky, 1997) razmatra istu kao objektivizaciju subjektivnog. Perspektiva u slikarstvu podupire različite vrste identifikacije umjetničkih objekata i objekata u svijetu. Perspektiva je ono što čini mogućom metaforu *Weltanschauung*, ona simbolizira pogled na svijet. Iskustvo prostora ovdje se povezuje s iskustvom uopće, pa se tako i slikarstvo (i druge konkretizirane formulacije mišljenja) povezuje s pogledom na svijet. U skladu s fundamentalnom neokantovskom tezom o mnogostrukosti spoznaje, umjetnost i filozofija predstavljaju različite kognitivne modele:

Kao što razum „utječe na to da osjetilni svijet ne bude nikakav predmet iskustva ili da bude priroda“ (Kant, Prolegomena, § 38), tako umjetnička svijest utječe na to da osjetilni svijet ili uopće ne

bude predmet umjetničkog prikazivanja ili da bude oblikovanje; pri tome moramo obratiti pozornost na jedno: dok je zakonitost koju osjetilnom svijetu „propisuje“ razum i čijim ispunjavanjem ona postaje „prirodom“ općenita, dotle je zakonitost koju osjetilnom svijetu „propisuje“ umjetnička svijest i čijim ispunjavanjem ona postaje „oblikovanje“, *individualna*, ili ako upotrijebimo izraz koji je nedavno predložen – „idiomatska“ (Panofsky, 2002: 140).

Suprotnost između „idealizma“ i „naturalizma“ u teoriji umjetnosti, paralelna sa suprotnošću „teorije preslikavanja“ i konceptualizma (u najširem mogućem smislu) u teoriji spoznaje, temelji se na pozivanju na transcendentalnu instancu, odnosno potječe iz pretpostavke da mora postojati jedna „stvar po sebi“ s kojom se intelektualna predodžba — bilo da je samo puka kopija ili nezavisna tvorevina — može ili bi se morala slagati, ali samo ako neki, u bilo kojem smislu božanski, princip omogućuje nužnost tog slaganja. U teoriji spoznaje tu je pretpostavku „stvari po sebi“ uzdrmao Kant, a u teoriji umjetnosti Alois Riegl (Panofsky, 2002: 139). Otkako držimo da smo shvatili kako spoznajući razum nije suprotstavljen „stvari po sebi“, nego da, naprotiv, može biti siguran u valjanost svojih rezultata upravo zato što sam postavlja zakone ovoga svijeta, odnosno ne posjeduje nikakve druge predmete osim onih koji se prvotno konstituiraju u njemu, isto vrijedi i za umjetničko motrenje te suprotnost između „idealizma“ i „naturalizma“ mora u načelu izgledati kao „dijalektička antinomija“ (Panofsky, 2002: 140). Ovdje se ponavlja Cassirerova teza kako simbolizam umjetnosti ne treba shvatiti u transcendentalnom, već u imanentnom smislu. Prema tome, konstrukcija prostora u slikarstvu simbol je iskustva svijeta određene epohe ili određene povijesne realnosti. Modernitet je okarakteriziran kao epoha čija je percepcija upravljana koncepcijom prostora izraženom striktnom linearnom perspektivom renesanse. Linearna perspektiva tek je konvencionalna simbolička forma jedne epohe, nikako apsolutni model našeg spoznajnog iskustva.

Na istom tragu suvremeni američki analitički filozof Nelson Goodman definira umjetnost kao simbolički jezik (Goodman, 2002). Konstruirati umjetničko djelo ili rad kao simbol znači uvesti ih u simbolički jezik ili sustav. Promatrač umjetničkog djela vidi, doživljava i čita umjetničko djelo tumačenjem (dešifriranjem, objašnjavanjem, interpretiranjem)

simbola, odnosno arbitrarnog klasifikacijskog sistema koji određuje ono što će promatrač vidjeti. Sistem klasificiranja i imenovanja jest umjetnička praksa. Prema tome, za umjetničko se djelo uvijek može pokazati da je jedan oblik konvencionalnog poretka koji izražava točku gledišta umjetnika ili njegove kulture.

## Poredci gledanja

Pristup umjetničkom djelu koji polazi od umjetničkog djela kao slojevitog organizma, čiji se život znanstveno rekonstruira ne samo na temelju poznavanja povijesnih datosti nego prije svega na poznavanju optičkih mogućnosti određenog vremena i podneblja, obilježava istraživačku metodu Heinricha Wölfflina (1864 – 1945). Spoznaja o značenju gledanja čini okosnicu njegova bavljenja umjetnošću, posvećenog prije svega umjetnosti renesanse i baroka u Italiji, pogotovo pojmovnom raščlanjivanju karakteristika forme jednoga i drugoga stila, kao i utvrđivanju razlika u osjećaju za formu između Sjevera i Juga.

Proces koji Wölfflin prati u talijanskoj umjetnosti jest prijelaz od strogog ka slobodnom i slikovitom, što obuhvaća glavne značajke renesansnog i baroknog stila. Wölfflinovi opisi uvijek su u funkciji objektivne spoznaje stila vremena, podneblja ili umjetničke osobnosti, premda on smatra da se umjetničke tvorevine do kraja mogu razumjeti samo okom, jer “koje bi riječi bile dostatne da se barem približno analizira doživljaj slikovito viđenog svijeta (u opreci prema plastički viđenom svijetu)” (Wölfflin, 1998: 256).

Uvodeći temeljne pojmove povijesti umjetnosti kao egzaktni pojmovni aparat, Wölfflin je htio podignuti proučavanje umjetnosti, shvaćeno kao proučavanje povijesnih stilova (stupnjeva u razvoju prikazivanja), na znanstvenu razinu. Koncentrirao ih je u pet parova: linearno – slikovito, površinsko – dubinsko, zatvorena – otvorena forma, mnoštvo – jedinstvo, jasno – nejasno. Ovaj pojmovni aparat Wölfflin demonstrira na stilovima renesanse i baroka, no njegova je uporaba univerzalna u povijesnom smislu (barem u zapadnoj povijesti umjetnosti). Naime, navedeni pojmovni aparat potvrđuje zakonomjernost ili konstantu tzv. razvoja gledanja od primitivnih ka složenijim sklopovima zrenja i prikazivanja. Tako umjetnost ima svoj vlastiti život i svoju vlastitu povijest. Kod Hegela također postoji razvoj umjetnosti prikazan u strogoj zakonitosti i unutarnjoj nužnosti, kroz linearan redoslijed stilova i logiku njihova imanentnog razvoja. Wölfflinovo shvaćanje razlikuje se od Hegelovog u jednoj bitnoj postavci – umjetnost se razvija, ali taj razvoj

nije prvenstveno uvjetovan duhovnim ili zbiljskim povijesnim razvojem. Ono esencijalno umjetničko razvija se prema svojim vlastitim formalnim zakonitostima. Druga je konstanta nacionalno osjećanje života i svijeta kojem se prilagođava umjetničko oblikovanje.

Wölfflin prihvaća da proces razvoja umjetnosti, zbog svoje autentične osjetilno-duhovne prirode, nije odvojen od općeg razvoja duha svakog doba jer shvaćamo li taj proces kao razvojno-duhovni, već ga dovodimo u odnos s cjelovitim čovjekom.<sup>12</sup> Dakle, proces razvoja umjetnosti nije samovoljan i odvojen proces, već je svojom prirodom vezan za predmetnost i sadržajnost, kao i za specifične zahtjeve vremena i podneblja. Pretpostavka svake forme promatranja jest ono što promatra. Međutim, povezanost umjetnosti s općom povijesti duha ne počiva u potpunosti, „bitan je, naime, njezin poseban razvoj iz zajedničkog korijena“ (Wölfflin, 1998: 225). Vizualna umjetnost, kao umjetnost oka, ima vlastite pretpostavke i vlastite životne zakone koje valja proučavati kako bi se uočila specifičnost likovne predodžbe i kako bismo izbjegli opasnost da zapostavimo ono što je specifično umjetničko u općem razvoju duha.

Oko umjetnika ili umjetničko gledanje jest jedan od načina (perspektiva) na koji se u umjetnikovoj predodžbi pojavljuju i oblikuju stvari iz predmetnog svijeta, a to se gledanje razvija. Tako se razvijaju i realizacije odnosno izrazi predodžbi umjetnika, kao i različite vrste uobličavanja, interpretiranja zbiljnosti, prirode, poimanja ljepote i sl.

Pet pojmovnih parova obuhvaća osjetilno-duhovne suprotnosti i predstavlja određene forme izraza kao određene sheme koje se mogu primijeniti i prepoznati u najrazličitijim načinima prikazivanja. Razvoji se očituju kada se te sheme u promjenjivim okolnostima usporedno ponavljaju u velikom ili malom razmjeru. Mijena u formi promatranja ovdje je opisana pomoću kontrasta klasičnog i baroknog tipa. Vrijednost i značenje postojanja traže se na različitim stranama. Za klasično se sve što je bitno nalazi u čvrstom i trajnom obličju obilježenom najvišim stupnjem određenosti i razgovjetnosti. Za ovo drugo, barokno, slikovito promatranje, draž i garancija životnosti nalaze se u pokretu. Značenja

---

12 „Slikarstvo nikad nije sasvim van vremena, pošto je uvijek u čulnom“, (Merleau Ponty, 1968: 26).

klasičnog poimanja počivaju u oblicima prikazanim onakvima kakvima vjerujemo da jesu, dok se značenja baroknog poimanja nalaze u pokrenutim oblicima, odnosno u predodžbi da se oblik mijenja pred promatračevim okom. Klasični oblik vidi zbilju kao postojanje, dok je barokni shvaća kao postajanje. Periodične promjene forme znače da svaki zapadnjački slog, uz svoje klasično razdoblje, ima i svoj barokni trenutak koji nastupa kada se klasični izraz u potpunosti „iživi“.

Povijest umjetnosti odvija se kroz ove periodične promjene forme, tj. kroz povijest forme koja djeluje iznutra te kao takva konstituira pojam stila. Stil je nositelj određene opće forme života, medij u kojemu se izražava raspoloženje vremena, odnosno način na koji se život proživljava u određenom razdoblju. Pojedini stupnjevi morfološkog razvoja govore o različitim razdobljima i načinima na koji čovjek doživljava sebe i kako se postavlja prema stvarima svijeta pomoću svog razuma i senzibilnosti. Čitanjem artikulacije oblika na temelju koje je prezentiran sadržaj, možemo pratiti čovjekove nazore i poimanja, kao i njegovu sliku svijeta u određenoj povijesno-svjetskoj situaciji. Utoliko je umjetnost osjetilno-duhovna spoznaja, budući da snažno prodire u zbilju i prinuđuje je na trajanje vlastitim trajanjem u vremenu.

Pojmovni parovi, uz uvažavanje individualnih, nacionalnih i povijesnih zadanosti, nastoje obuhvatiti onu unutarnju i univerzalnu zakonitost koja prožima svako umjetničko djelo određenog stilskog razdoblja, a izvire iz parova suprotnosti koji predstavljaju dvije različite osnovne predodžbe o zbilji kao esenciji ili bivajućem te zbilji kao egzistenciji ili zbivajućem.

Razvoj umjetnosti može se, prema Wölfflinu, pratiti na osnovu sljedećih pet parova:

1. Razvoj od linearnosti ka slikovitosti, tj. izgrađivanje linije kao voditeljice oka do poništavanja njezine vrijednosti. U klasicima je naglasak na granicama stvari, a u baroku prelazi na sferu neograničenosti. U prvom slučaju pojavnost se shvaća kroz čvrste, opipljive vrijednosti, a u drugom slučaju kao treperavi privid.
2. Razvoj od plastičnog prema dubinskom poimanju proizlazi iz prvog pojmovnog para, jer je linija element plohe, a plošna

usporednost forma najveće gledljivosti (klasika). Umanjivanje vrijednosti konture povlači za sobom i umanjivanje vrijednosti plohe, dok oko povezuje stvari u smislu kretanja naprijed–nazad, odnosno u dubinu (barok).

3. Razvoj od zatvorene prema otvorenoj formi znači razvoj od pravilne, stroge tektonike klasike prema popuštanju pravila i labavljenju tektonske strogosti baroka.
4. Razvoj od višestrukosti prema jednostrukosti pokazuje prijelaz od mnoštvenog jedinstva renesanse, izraženog harmonijom dijelova koji zadržavaju samostalnost, prema baroknom jedinstvu koje teži sažimanju tih dijelova u jedan motiv ili podvrgavanju elemenata jednom bezuvjetno dominirajućem motivu koji negira samostalnost ostalih.
5. Apsolutna i relativna jasnost predmetnosti pokazuje razliku između klasike (linearnosti) i baroka (slikovitosti) u tome što je u klasicima izgrađen ideal potpune jasnoće. Stvari se u klasicima prikazuju onakvima kakve se vjeruje da jesu (kakve vidimo kroz prirodno iskustvo vida). U baroku se taj ideal napustio prikazivanjem stvari onakvima kakve se čine: oblici se ne izlažu oku u njihovoj potpunosti, već u najvažnijim naznakama. Kompozicija, svjetlo i boja više ne stoje bezuvjetno u službi pojašnjavanja oblika, već vode vlastiti život.

U ovim razlikama nije riječ o razlikama u kvaliteti, već o dvjema osnovnim orijentacijama (perspektivama) spram svijeta i zbilje.

Njemački teoretičar književnosti i umjetnosti Gustav Rene Hocke (1908) u knjizi *Svijet kao labirint* na sličan način razmatra fenomenologiju elemenata manirizma. Hocke manirizam definira kao vrhovni pojam za izvorni, antiklasični oblik prikaza koji kao takav predstavlja konstantu tijekom povijesti čovječanstva. Tako u manirizam ubraja umjetnost Aleksandrije, srebrne latinštine u Rimu, kasni srednji vijek, osviješteni manirizam (stil u umjetnosti od 1520. do 1650.), barok, romantizam te umjetnost od 1880. do 1950. Svijet manirizma jest labirint, a ne harmoničan svijet klasike.

Klasika i manirizam u dvostrukom smislu čine vidljivom zbilju odnosno ono božansko. Klasici je vide jasno i prikazuju u njezinoj pojavnosti, dok je maniristi doživljavaju apstraktno, bezoblično i nejasno te je prikazuju imaginarno, kao unutrašnju sliku, predodžbu ili ideju. Čovjek zbog svoje sposobnosti da spoznaje ideje postaje sličan božanskome te povlašten, slobodan čimbenik svijeta, dok priroda ostaje tajna, nedokučiva. U tom smislu Hocke smatra da se začeci moderne umjetnosti nalaze u osviještenom manirizmu. Klasika zbilju reprezentira na racionalistički način, dok manirizam u raspadu forme traži ono bitno, povodi se za magijom i mistikom. I jedno i drugo, govori Hocke, važno je za proširivanje svijesti čovjeka.

Ova dva suprotna pojavna oblika zbiljnosti u umjetnosti (apolonski i dionizijski element u Nietzscheovoj interpretaciji) zapravo odražavaju dvostruku prirodu čovjekove duše, racionalnu i iracionalnu. Prema Hockeu, približavanje ovih dviju izvornih gesta bit je svih velikih stvaratelja, svjetionika čovječanstva, poput Dantea, Shakespearea, Rembrandta i drugih velikana. Veliki umjetnici predstavljaju sinteze svih iskustava i zato su oni i njihova djela iznad vremena. Klasiku odlikuje sklad, harmonija, odmjerенost, pragmatičan i krut pogled na svijet. Manirizam pak voli ekstazu, krajnosti, neumjerенost, deformaciju, paradoks. No kako klasici prijete ukrućivanju (ona kao krajnost postaje dosadna, plitka, hladna, klasicizam), tako manirizmu prijete raspad (neumjerena artifičijelnost, hermetičnost, bolest, šizofrenija, maniriranost) te Hocke predlaže integraciju, međusobno oplodivanje, nikako jednostrano poimanje zbilje. To se pogotovo odnosi na 20. stoljeće koje pokazuje tipsku srodnost s manirizmom pa mu, prema Hockeu, prijete ista opasnost.

Poretke gledanja također je moguće usporediti s Jayovom sintagmom "skopičkih režima" koja označava povijesno prepoznatljive sklopove vizualnosti – vizualnu produkciju i njezino utemeljenje. Antivizualni, tj. ne-prikazivalački obrat moderne umjetnosti u tom se kontekstu pokazuje kao novi skopički režim (ili više njih) u odnosu na epohu modernizma na zalazu, epohu iz koje proizlazi i/ili je nadilazi. S jedne strane takav se pristup nadaje kao kritika „okularocentrizma“ zapadnjačke kulturne tradicije, osobito njezine modernističke inačice, tzv. „kartezijanskog

perspektivizma“, a s druge afirmira umjetničku praksu 20. stoljeća ne samo kao dio vizualne kulture toga povijesnog razdoblja, odnosno kao rezultat nove društvene konstrukcije vizije, već i kao program preobrazbe stvarnosti – vizualnom konstrukcijom društvenoga.

## **Fenomen promatrača**

Temeljna odrednica moderne umjetnosti jest odmicanje od mimetičkoga prikazivanja prema apstrahiranju i destrukciji vidljivo prepoznatljivog. U tom smislu govorimo o kubizmu kao o prikazivanju sinteza apercpcije, o ekspresionizmu kao naglašavanju unutarnjih egzaltacija i duhovnog u umjetnosti, o dadaizmu kao anti-umjetnosti sazdanog na apsurdno jer je to jedini način ukazivanja na ljudsko bezumlje, o nadrealizmu kao osvještavanju prostora podsvijesti i sl., ili, istančanije, o programu subverzije kakav je tijekom cijelog života slijedio Marcel Duchamp. Napuštanje mimetičkoga prikazivanja, de(kon)strukcija vidljive stvarnosti, odnosno dematerijalizacija svijeta podražaja, simulacije i privida većini su zajednička formalna karakteristika. Odustaje se od jedinstvene monoperspektivne vizije svijeta. Moderna se umjetnost krajem 19. i početkom 20. stoljeća mogla smatrati nevizualnom jer je promatrana kroz dominantni okularni režim koji je vrijedio kao univerzalno pravilo (kartezijski perspektivizam).

Ovakav razvoj vizualne umjetnosti odražava širi kontekst društveno-povijesnih zbivanja, odnosno opću krizu oko pojma realiteta, subjekta i spoznaje (kriza paradigme ili kriza „velikih pripovijesti“). Slično kao u filozofiji, moderna umjetnost odražava nemogućnost uspostavljanja bilo kakve totalnosti i prisilnih hijerarhija već, štoviše, od gledatelja zahtijeva aktivno sudjelovanje u igri kreiranja značenja, „gdje svatko gleda kroz svoj vlastiti prozor“. Takvom razvoju doprinosi i pojava novih medija, poput fotografije i filma, koji čine besmislenim umjetničko nastojanje prema što vjernijem prikazivanju stvarnosti. Kako tvrdi Martin Jay, u modernoj je umjetnosti došlo do promjene vizualne kulture jer su se umjetnici okrenuli istraživanju netjelesnih i kulturoloških aspekata viđenja, koje su, između ostalog, potaknuli novi izumi i naprave te rasprave o prirodi viđenja. Njegova teza o kulturološkoj određenosti te

ovisnosti pogleda o društvenim normama i tehnološkim uvjetima medija također implicira kako je naše viđenje umjetnosti nešto naučeno. To potvrđuje i suvremena umjetnost koju je gotovo nemoguće pratiti bez nekog osnovnog poznavanja teorije i povijesti (razumijevanja) umjetnosti.

Streloviti razvoj masovnih medija u drugoj polovici 20. stoljeća dovodi do masovne produkcije slika, a time i do promjene u načinu komunikacije. Pogotovo pojava interneta i digitalnih tehnologija od devedesetih godina 20. stoljeća pokazuje izrazit zaokret našeg društva prema vizualnom obliku komunikacije i konstrukcije kulture, koja se iz tog razloga određuje kao dominantno vizualna. Naše vizualno iskustvo ne uključuje samo vizualne sadržaje umjetničkih djela, već i sadržaje čitave vizualne okoline koja obuhvaća različite medije poput filma, televizije, reklame ili druge vizualne informacije. S tim u vezi, teorije o tzv. vizualnom obratu razvile su se u vizualne studije na američkim sveučilištima, odnosno u znanost o slici (*Bildwissenschaft*) na njemačkim. Sve one ukazuju na to da je u suvremenom načinu doživljaja svijeta nastupila promjena prema dominaciji slike i napuštanju prevlasti lingvističke paradigme, te bitno doprinose novom pristupu slici i razvoju teorije vizualne kulture. Posljedično, revidiraju se tradicionalne povijesnoumjetničke metodologije primarno usmjerene umjetničkom predmetu, a sve se više istražuju kompleksni odnosi između opažanja, tehnološkog razvoja raznih optičkih pomagala (*camera obscura*, stereoskop, mikroskop, teleskop, kino) i slikovne reprezentacije. Jedno od takvih istraživanja čini temu prvog poglavlja ove knjige, koje je u velikoj mjeri posvećeno Martinu Jayu i njegovu tumačenju skopičkih režima kao kulturalnih okvira opažanja.

Promjene u načinu komunikacije koje snažno utječu na produkciju umjetnosti, kao i na njezinu recepciju prvi filozofijski tematizira njemački umjetnički kritičar i filozof Walter Benjamin u slavnom eseju „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“ iz 1936. godine. Prema Benjaminu, mogućnost tehničkog reproduciranja učinila je umjetničko djelo naširoko dostupnim, što je uzrokovalo drastične promjene u recepciji, načinu doživljavanja umjetnosti, a onda i njezinoj funkciji. Izum fotografije pritom je odigrao ključnu ulogu

zbog brzine i jednostavnosti bilježenja slike, budući da ona prvi put u povijesti nastaje kao proizvod stroja, a ne isključivo manualnog rada umjetnika. Nove mogućnosti koje otvara fotografski aparat uvelike će se primijeniti i na reproduciranje umjetnosti, što će dovesti do gubitka autentičnosti, jednkrotnosti i neponovljivosti umjetničkog djela, njegova "ovdje i sada", njegove aure. Pojam aure teorijski je konstrukt Waltera Benjamina koji označava vrijednost umjetničkog djela, a koja većinom proizlazi iz činjenice da je ono autentično i originalno. Iskustvo aure i način njezine recepcije Benjamin povezuje s tradicionalnom umjetnošću, dok u moderni ona nestaje zbog tehničke reproduktivnosti umjetničkog djela, koja omogućuje njegovo bezgranično umnožavanje i, posljedično, izmještenost. Prema tome, promjene u modernoj umjetnosti za Benjamina nisu unutrašnje (posljedice promjene forme ili stila), već izvanjske prirode: tehnološkog napretka. Ono što je dovelo do pojave moderne umjetnosti nije došlo „iznutra“, već „izvana“. Ne radi se, dakle, o promjeni teksta, već konteksta ili načina gledanja. Benjaminov esej pokazuje nam kako ljudsko opažanje nije uvjetovano samo biološki nego i povijesno, čime se otvara put istraživanjima o kulturološkoj određenosti gledanja, tj. o njegovoj ovisnosti o društvenim normama i/ili tehnološkim uvjetima medija. Walter Benjamin time se potvrđuje kao jedan od prvih mislilaca koji ukazuju na razliku između viđenja i vizualnosti, odnosno između tjelesnih i kulturoloških aspekata našega pogleda, ističući pritom uvjetovanost gledanja. Jedna od bitnih posljedica tehničke reproduktivnosti umjetničkog djela za Benjamina jest i promjena funkcije umjetnosti. Dok auratsku umjetnost određuje povezanost s ritualom, koja implicira tradicionalnu, specifično kulturnu, pa i hijerarhijsku strukturu recepcije (umjetničko je djelo teško dostupno, a pristupiti mu može tek mali broj privilegiranih), moderno umjetničko djelo, prema njemu, utemeljeno je u politici (Benjamin, 2006: 24). Naime, tehnička reproduktivnost umjetničkog djela mijenja odnos masa prema umjetnosti (Benjamin, 2006: 27), što s jedne strane dovodi do estetizacije politike, a s druge do politizacije umjetnosti (Benjamin, 2006: 29).

Mnoge ideje iz Benjaminova eseja preuzete su u suvremenim teorijama vizualne kulture i istraživanjima koje određuju društveni i kulturološki obrasci. Osim Jaya, „načinima gledanja“ bave se i drugi suvremeni

autori poput američkog teoretičara i likovnog kritičara Jonathana Crarya. U knjizi *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* Crary govori o utjecaju različitih izuma i znanstvenih otkrića 19. stoljeća u područjima optike na nastanak moderne umjetnosti. Umjesto geometrijskih zakona i mehaničkog prenošenja svjetlosti, znanost 19. stoljeća sve više istražuje fiziološke karakteristike ljudskog vida (Crary, 1990: 70). Više nije bilo moguće privilegiranje monokularne točke gledišta *camere obscurae*, budući da je evidentna uloga oba fizička oka u viziji, npr. kroz iskustvo rada sa stereoskopom (Crary, 1990: 70). Istodobno, umjetnost bilježi niz promjena u odslikavanju zbilje: poziciju promatrača kao subjekta koji istražuje pojavnost svijeta više ne obilježava fiksirani, kartezijanski, zamrznuti pogled, a vidljivo se više ne razumijeva kao statična slika geometrijske ili linearne perspektive. O tjelesnosti pogleda, dakako, prvi filozofijski promišlja Maurice Merleau-Ponty, što je razvidno iz prvog poglavlja, zbog čega je njegov utjecaj na suvremene teorije vizualne kulture neprijeporan.

Njemački povjesničar umjetnosti Hans Belting u knjizi *Firenza i Bagdad: Zapadno-istočna povijest pogleda* piše o odnosu istočne i zapadne kulture na način da zapadnu kulturu slike analizira u svjetlu druge, arapske kulture. Belting rekonstruira povijest perspektive time što uključuje utjecaje arapske matematike, koji do sada nisu bili istraživani. Perspektivu smatra najvažnijom idejom o slici u zapadnoj kulturi i temeljem za oblikovanje zapadnog pogleda. Stoga ističe njezinu kulturalnu dimenziju, ne sagledavajući je isključivo kao umjetničku tehniku. Tvrdi kako renesansna perspektiva sama stavlja pogled u sliku, no pritom je riječ o fikciji jer je pogled uvijek povezan s tijelom „bez obzira što se on na putovanjima oka rado osjeća bestjelesnim“.

Britanski likovni kritičar i teoretičar John Berger u knjizi *Načini gledanja* dekonstruira tradicionalno tumačenje umjetosti tako što umjetnička djela čita kao kulturne artefakte koji nam puno govore o društvenom i političkom kontekstu u kojem su nastali. Svi navedeni autori stavljaju u fokus svojih istraživanja fenomen promatrača, podupirući tezu da nema nezavisnog ni objektivnog pogleda. Prema ovim istraživanjima, pogled je uvijek pod utjecajem različitih unutarnjih (znanje, vjerovanje, navike i

sl.) i vanjskih (kulturološki i tehnološki obrasci gledanja i reprezentacije) postavki koje pokazuju da ne postoji *nevino oko* niti objektivno promatranje. Promjena paradigme u istraživanju i interpretaciji vizualne umjetnosti prema fenomenu promatrača, odnosno okretanje analize od vizualnog umjetničkog djela i njegovih formalnih i sadržajnih karakteristika prema uvjetima u kojima se ono proizvodi, promatra i prosuđuje, pobliže će se razmotriti na primjeru Bergerove knjige iz 1972. godine u kojoj se decidirano navodi utjecaj Benjaminova slavnog eseja (Berger, 2021: 36).

Bergerova knjiga *Načini gledanja* koja nastaje na temelju istoimene dokumentarne serije BBC-a (čiji je urednik i voditelj također Berger), sastoji se od sedam numeriranih eseja od kojih su tri koriste isključivo slikama. Prvi esej, na koji ćemo se ovdje ukratko osvrnuti, počinje riječima:

Gledanje dolazi prije riječi. Dijete vidi i prepoznaje prije nego što progovori. No gledanje u još jednom smislu prethodi riječima. Naime, upravo gledanje uspostavlja naše mjesto u svijetu koji nas okružuje; svijet objašnjavamo riječima, ali riječi nikada ne mogu poništiti činjenicu da smo njime okruženi. Odnos između onoga što vidimo i onoga što znamo nikada ne može biti razrješen. (Berger, 2021: 9)

Berger daje primjer kojem svjedočimo svake večeri: *vidimo* zalazak sunca, iako *znamo* da se Zemlja zapravo okreće oko njega, te ističe da „znanje, objašnjenje nikada ne odgovara onome što vidimo“ (Berger, 2021: 9). To je zato što gledanje dolazi prije riječi i nikada ne može biti u potpunosti obuhvaćeno riječima.

Berger ovdje polazi od nekoliko teza. Prva je da su načini na koji gledamo stvari i pojave oko sebe pod utjecajem onog što znamo i u što vjerujemo. Tvrdi da je gledanje čin izbora:

Nikada ne promatramo samo jednu stvar, uvijek promatramo odnos između stvari i nas samih. Naš pogled je stalno aktivan i u pokretu, neprestano zadržava predmete u svom videokrugu konstituirajući ono čemu nazočimo u vlastitom postojanju. (Berger, 2021: 11)

U drugoj tezi tvrdi kako čim progledamo postajemo svjesni da smo dio vidljivog svijeta, odnosno da i sami možemo biti viđeni:

Recipročna priroda vida fundamentalnija je od prirode govorenog dijaloga. Dapače, dijalog je često pokušaj da se verbalizira – da se objasni kako, bilo metaforički bilo doslovno, „vi vidite stvari“, ali i pokušaj da otkrijete kako „netko drugi vidi stvari“. (Berger, 2021: 11)

Sljedeća teza glasi da svaka slika utjelovljuje način gledanja, čak i fotografija (napominjući da su, u onom smislu u kojem koristi riječ slika u svom tekstu, sve slike zapravo stvorene ljudskom rukom). No pritom naglašava:

iako svaka slika utjelovljuje način gledanja, naš doživljaj ili razumijevanje pojedine slike ovisi i o načinu na koji gledamo. (Primjerice, Sheila je možda tek jedna među dvadesetak osoba, ali zbog naših osobnih razloga ona je jedina koju vidimo). (Berger, 2021: 12)

Berger definira sliku kao predmet koji se počeo stvarati kako bi se prizvao izgled neke pojave koja nije bila prisutna, a istovremeno svjedoči o pogledu tvorca:

Postupno je postalo očito da je slika mogla nadživjeti ono što je utjelovljivala; pri tom bi pokazivala nekadašnji izgled nečega ili nekoga – a time implicitno i način na koji su drugi ljudi nekoć gledali određeni predmet. Poslije je ta osobita vizija tvorca slike bila prepoznata kao dio zapisa. Slika je postala zapis načina na koji x promatra y. (...) Ni jedan drugi tip relikvije ili teksta iz prošlosti ne može ponuditi toliko izravno svjedočanstvo o svijetu koji je okruživao druge ljude u nekim drugim vremenima. (Berger, 2021: 12)

Berger ističe posebnu vrstu slike, one koja se promatra i shvaća kao umjetničko djelo. Gledanje i shvaćanje slike kao umjetničkog djela ovisi o načinu gledanja. Gledanje je u ovom slučaju pod utjecajem niza naučenih pretpostavki o umjetnosti poput Ljepote, Istine, Genija, Civilizacije, Forme, Statusa, Ukusa itd. (Berger, 2021: 13). Međutim, mnoge od tih pretpostavki za njega više nisu usklađene sa svijetom koji nas danas okružuje (iako pisan 1970-ih, esej je i danas aktualan) te upravo zato ove pretpostavke „zamagljuje prošlost“, mistificiraju je. Berger, dakle, jasno kritizira tradicionalni pristup umjetnosti i zagovara jedno drugačije tumačenje:

Prošlost nikada ne čeka da je otkrijemo i prepoznamo onakvom kakva ona uistinu jest. Povijest se uvijek konstituira kao odnos između sadašnjosti i njezine prošlosti. Strah od sadašnjosti posljedično vodi

k mistifikaciji prošlosti. (...) Kulturna mistifikacija prošlosti dovodi do dvostrukog gubitka. Umjetnička se djela nepotrebno distancira. (...) Na kraju, umjetnost iz prošlosti mistificira se zato što privilegirana manjina teži fabricirati povijest koja retrospektivno može opravdati ulogu vladajućih klasa, a takvo opravdanje u modernim uvjetima gubi svoj smisao. Stoga ona neizbježno mistificira. (Berger, 2021: 13)

Naime, tvrdi Berger, umjetnost prošlosti danas vidimo iz specifične perspektive „onako kako nitko prije nas nije vidio“ (Berger, 2021: 18). Kako bismo izbjegli mistificiranje, valja preispitivati vlastitu sadašnjost, odnosno „današnji specifičan odnos između sadašnjosti i prošlosti, barem kada je riječ o slikovnim prikazima. Prava pitanja o prošlosti možemo postaviti tek ako dovoljno jasno vidimo sadašnjost“ (Berger, 2021: 18).

Kako bi objasnio specifičnost našega suvremenog načina gledanja, Berger citira dio članka koji je 1923. godine napisao Dziga Vertov, revolucionarni sovjetski filmski redatelj i autor kultnog filma „Čovjek s filmskom kamerom“. Isti tekst prenosimo i ovdje:

Ja sam oko. Mehaničko oko. Ja sam stroj koji vam pokazuje svijet onako kako ga isključivo ja mogu vidjeti. Na današnji dan i za sva vremena oslobađam se ljudske nepomičnosti. Ja sam u neprestanom pokretu. Ja se približavam i udaljavam od predmetâ. Zavlačim se ispod njih. Krećem se usporedno s ustima trkaćeg konja. Padam i podižem se s padanjem i podizanjem tijela. Ovako ja, stroj, manevriram oko kaotičnih pokreta bilježeći jedan pokret za drugim u najsloženijim kombinacijama.

Oslobodeno granica vremena i prostora, ja koordiniram sve točke svemira kamo god želio da budu. Moj put vodi prema stvaranju svježije percepcije svijeta. Stoga na nov način objašnjavam svijet koji vam je nepoznat.<sup>13</sup>

Ovaj tekst zorno pokazuje kako je izum kamere promijenio način gledanja u kojem sve konvergira prema ljudskom oku kao točki nedogleda. Ono što vidimo ovisi o tome gdje se u određenom trenutku nalazimo, dakle vidljivo je relativno u odnosu na našu poziciju u vremenu i prostoru. „Kamera – a još konkretnije filmska kamera – pokazala je da središte ne postoji“ (Berger, 2021: 20).

---

13 Dziga Vertov, (Berger, 2021: 20).

Specifičnost današnjeg načina gledanja Berger vidi u promjeni perspektive:

Konvencija perspektive, koja je jedinstvena za europsku umjetnost i koja je uspostavljena u ranoj renesansi, usmjerava sve na pogled promatrača. Ona je poput zrake sa svjetionika – no, umjesto da svjetlo putuje prema van, pojave putuju prema unutra. Te su se pojave konvencionalno nazivale realnošću. Perspektiva čini jedno oko središtem vidljivog svijeta. Sve konvergira prema oku kao prema točki u kojoj prestaje beskonačnost. Vidljivi svijet uređen je za promatrača onako kako se nekoć smatralo da je svemir uređen za Boga. (...) Inherentna kontradikcija perspektive sastojala se u tome da je strukturirala sve prikaze realnosti tako da se obraćaju pojedinačnom promatraču koji je, za razliku od Boga, mogao biti isključivo na jednom mjestu u isto vrijeme. (Berger, 2021: 18/19)

Referirajući se na Benjamina, Berger ističe kako izum kamere bitno utječe na naš pogled na umjetnost prošlosti, osobito na slikarstvo. Slike u prošlosti bile su strogo vezane za građevinu za koju su naslikane. Jedinstvenost svake slike u prošlosti bila je dio jedinstvenosti mjesta na kojemu se nalazila. Izum kamere omogućuje reproduciranje slike, pri čemu se ona odvaja od svojega izvornog konteksta, čime se narušava jedinstvenost prikaza. Posljedično se mijenja i značenje toga prikaza, koje se multiplicira i fragmentira u niz značenja:

To je slikovito ilustrirano situacijom koja nastupa kada se sliku prikaže na televizijskom ekranu. Slika ulazi u dom svakog promatrača ili promatračice. Ondje je okružena njihovim tapetama, njihovim pokuštvom, njihovim uspomnama. Postaje dio atmosfere te obitelji i tema njihovih razgovora. Posuđuje svoje značenje njihovu značenju. Istodobno ulazi u milijune drugih domova i u svakom se od njih promatra u drugačijem kontekstu. Zahvaljujući kameri, slika danas putuje prema promatraču umjesto promatrač prema njoj. Na tim se putovanjima mijenja i njezino značenje. (Berger, 2021: 22)

Berger smatra kako sve reprodukcije dovode do određene distorzije te da zato originalna slika u nekom smislu jest unikat. Prema njemu, taj novi status originalnog djela upravo je posljedica sredstava za reprodukciju koji ponovo dovode do procesa mistifikacije originalnog djela. Njegova vrijednost ovisi o njegovoj raritetnosti i cijeni koju ima na tržištu:

Lažna religioznost koja danas obavlja originalna umjetnička djela, i koja u konačnici ovisi o njihovoj tržišnoj vrijednosti, postala je zamjena za ono što su slike izgubile kada ih je kamera učinila podložnima reprodukciji. (Berger, 2021: 25)

Drugim riječima, značenje slika u doba slikovne reprodukcije mijenja se ponajprije zato što postaje prenosivo. Reprodukcijska postaje određena vrsta informacije koja, za razliku od originalnog djela, može poslužiti u različite svrhe. Berger daje za primjer slikovne priloge u vlastitom eseju ili tri slikovna eseja u istoj knjizi. Zahvaljujući reprodukciji, danas je po prvi put u povijesti omogućen pristup umjetnosti masama. Vizualne su umjetnosti oduvijek postojale kao dio ritualnih, magijskih i svetih praksi, ali i fizičkih okvira – mjesta, špilja i zgrada u kojima su se ili za koje su se obavljale – te su bile odvojene od ostalih područja života upravo zato da bi nad njima mogle imati moć. Povlaštena domena umjetnosti kasnije postaje društvena, odnosno dio kulture vladajuće klase, u kojoj je umjetnost fizički odvojena i izolirana u domovima njezinih pripadnika. Berger naglašava kako je tijekom cijele povijesti autoritet umjetnosti bio neodvojivo povezan s autoritetom te konkretne povlaštene domene (Berger, 2021: 34). Moderna sredstva reprodukcije uništila su takvo stanje stvari i uklonila autoritet umjetnosti iz svih povlaštenih domena (Berger, 2021: 34).

Prvi put u povijesti umjetnosti umjetničke su slike postale efemerne, sveprisutne, nevažne, dostupne, bezvrijedne, besplatne. Okružuju nas na jednak način na koji nas okružuje jezik. Ušle su u svakodnevni život nad kojim same po sebi nemaju moć. (Berger, 2021: 34)

Samim time, umjetnost prošlosti ne možemo gledati na jednak način kao prijašnje generacije: „Umjetnost prošlosti ne postoji na jednak način kao prije. Njezin autoritet je nestao. Umjesto njega tu je slikovni jezik. Važno je tko se tim jezikom koristi i u koju svrhu“ (Berger, 2021: 35).

Zagovarajući čitanje umjetničkih djela kao kulturnih artefakata Berger promiče totalni pristup umjetnosti, koji pokušava povezati sa svakim aspektom iskustva (Berger, 2021: 34). Na primjeru portreta upravitelja i upraviteljica ubožnice u Haarlemu slikara Fransa Halsa pokazuje da su određeni socijalni odnosi već unaprijed ugrađeni u slike te

da je Hals bio prvi portretist koji je slikao nove likove i lica što ih je donio kapitalizam (Berger, 2021: 18). Osim što svaka slika posjeduje ugrađeni način gledanja kojim se obraća promatraču, i svaki promatrač ima vlastiti način gledanja, uvjetovan njegovim znanjem i iskustvom te vremenskom i prostornom pozicijom. Bergerov esej u tom smislu pokazuje kako su sve slike suvremene, jer su sredstva reprodukcije poništila vremenski razmak između njihova nastanka i gledanja. Kako ćemo gledati neko umjetničko djelo iz prošlosti uvelike ovisi o tome što danas očekujemo od umjetnosti, što pak ovisi i o našem iskustvu kojeg smo stekli ponajprije preko reprodukcija (Berger, 2021: 33). Stoga gledanje na umjetnost iz prošlosti prema Bergeru zahtijeva znatno širi pristup od tradicionalne povijesti umjetnosti:

Jedan od ciljeva ovog eseja bio je pokazati kako je na kocki zapravo nešto puno ozbiljnije. Narod ili klasa koja je odsječena od svoje povijesti manje je slobodna odabrati i djelovati kao narod ili klasa od onih koji su imali priliku pozicionirati se u povijesti. Zbog toga je – i to isključivo zbog toga - cjelokupna umjetnost iz prošlosti danas postala političko pitanje. (Berger, 2021: 35).

## Treći dio

### Realizam vs. moderna

Predstavljati realnost znači objektivirati je, dakle, postaviti se van nje, izdvojiti se od nje kao subjekt od objekta: naturalizam je uvijek bio i uvijek će biti irealistički.

G.C. Argan: „Pojam realnosti u suvremenoj umjetnosti“

Platonova filozofija otvara problematiku odnosa umjetnosti i zbilje s pitanjem približavaju li nas umjetnička djela istini ili nas udaljuju od istine, temeljeći taj odnos na osjetilnom, odnosno vidljivosti. Budući da je u Platonovoj teoriji spoznaje vidljiva stvarnost za jednu dimenziju udaljena od istine jer predstavlja odraz vječnih oblika, istinske stvarnosti, tj. ideja koje tek oponaša, njegov je odgovor poznat: umjetnost je oponašanje oponašanja, „sjena sjene“ te utoliko još udaljenija od istine. Otuda Platonova teorija određuje umjetnost kao *mimesis*, naglašavajući s jedne strane njezin spoznajni karakter (svrha je umjetnosti spoznaja, ali kako ovisi o osjetilnom, spoznajni joj je doseg bitno ograničen i nema vrijednost pojmovne spoznaje), a s druge strane njezinu fiktivnu ili iluzornu prirodu (umjetnost ne oponaša stvarnost, već pseudostvarnost). Aristotel također razumijeva umjetnost kao oponašanje, međutim, u skladu s njegovom metafizikom i teorijom spoznaje prema kojoj ideje ne postoje same po sebi, izvan pojedinačnih stvari i promjenjivih pojava prirodnog svijeta, već su kao ono opće njihov sastavni dio, umjetnost oponaša upravo to opće kao načela postojećeg te tako pokazuje bit stvari i približava se istini na način usporediv s filozofijom. Umjetnost jest oponašanje, ali stvaralačko i idealizirano.

Razvoj umjetničkog prikazivanja ili oponašanja, koji se u povijesnom smislu obično označava pojmom stila, moguće je tumačiti kao promjene u načinu gledanja na temelju klasične teorije spoznaje. Erwin Panofsky govori o kontradikciji reprezentativnosti i konceptualizma u starijoj teoriji umjetnosti koja prati kontradikciju u artikulaciji ideje između Platonova

idealizma i Aristotelova realizma, ovisno o tome shvaća li se umjetnost kao reproduciranje nečeg vanjskog (teorija imitacije) ili kao slobodna konstrukcija unutrašnjih ideja (teorija ideja) ili pak kao apstrakcija koja selektira ono što je dano iz prirode (svojevrсна sinteza empirije i metafizike). Panofsky za umjetničko djelo u antici tvrdi da oponaša stvarnost, ali je i nadoknađuje. U srednjem vijeku istina je shvaćena kao Bog, a vidljiva stvarnost kao odraz savršenije stvarnosti koja se nalazi u Bogu. Umjetničko djelo stoga ne inzistira toliko na vjernosti prikaza konačnog svijeta, već teži izraziti ono duhovno, unutrašnje, beskonačno, neovisno o svijetu pojavnosti. Renesansa predmet prikazivanja udaljava iz unutrašnjeg svijeta umjetnikove imaginacije i stavlja ga u vanjski svijet. Poštuje se distanca između ja i svijeta, subjekta i objekta. Javlja se zahtjev za formalnom i objektivnom točnošću: geometrijska perspektiva, anatomija, pokret, preciznost u proporcijama, simetrija, harmonija, a oslonac umjetničkom prikazivanju čine matematički zakoni. Ideju proizvodi ljudski um, ali ona nije proizvoljna i subjektivna jer polazi od iskustva, izražava zakone prirode. Manirizam pak protestira protiv bilo kakvih pravila, pogotovo matematičkih. Maniristički umjetnik deformira, izokreće, izvija te radi veće izražajnosti forme zanemaruje proporcije i matematičke odnose i uvodi *figuru serpentinatu* (izdužena i izvijena). Maniristi žele izraziti ono što je u umjetniku, a ne ono što je nastalo iz pravila ili promatranja prirode ili tradicije. Smatra se da je vidljivi svijet samo refleksija spiritualnog. Nikad dotad umjetnost nije imala toliko amblematskih i alegoričnih prikaza. Klasicisti pak protestiraju protiv ekstremnog manirizma i ekstremnog naturalizma. Oni teže selektivnoj reprodukciji vidljive stvarnosti, idealizmu. Ideja je pročišćena priroda. Umjetnost je superiorna vulgarnoj prirodi koja još nije pročišćena pa se puka imitacija smatra inferiornom (Panofsky, 2002).

Problem istine u umjetnosti zadobiva nove dimenzije kada se osjetilnom pripiše vlastita sposobnost spoznavanja, a time i vlastita istina. Alexander Gottlieb Baumgarten 1750. određuje estetiku kao filozofsku disciplinu koja proučava lijepo i umjetnost. Estetika je tu shvaćena kao niža gnoseologija, a ljepota kao savršenstvo osjetilne spoznaje, odnosno samoprozirnost osjetilnog. Spoznajno-teorijska i estetska problematika dobivaju svoj specifičan izraz u filozofiji njemačkog klasičnog idealizma. Hegel, koji predstavlja vrhunac i dovršenje ove filozofije u panlogizmu

ili spekulativnom idealizmu, govori o istovremenom javljanju filozofije i umjetnosti kao usporednih stadija povijesnog razvoja duha ili ideje (Hegel, 2011). Hegel je prvi mislilac koji umjetnost shvaća povijesno, kao stadij razvoja duha određen odnosom forme i sadržaja. Istina se u umjetnosti prepoznaje u formi osjetilnosti. Kada razvoj umjetnosti pokaže odmicanje od ideala savršenog poklapanja forme i sadržaja, koji je prema Hegelu ostvaren u grčkoj umjetnosti, svijest zahtijeva razinu samoostvarivanja u religiji, a naposljetku u filozofiji kao svojem dovršenju. Utoliko „umjetnost u pogledu svoje najviše namjene pripada prošlosti“; njezina je uloga, prema Hegelu, povijesno završena. Na taj način Platonova teorija *mimesisa* u Hegelovoj filozofiji doživljava svoj veliki finale.

Hegelova teza o kraju umjetnosti postaje linija razgraničenja između tradicionalne i moderne estetike: između klasično-romantičkog koncepta lijepe umjetnosti, u kojem zamjedbeno u svom najboljem izdanju predstavlja osjetilni sjaj nezamjedbenog, s jedne strane, i novih tendencija moderne, postmoderne i suvremene umjetnosti, s druge, u kojima „atmosfera umjetničke teorije“, a ne zamjedbena svojstva, igra presudnu ulogu u „prepoznavanju“ umjetnosti. Hegelovu tezu o kraju umjetnosti američki filozof Arthur Danto interpretira kao kraj tradicionalne discipline koja nije svjesna svoje ovisnosti o interpretacijama (Danto, 1997). Uvodeći pojam „svijeta umjetnosti“ utvrđuje širi kontekstualni i teorijski aspekt umjetničkih radova te time bitno doprinosi razumijevanju često hermetičnih i neshvatljivih suvremenih umjetničkih predmeta i koncepata, upravo zbog njihove prevelike doslovnosti.

## Picassov „pogled“: gledanje, viđenje i vidljivo u Picassovom kubizmu

Izgleda da se nazire (...) nešto poput istraživanja neimenovane supstancije iz koje se ja sam, onaj koji vidim, izvlačim. Iz mreža, iz zraka, ako hoćete prelijevanja boja, čiji sam najprije ja dio, pojavljujem se kao oko, izbijajući na neki način iz onoga što bih mogao nazvati funkcijom viđenja.

Jacques Lacan: *Četiri temeljna pojma psihoanalize*

Razmatrajući nekoliko varijanti tumačenja Picassova kubizma, u tekstu koji slijedi nastojimo ukazati na fenomen vizualnosti kao područje konvergencije filozofije i umjetnosti. Time želimo objasniti filozofijsku fundiranost moderne i postmoderne umjetnosti kao njezinu idejnu komponentu, dostupnu ili dokučivu tek paradoksalnim antivizualnim stavom nje same. Bilo da napuštanje *mimesisa* čitamo kao skepsu o spoznaji zbilje po analogiji s gledanjem, bilo kao aluziju na prvi korak u spoznaji, tj. suprotstavljanje *privida* i zbiljskog, epistemološka problematika vizualnosti postaje obilježje koje modernu i postmodernu umjetnost čini posebnim razdobljem u kulturalnoj povijesti. Pritom epistemološka problematika vizualnosti, kao ono što vizualnu umjetnost 20. stoljeća, u svoj njezinoj različitosti pravaca i programa, određuje kao jedinstvenu povijesnu cjelinu na način da je odvaja od cjelokupne tradicionalne umjetnosti prošlosti, dakle kao ono što ju čini specifičnom kako u izrazu tako i u pojmu, u bitnom najavljuje njezinu izrazitu „filozofičnost“. Naime, veliki dio umjetnosti 20. stoljeća ne nastoji biti mimetičan u tradicionalnom smislu te riječi, čime već upućuje na drugačiji interes, koji se početkom stoljeća s jedne strane ispoljava u težnji ili angažmanu za promjenom svijeta, a s druge u okretanju k izučavanju vlastitog formalnog izraza i statusa. Upravo se takav razvoj umjetnosti na pragu 20. stoljeća pokazuje kao svojevrsni stav spram zbiljskog u kojem se, paradoksalno, kroz odsutnost vidljivo prepoznatljivog, utemeljuje nov način gledanja. Otuda umjetnost pokazuje bitno „filozofičnu“ crtu ili obilježje, što u ranijim razdobljima povijesti umjetnosti nije bilo od presudne važnosti za bit ili praksu umjetnosti. Pod „filozofičnim“ ovdje

ne mislimo uspostavljanje stanovitih kriterija umjetnosti od strane filozofije pa tako niti vrednovanje niti prosuđivanje umjetnosti s pozicije neke određene filozofije, već želimo istaknuti upravo odnos prema vidljivom. Unutar tog odnosa filozofija doduše postaje jedan od diskursa koji pripada samoj umjetnosti, ali istu ne određuje esencijalistički, već se prožima s njezinim relativističkim, epistemološkim ili kulturološkim svojstvima. Tako pojmovi gledanja, vidljivog i viđenja predstavljaju onu točku konvergencije u kojoj se prožimanje filozofije i umjetnosti pokazuje ne samo kao moguće, u smislu da se ta dva područja međusobno ne isključuju ili čak poništavaju, već gdje često toliko ravnopravno sudjeluju da je ponekad teško odvojiti umjetnost od njezine vlastite filozofije. Ovakav razvoj umjetnosti Arthur Danto uspoređuje s hegelovskim sazrijevanjem pojmovnog gdje je umjetnost upravo došla k sebi, svojoj vlastitosti, odnosno vlastitoj filozofiji. Sva kasnija umjetnička praksa koja izriče svoju vlastitu konceptualnost svjedoči o svojevrsnom poliperspektivizmu u pristupu, shvaćanju, izrazu, kriteriju ili pojmu umjetnosti, što se stoga često tumači i kao kraj umjetnosti.

Iako namjera ovog teksta nije polemiziranje o kraju umjetnosti, ona se u bitnom odnosi na poliperspektivizam kao paradigmu koja u sebi obuhvaća kako umjetnost tako i filozofiju. Poliperspektivizam je shvaćen kao kriza perspektive, najvažnije ideje o slici u zapadnoj kulturi, „a ono što kulture čine sa slikama i način na koje one unose svijet u slike vodi do središta njihova načina mišljenja“ (Belting, 2010: 21). Oslanjajući se na teorijske tekstove američke teoretičarke umjetnosti i likovne kritičarke Rosalind Krauss iz 1970-ih godina te na analize Picassovih radova iz dviju kubističkih faza njemačkog filozofa Waltera Biemela, nastojimo pokazati poliperspektivizam u kontekstu krize perspektive kao kulturne tehnike s jedne strane te, jednako tako, kao krizu njezine simbolike novovjekovnog poimanja stvarnosti, s druge. U tom smislu Picassov *pogled* s početka 20. stoljeća ne samo da inaugurira i utemeljuje problematiku gledanja, viđenja i vidljivog u modernoj i postmodernoj umjetnosti, nego također podupire tezu o „povijesti pogleda“. Naime, Picassova primjena poliperspektivnosti u postupku slikarske reprezentacije najavljuje odmicanje od uvriježenih normi gledanja te susljedno tome i novu paradigmu vidljivog čije se značenje ili „simbolička forma“ donekle poklapa s Foucaultovim pojmom *episteme* i Lacanovim pojmom *simboličko*.

Poliperspektivnost analitičkog kubizma predstavlja stvaranje slike u istovremeno danom većem broju perspektiva čime se prekida uobičajeno prikazivanje s jedne određene točke gledišta. Takvim dekonstrukcijskim pristupom postaje vidljiv prije subjekt, nego objekt prikaza, svijest ili samosvijest promatrača. Poliperspektivnost – kao jedan od motiva koji Picasso nikada nije napuštao u svojim brojnim i raznolikim umjetničkim istraživanjima – predstavlja inovaciju uvođenja više načina promatranja istog predmeta u kojoj prikazani predmet biva razoren time što je istovremeno dan s različitih strana, u tzv. 'analitičkom opisu'. Njegova prepoznatljivost i eventualna rekonstrukcija funkcionira tek u promatračevoj svijesti. Unutar kubističke poliperspektivne slike, promatrač gubi svoje čvrsto stajalište budući mu se predmetnost svijeta nadaje istovremeno sa svih strana i perspektiva te je utisak koji takav prizor izaziva - osjećaj izgubljenosti. Umjetnik namjerno inzistira na subjektivizmu mentalne naravi:

Ja sam subjektivan, a moje je platno objektivna svijest o tom pejzažu. Moje platno i pejzaž, i jedno i drugo izvan mene, ali ono drugo kaotično, slučajno, zbrkano, bez logičkog života, bez ikakve racionalnosti; prvo je trajno, kategorizirano, dionik modaliteta ideja. (de Micheli, 1990)

Prema Herbertu Readu, kubizam razbija slike percepcije da bi ih ponovno kombinirao u jednu nereprezentativnu, racionalnu ili pojmovnu strukturu pretpostavljajući da se ta pojmovna struktura obraća ljudskoj senzibilnosti neposrednije, snažnije i dublje nego kad je ova opterećena irelevantnom reprezentativnom funkcijom (Read, 1963: 97).

Viđeno se, dakle, transponira u figure po shemi koju pruža subjekt, tj. umjetnik, koji na taj način, u prenesenom smislu, manifestira i metodu novovjekovne filozofije na područje prikazivanja viđenog. Poliperspektivnost tako predstavlja vrhunac novovjekovne paradigme kroz subjektivizam umjetnika i njegove vizije, no istodobno u svom pojmu sadržajno isključuje monoperspektivizam bilo koje vrste, pa tako i onaj „kartezijanski“, čime utjelovljuje pomicanje perspektive prema novoj paradigmi - isključuje se kut iz kojeg bi se svijet promatrao iz samo jedne ispravne točke.

U analizama Picassovih ženskih portreta Walter Biemel primjećuje podudarnost analitičkog kubizma s temeljnim mislima novovjekovne

filozofije, prije svega Descartesove i Kantove gnoseologije. Primjerice, Descartesovo drugo pravilo iz *Discoursa* lako se može primijeniti na Picassov način prikazivanja svođenjem likova na jednostavne geometrijske oblike, geometriziranjem likova:

Da razdijelim svaku od poteškoća koje istražujem na onoliko djelića koliko je to moguće i koliko je potrebno da bi se riješila.<sup>14</sup>

Descartes, dakako, postavlja pojam subjekta u teoriju spoznaje, pojam koji će dominirati svim kasnijim shvaćanjima naše spoznaje stvarnosti. Subjektivnost progovara u Picassovim ženskim portretima time što viđeno nije prikazano u njegovoj samostalnosti, kao „stvar o sebi“, već se samim načinom prikazivanja ističe namjera umjetnika da viđeno ili osobu prikaže u njihovoj ovisnosti o subjektu prikazivanja, naime onome koji prikazuje, tj. samom umjetniku. U tome dalje možemo pratiti Kantovu misao, budući da kubisti prikazuju oblike tjelesnog svijeta lišene prirodnosti, u geometrijskim 'praformama', koje su osnova ljudskog viđenja i osjećanja tijela, ne bi li učinili vidljivima uvjete kojima nam priroda postaje pristupačna. Subjektivnost nije shvaćena u smislu proizvoljnosti i samovoljnosti, već u smislu zakonomjerne općosti i sistematičnosti u kojoj su sve individue usuglašene (Biemel, 1980: 240). Ono što je presudno nije toliko predmet nego naše pristupanje predmetu, spoznaja o trodimenzionalnoj biti predmeta, sâma izgradnja slike. Predmet sam po sebi ostaje nejasan, tek nazirući, budući da njegov pravi život ne može biti sagledan iz jedne određene i čvrste točke gledišta (njome se postiže samo privid predmeta).

Značajne su također Biemelove analize naglašenih deformacija Picassovih ženskih portreta iz 1940-ih godina, sagledane u kontekstu kritike procesa u kojem čovjek drugog čovjeka promatra kao objekt nad kojim želi imati apsolutnu moć upravljanja. U namjernoj vidljivoj preobrazbi čovjeka u skladu s voljom drugog čovjeka, u ovom slučaju umjetnika, nazire se misao Friedricha Nietzschea. Ono što se hoće prikazati jest upravo mogućnost preobrazbe posredstvom umjetnika, a ne određena osoba. U prikazanome se ne pruža viđeno (predmetno), nego sam umjetnik, naime onaj koji gleda. Njegov pogled prepoznajemo

---

14 Rene Descartes: *Rasprava o metodi* (Biemel, 1980: 236).

u promjeni koju može nametnuti viđenome, u volji kojom raspolaže. Čovjek je biće određeno voljom, voljom koja određuje i njega i njegovo djelovanje. Što se bit volje više mijenja iz moći ovladavanja u čistu okrutnost, to su deformacije likova naglašenije, gotovo nasilne (Biemel, 1980: 240):

Već smo vidjeli kako Picasso dodiruje okrutnost, povremeno čak zapadajući u nju, kada deformacije dovodi do krajnosti, kada se naslađuje užitkom deformacije. Neobično je da jedan od slikara kojega okrutnost našeg vremena toliko pogađa, te je tematski prikazuje kako bi je osudio, može i sam zapasti u okrutnost. Možda to ukazuje na okolnost da je okrutnost jedna od opasnosti našeg vremena – upravo određenog i obilježenog bićem volje, u kojemu je mogućnost izokretanja neprestano u zasjedi. (Biemel, 1980: 246)

Kubizam, dakle, vizualno naglašava okretanje k subjektivnosti, odnosno zadatak da se taj konstruktivni rad svijesti, koji se odvija bez svijesti, podigne na razinu refleksije. To je ono što kubizmu daje filozofijsku osnovu. Simbolička prisutnost subjekta u Picassovu kubizmu prepoznaje se kako u poliperspektivnosti kao postupku slikarske reprezentacije, tako i u prisutnosti umjetnikova pogleda u deformacijama likova na njegovim ženskim portretima. Pogled stoga u Picassovoj umjetnosti postaje specifična tema vizualnog izraza.

Sliku pogleda, kao što znamo, već je izumila renesansna perspektiva. Hans Belting znakovito naglašava povezanost portretne i perspektivne umjetnosti tumačeći ih kao simboličke forme antropocentričnog mišljenja zapadnjačke kulture koje se oslobodilo srednjovjekovne teocentrične slike svijeta (Belting. 2010: 25). Ističući da su portret i perspektivna slika izumljeni doduše neovisno jedno o drugome, ali istovremeno, u renesansnoj umjetnosti, Belting tvrdi kako oboje pridaju ljudskom subjektu simboličku prisutnost u slici. Nadovezujući se na Cassirerova stajališta da je umjetnost po svojoj prirodi simbolička forma, Beltingova se argumentacija zasniva na tezi kako to u posebnoj mjeri vrijedi za novovjekovnu umjetnost Zapada, koja se temeljito razlikuje od umjetnosti ostalih kultura kao i od vlastitih srednjovjekovnih i antičkih prethodnika, upravo postavljanjem težišta na pogledu (Belting. 2010: 24).

Nova perspektiva dovodi subjekt u sliku tako što njegov pogled unosi u sliku. On tu ne mora biti prikazan kao subjekt, kako je to slučaj u portretu, koji nije slučajno istovremeno izumljen. Točnije je da je subjekt prisutan već onda kada slika prikazuje pogled, koji promatrač smatra vlastitim pogledom. Gledajući subjekt pred slikom potvrđuje motrište, na kojemu svijet prisvaja kao sliku. (Belting. 2010: 215).

Belting postavlja perspektivu kao „kulturnu tehniku koja je trajno i na širokom planu promijenila vizualnu kulturu novog vijeka“ time što je ona u sliku dovela pogled, a s pogledom i gledajući subjekt.

Tek kao pitanje slike perspektiva razotkriva svoje kulturalne dimenzije. Ni u samoj umjetnosti ona nije sama, već je usko povezana s novovjekovnim portretom. Čak je i u svjetovnom kazalištu, gdje u vidu scenografije prati njegov nastanak od samih početaka, odigrala značajnu ulogu. Novovjekovni pojam prozora ne može se u umjetničkom i filozofskom smislu odvojiti od njezina koncepta kao modela opažanja. I noviji pojam prozora, zajedno s otkrićem horizonta, pripada kontekstu iz kojeg je proizašla. No panorama se upotpunjuje tek kada se počinje govoriti i o novovjekovnom subjektu, koji se, u doslovnom smislu riječi, pozicionira ispred perspektivne slike i na tome mjestu sam sebe otkriva. Aktivnost koju promatrač tu razvija aktivnost je njegova pogleda, a time u igru ulazi i čimbenik koji u izvornoj teoriji viđenja nije bio bitan i koji i u istraživanjima perspektive još uvijek iziskuje temeljito razmatranje. (Belting. 2010: 10).

Time što simbolizira pravo opažanja koje je svatko mogao iskusiti vlastitim pogledom, (geometrijska) perspektiva, dakle, postaje simbolička forma u kojoj se očituje novovjekovna kultura. To nasljeđe novog vijeka postaje dominantno do dana današnjeg kao konvencija gledanja koja se, kako tvrdi Belting, u cijelom svijetu smatra zapadnim izumom.

Globalizacijsko doba još više uvećava snagu perspektive u kojoj se nekada očitovala kolonijalna moć medija. Izum fotografije je pak potpuno učvrstio premoć monofokalne perspektive. Kamera mehanički zapisuje ono što su umjetnici do tada mukotrpno morali izmišljati. Njezin je jednooki objektiv blizanac perspektivnog subjekta koji također gleda „monofokalno“ i koji je zbog toga bio pozdravljen kao dugo traženi dokaz perspektivnog modela. I u digitalnom dobu navika perspektivnog gledanja ostaje neophodna. Premda je perspektiva svoje znanstveno utemeljenje izgubila već početkom 17. stoljeća, njezin se uspon i dalje

neprekidno nastavlja. Iznositi prigovore na normu gledanja, koja je u današnjem konzumerizmu slika postala globalna, značilo bi boriti se s vjetrenjačama čak i ako su tu normu umjetnost i znanost uvijek iznova dovodile u pitanje. (Belting. 2010: 24).

Ukoliko je renesansa kroz portret i perspektivu pogled učinila simbolom samotumačenja pa susljedno tome i simbolom novovjekovnog subjektivizma, Picassov analitički kubizam takvu intenciju razvija u prezentnost kretanja vlastitog pogleda. Pritom se pogled koji je u svojoj biti nepredočiv, nadaje kao dijalektika unutrašnjosti i izvanjskosti. Renesansna monoperspektivna reprezentacija stvara slike tako da eksplicitno pokazuje pogled na svijet, dok istovremeno implicira motrište promatrača, a Picassova poliperspektivna reprezentacija eksplicitno pokazuje konstruktivni rad svijesti, senzomotorički mehanizam pokretnog oka, što implicira dekonstrukciju vidljive stvarnosti. Isto tako, renesansni portret eksplicitno prikazuje subjekt kao osobu koja predstavlja osnovni motiv slike, dok Picassovi ženski portreti subjekt prikazuju implicitno, kao promatrača ili umjetnika, koji se manifestira putem deformacije i iskrivljenja danog motiva. Ova dijalektika vida i vidljivog, unutrašnjosti i izvanjskosti ujedno jest ono što Picassov pogled razdvaja od renesansnog. Poliperspektivna reprezentacija, naime, odustaje od jasnog razdvajanja subjekta i objekta kao i od isključivosti jedne perspektive čime počinje, u smislu kvazi-kantijanske kritike, istraživati vlastite temelje, neposredna svojstva slike, određene pretpostavke prikazivanja i oblikovanja, te samu percepciju dovodi na razinu refleksije. Susljedno tome, Picassov poliperspektivizam predstavlja posljednicu korijenite preobrazbe modela viđenja što je obilježila čitavo 20. stoljeće. Uzroke spomenute preobrazbe koju pratimo u Picassovom kubizmu, ali i velikom dijelu umjetnosti 20. stoljeća ukratko ćemo razmotrit kroz poznati Foucaultov esej kojim započinje *Riječi i stvari*, knjigu *Techniques of Observer* Jonathana Crarya te tekstove Rosalind Krauss.

Michel Foucault u knjizi *Riječi i stvari* upozorava na „dva velika diskontinuiteta u *epistemi* zapadne kulture: onaj koji najavljuje klasicizam (17. stoljeće) i onaj koji početkom 19. stoljeća označava prag našeg moderniteta.“ Koherencija koja je postojala tijekom čitavog klasičnog razdoblja „između teorije reprezentacije i teorije jezika,

prirodnih poredaka, bogatstva i vrijednosti“ se u 19. stoljeću u potpunosti mijenja: „teorija reprezentacije nestaje kao opći temelj svih mogućih poredaka.“ Knjiga počinje analizom *Las meniñas/Dvorskim pratiljama*, čuvene slike Diega Velázqueza, koja je, uostalom, inspirirala i samog Picassa te je naslikao oko četrdeset i pet studija iste. U spomenutoj slici Foucault pronalazi paradigmatšku metaforu glavnih teza svoje knjige: u modernističkoj *episteme* reprezentacija upućuje na gubitak suverenosti klasicističkog spoznajnog subjekta, tj. na njegov podvojeni položaj u kojem je ovaj istovremeno dan i kao subjekt i kao objekt spoznaje.

Slikar promatra, licem lagano okrenutim i glave nagnute prema ramenu. Usredotočio se na jednu nevidljivu točku, ali koju mi promatrači možemo lako odrediti s obzirom na to da smo ta točka mi sami: naše tijelo, lice, oči. Prizor koji promatra je dakle dvostruko nevidljiv budući da nije prikazan u prostoru slike i budući da je smješten upravo u toj slipej točki, u tom suštinskom skrovištu u kojem se za nas same oslobađa pogled u trenutku dok gledamo. (Foucault, 2002: 22)

Budući da smo kraljevski par, mi kao promatrači i sami slikar smješteni izvan slike, Foucault u slici otkriva ključnu prazninu, na temelju koje slika „restituira duboku nevidljivost onoga što umjetnik promatra: taj prostor gdje smo mi i što smo mi sami“ te time metaforički otkriva promjenjivu i nepostojanu prirodu (post)modernog subjekta.

Slikar usmjerava svoj pogled prema nama samima u mjeri u kojoj se nalazimo na mjestu njegova motiva. Mi, promatrači, mi smo višak. Uhvaćeni u tom pogledu, on nas tjera i zamjenjuje onime što se tamo oduvijek nalazi prije nas: samim modelom. I obratno, pogled slikara usmjeren izvan slike u prazan prostor pred njim prihvaća onoliko modela koliko ima gledatelja, na tom preciznom ali ravnodušnom mjestu promatrač i promatrani neprestance se izmjenjuju. Niti jedan pogled nije stabilan ili, prije bismo mogli reći, u neutralnoj brazdi pogleda koji platno okomito presijeca, subjekt i objekt, promatrač i model beskonačno zamjenjuju svoje uloge. I veliko okrenuto platno na krajnjoj lijevoj strani slike tamo obavlja svoju drugu funkciju: uporno nevidljivo, ono sprečava da se zauvijek otkrije i definitivno uspostavi odnos među pogledima. Mutna nepomičnost koju ono uspostavlja s jedne strane čini zauvijek nestabilnom igru preobrazbi koja se u središtu uspostavlja između promatrača i modela. Zbog toga što vidimo samo naličje slike, ne znamo tko smo ni što radimo. Jesmo li promatrani ili promatramo? (Foucault, 2002: 22/23)

Budući da stvarni kralj i kraljica, mi kao promatrači i slikar Velázquez zajedno utjelovljujemo i reprezentiramo podvojen, raspršen i decentriran subjekt, Foucault Velázquezovu sliku tumači kao pobijanje klasičnog *cogita*, kartezijskog jedinstvenog i homogenog promatračkog subjekta. Slika time uprizoruje nevidljivo: jaz između reprezentacije i referenta, „temeljnu prazninu“, nestanak osobe kojoj reprezentacija nalikuje,

onoga što je osnova – onoga komu ona sliči i onoga u čijim očima ona predstavlja samo sličnost. Sam je taj subjekt – koji je isti – izbrisan. I napokon, oslobođena tog odnosa koji ju je vezao, reprezentacija se može dati kao čista reprezentacija. (Foucault, 2002: 34)

Johnatan Crary razmatra *cameru obscuru* kao epistemološku figuru ili paradigmu koja je dominirala od kasnih 1500-ih do kraja 1700-ih. *Camera obscura* je, tako određena, s jedne strane opisivala status i mogućnost promatrača kao kartezijskog rastjelovljenog spoznajnog subjekta, a s druge strane konstituirala promatranje u smislu procesa koji vodi istinitim zaključcima o vanjskom svijetu. Nasuprot *cameri obscuri*, tj. nasuprot takvom modelu organizacije znanja i promatrajućeg subjekta, Crary objašnjava novi model promatračke subjektivnosti. Uslijed pomicanja interesa znanosti s optike na fiziologiju, što se događa početkom 19. stoljeća, viđenje se iz spoznajnog sredstva premješta u predmet spoznaje. Tada nastaje, kako tvrdi Crary, novi tip promatrača koji promiče utjelovljenu subjektivnost u čijoj se promjenjivoj fiziologiji i vremenitosti ljudskog tijela uspostavlja „vidljivo“:

Urušavanje *camere obscurae* kao modela za status promatrača bilo je dijelom mnogo šireg procesa modernizacije, iako je sama *camera obscura* bila dijelom jedne ranije modernosti. Ipak, do ranih 1800-ih rigidnost *camere obscurae*, njezin linearni optički sustav, njezini utvrđeni položaji, njezino kategorijsko razlikovanje između unutarnjeg i vanjskog, njezina identifikacija percepcije i predmeta, sve je to bilo prekruto i neuporabivo za potrebe novog stoljeća. Bio je potreban pokretniji, korisniji i produktivniji promatrač i u diskursu i u praksi – kako bi odgovarao novim uporabama tijela i velikom širenju jednako pokretnih i izmjenjivih znakova i slika. Modernizacija je donijela dekodiranje i deteritorijalizaciju viđenja. (Crary, 2007: 71)

Crary objašnjava kako taj novi model subjektivnog viđenja afirmira promatračevo tijelo koje proizvodi nešto što nema ekvivalent u vanjskom svijetu (*afterimages*) te time ustanovljuje utjelovljenu promatračku subjektivnost koja zadobiva svojevrsnu perceptivnu autonomiju. Posljedica takve devetnaestostoljetne promjene jest viđenje kojem se priznaje moć stvaranja vidljivog, vlastitog vizualnog iskustva, ali se istodobno uskraćuje spoznajna mogućnost dohvaćanja onog stvarnog, pri čemu poprima izričito političke implikacije.<sup>15</sup>

gotovo istovremeno s ovim konačnim raspadanjem transcendentnog utemeljenja za vid, izranja mnoštvo načina rekodiranja aktivnosti oka, njegovog ustrojavanja, povećanja produktivnosti te sprečavanja rastresenosti. Stoga su imperativi kapitalističke modernizacije, tijekom razaranja polja klasičnog vida, stvorili tehnike za nametanje vizualne pozornosti, racionaliziranje osjeta i upravljanje percepcijom. Bile su to disciplinarne tehnike koje su iziskivale poimanje vizualnog iskustva kao instrumentalnog, promjenjivog i esencijalno apstraktnog te nikada nisu dopuštale stvarnom svijetu da poprimi čvrstoću ili trajnost. (Crary, 1992: 62)

Antiokulocentrizam velikog dijela umjetnosti 20. stoljeća, koji Picasso najavljuje, ne skida oko s trona najplemenitijeg osjetila, već odbacuje ograničenost pogleda koji pretendira na univerzalnost i isključivost vlastite pozicije i konstrukcije. Projekt visokog modernizma ponajprije ispituje formalnu bit i kategorijski bitak umjetnosti (Greenberg), dok u kasnom modernizmu od 1960-ih umjetnost označava okretanje k perceptualnim uvjetima i konvencionalnim limitima te pluralnim praksama proizvodnja značenja. Takav razvoj umjetnosti dovodi do poliperspektivizma kako u praksi tako i u teoriji<sup>16</sup> čime označava paradigmatšku promjenu prema novim „protokolima promatrača“.

Zapadni je pogled specifičan u onom smislu da je on uvježban u vlastitoj povijesti. Brojni diskursi koji su se njime bavili ne važe, zapravo, za

---

15 Crary se pritom posebice referira na Foucaultove (*Nadzor i kazna*) i Debordove (*Društvo spektakla*) analize.

16 „Sve veća proizvodnja novih teorija svela je svaku pojedinu teoriju na moto uz koji se skupina umjetnika objedinila u zajedničkoj borbi i prisilila svako pojedino djelo na pripadnost zajedničkoj teoriji. Time je djelo u načelu vezano uz teoriju koju kasniji tumači moraju poštovati. Činilo se da umjetnost u osnovi kopni na pojedinačne slobodne zone, čije su ograde isključene teorijama.“ (Belting, 2010: 44)

jedan univerzalno važeći pogled, već za pogled s lokalnim pravilima, slobodama ili tabuima. (...) U doba masovnih medija te danas, u digitalno doba, navike gledanja iznova su se promijenile. Slike, tamo gdje ih u zapadnom smislu uopće ima, odražavaju mijenu kolektivnog pogleda. One ga zavode ili ga iritiraju, one slave ili ponizuju oko. Ako su one u povijesti prekinule senzomotorički mehanizam našeg nemirnog oka i produžile jedan „trenutak“, onda nam se pokretne live-slike danas, da se ispravno izrazimo, pokazuju kao konkurenti vlastita pogleda. (Belting, 2010: 266)

U recentnijim izričajima filozofijske kritike epistemologije zasnovane na poimanju realnosti kao ogledala, kultura se razumije kao mnoštvo sustava apstrakcije koji oblikuju spoznaju. Naše ophođenje s danostima, objektima, riječima, iskustvima koji su već prerađeni kulturom, pokazuje njezinu uvjetovanost ne samo našim prirodnim mogućnostima već također i razvojem naših znanja, njihove organizacije i načina na koji ih stječemo (Foucault, 2002). Znakovi kao sustavi apstrakcije „proizvoljni“ su, kako tvrdi Saussure, a njihova značenja prenosi sustav koji je konvencionalan, tj. oko kojega su sporazumni svi koji se njime služe da bi mogli komunicirati. Kultura kao „carstvo znakova“ (Barthes, 1989) naša je stvarnost. Jezik je ljudski kulturni izum, zatvoren u sebe, te nam kao takav ne može ništa reći o svijetu izvan ljudskog. Jezik i zbilja se preklapaju; nikad ne možemo izaći iz jezika i spoznati objektivnu stvarnost. Susljedno tome, viđenje, upleteno u znanje i povijest, također ima značenje te predstavlja subjektivno i promjenjivo poimanje zbilje. Pogled je funkcija oka koje je nesumnjivo prirodni organ, no svaka kultura povlači za sobom i ljudsku prirodu, dakle i oko, koju prožima vlastitom kulturalnom logikom, odnosno različitim društvenim konvencijama javnog i privatnog života. To potvrđuju razne povijesne periodizacije viđenja, tehnika i diskursa što ga okružuju, na koje ukazuju gore spomenuti autori.

Tumačeći Picassove kolaže iz 1912–1914. kao prikaz same reprezentacije, reprezentaciju reprezentacije ili „metajezik vizualnog“ (Krauss, 1986), Rosalind Krauss elemente kolaža određuje kao znakove, pozivajući se na Saussureovu strukturalnu lingvistiku i njegovo objašnjenje funkcije znaka. Kao što smo naučili, označitelj je materijalni konstituent (pisani trag, izgovorena riječ) što sadrži nekakvo

značenje, a označeno nematerijalna misaona slika, ideja ili koncept koju pobuđuje označitelj. Referent je realni predmet koji egzistira u zbilji. Označitelj bi se trebao odnositi na referent, međutim u postmoderni nije tako. Označitelj se odnosi samo na označeno, referent je izbačen. Označitelj i označeno zajedno tvore znak kao zamjenu za odsutni referent. Prefiks re- u pojmu reprezentacije dodatno naglašava funkciju znaka kao supstitucije nečega što nije neposredno prisutno. Upravo postavljanje odsutnosti kao ključnog uvjeta reprezentabilnosti znaka čini polazište Kraussina razmatranja Picassovih kolaža.<sup>17</sup>

Prema Krauss, kolažni element prekriva glavni plan ili osnovnu pozadinu samo da bi reprezentirao taj plan u formi prikaza. Budući da je element kolaža doslovno tumačenje figure nasuprot polju, on to jest kao figura samog polja koje mora zatvoriti ili apsorbirati. Kolažni element kao zasebna ploha prema tome jest omeđeni oblik, ali kao takav on jest oblik omeđenog polja koje otvara cjelinu samo da bi ju prekrilo. Polje je konstituirano unutar samog sebe kao forma vlastite odsutnosti, odnosno indeks materijalne prisutnosti doslovne nevidljivosti. Kolažni element prekriva jedno polje da bi istaknuo oblik novog polja, ali istaknuo ga kao površinu koja jest prikaz istisnute pozadine. Ovo prekrivanje ili iskorjenjivanje originalne pozadine i rekonstituiranje iste kroz formu njezine vlastite odsutnosti, jest prema Krauss temeljno svojstvo kolaža kao sistema označitelja. Tehnika kolaža utemeljena je na zatiranju temelja – temelja koji je istovremeno i dopunjen i istisnut. Budući da se u postmoderni više ne smatra kako jezik može vjerodostojno i objektivno opisati stvarnost ili pozadinu, tj. da riječi više ne označavaju stvarni predmet, nego našu sliku u glavi o nekom realnom predmetu te izravan uvid u stvarnost više nije moguć, Kraussova Picassove rane kolaže razumijeva kao reprezentaciju reprezentacije, a time ujedno i kao

---

17 Primjerice, dvije violinske rupe za zvuk u obliku slova *fs* na kolažima poslije 1912-14. na prvi pogled označavaju prisutnost muzičkih instrumenata, tj. violine. Ali ne postoji gotovo nijedan primjer među ovim kolažima, kako tvrdi Krauss, u kojima dva *fs* zrcale jedan drugog preko ravne površine kolaža, već je uvijek jedno slovo veće i često tanje od drugog. S ovom jednostavnom a vrlo naglašenom razlikom u veličini, Picasso komponira znak, ali ne violine, već rakursa: različita veličina na jednoj te istoj površini u skladu s njezinom rotacijom prema dubini. Budući da se *fs* slova postavljaju unutar kolaža kao izrazito ravne i frontalizirane plohe, „dubina“ je opisana tamo gdje je najodsutnija. To je, prema Krauss, ono što ovim formama daje status znakova.

začetak postmoderne umjetnosti ili suvremene alternative modernizmu.

Razliku modernizma od postmodernizma u slikarstvu Frederic Jameson objašnjava uspoređujući Van Goghovu poznatu sliku seljačkih cipela s djelom Diamond Dust Shoes Andyja Warhola. Van Goghovo djelo Jameson čita „kao ključ ili simpton neke opsežnije zbilje koja ga nadomješta kao njegova krajnja istina“ budući da odražava teški život seljaka, predmetni svijet poljoprivredne bijede, podređenost i marginaliziranost seljaka u društvu i sl. Štoviše, preobražaj jedne forme materijalnosti (seljački predmetni svijet, zemlja i sl.) u drugu materijalnost čiste boje na uljenoj slici Jameson tumači kao utopijski gest:

kao čin kompenzacije koji se dovršava u proizvođenju čitavog novog utopijskog područja osjeta, ili bar područja onog najvišeg osjeta – viđenja, vizualnog, oka – koje se sada za nas rekonstruira kao polu-autonoman prostor u svojem vlastitom pravu – dio neke nove podjele rada u tijelu kapitala, neka nova fragmentacija pojavnog osjetilnoga koje ponavlja specijalizacije i podjele kapitalističkog života, a u isto vrijeme baš u takvoj fragmentaciji traži očajničku utopijsku kompenzaciju za njih. (Jameson, 1988:193)

Za razliku od toga, Warholova slika za Jamesona predstavlja upravo inverziju Van Goghova djela: dok je u ovom zatečeni svijet preobražen u kričavost utopijske boje, kod Warhola „ulaštena rentgenska elegancija umrtvljuje postvareno oko gledaoca“ te time ukazuje na ulogu fotografije i fotografskog negativa u suvremenoj umjetnosti. Jameson stoga govori o novoj vrsti plošnosti, površnosti ili plitkosti koju vidi kao formalnu značajku svih postmodernizama u mnogim drugim kontekstima. Naime, Warholova slika nema neposrednost Van Goghove obuće, na razini sadržaja nema referencu: ovdje se označitelji ne vežu za označeno već potpuno slobodno plutaju (Jameson, 1988:195). Jameson ipak takvo postmodernističko iskustvo forme kao „skupa elemenata koji se drže čisto izvanjski uzajamno odvojeni“ karakterizira postavkom da „razlika povezuje“ te je uspoređuje upravo s tehnikom kolaža. Pritom pronalazi u najzanimljivijim postmodernističkim djelima nov i originalan način mišljenja i percipiranja, dajući za primjer instalacije naslaganih ili raštrkanih televizijskih ekrana Nam Jun Paika:

Postmodernistički je gledalac (...) pozvan da učini nemoguće, naime, da vidi odjednom sve ekrane u njihovoj radikalnoj i nasumičnoj različitosti; od takvog se gledaoca traži da slijedi evolucijsku mutaciju Davida Bowiea u *The Man Who Fell to Earth* i da se nekako uzdigne na razinu na kojoj živa percepcija radikalne različitosti biva u sebi i od sebe modusom shvaćanja onoga što se nazivalo odnosom: nešto za što je riječ kolaž još uvijek vrlo slab naziv. (Jameson, 1988:213)

Temeljni principi sosirovskog strukturalizma tvore bitne elemente Lacanove psihoanalize i njegova shvaćanja identiteta kao nečega što je nametnuto „izvana“, čime će podastrijeti „sugestivan estetički model“ (Jameson, 1988:208) postmodernističke kulturne proizvodnje koju obilježava „nasumična raznorodnost, fragmentarnost i slučajnost (Jameson, 1988:208). Pritom središnje mjesto u njegovom radu ima slika. Imaginarno i simboličko za Lacana predstavljaju pojmove koji tvore ono što obično nazivamo „stvarnošću“: imaginarno u onoj mjeri u kojoj smo od rođenja smješteni u vizualni registar te simboličko u onoj mjeri u kojoj društvene, kulturne i jezične mreže čine moć i organizacijsko načelo što postoji prije stvarnog trenutka rođenja. Rascjep između viđenja kao fizičke pojave, tj. fiziološkog čina i vizualnosti kao socijalne činjenice koja uvjetuje viđenje ne može se, međutim, razumjeti u strogo oprečnom smislu, budući da se radi o ambivalentnom odnosu čija dijalektika, uostalom, proizlazi iz problematike odnosa prirode i kulture.

Pojam imaginarnog Lacan izvodi iz koncepcije mimikrije Rogera Cailloisa, koji prikriivanje kukaca (poprimanje boje prostora u kojem se nalaze) istražuje kao svojevrsni „odnos prema okolini u kojoj se treba ili isticati ili prikriti“ (Lacan, 1986: 82), a ne kao zaštitu od grabljivica, što tvrdi evolucijska biologija. Caillois mimikriju uspoređuje s iskustvom shizofrenika koji se depersonalizira kroz asimilaciju s prostorom na način da odbacuje vlastito gledište u korist pogleda drugog. Nadovezujući se na takvu argumentaciju, Lacan objašnjava skopički registar imaginarnog poretka ljudske subjektivnosti kao mjesto gdje je ona usko povezana sa svojom životinjskom pretpovijesti. Lacan tako afirmira koncepciju pogleda (*le regard*) kao ex-centričnu strukturu koja prethodi svakom viđenju što elaborira u XI. seminaru.

Doista možemo shvatiti nešto što već u prirodi prilagođava pogled funkciji, do koje u simboličkom odnosu može doći do čovjeka. (Lacan, 1986: 115)

Svevideći i izvanjski pogled smješten je u svijetu.

/Mi/ smo promatrana bića u kazalištu svijeta. Ono što nam tvori svijest ustrojava nas u isti mah kao *speculum mundi*.“ (Lacan, 1986: 83)

Pogled ne pripada subjektu već ga podvaja na promatrača i promatranog, subjekta viđenja i viđeni objekt.

(...) ja vidim samo s jedne točke, ali u svojoj sam egzistenciji gledan odasvud. (Lacan, 1986: 80)

Pasivna izloženost izvanjskom i svevidećem pogledu prethodi pojedinačnom činu viđenja, aktivnom položaju promatranja, čime Lacan razdvaja funkciju oka od funkcije pogleda:

Nikad me ti ne gledaš, tamo gdje te ja vidim. (Lacan, 1986: 112)

Razlomljenom prirodom vizualnog polja, odnosno *decentriranjem* gledanja, viđenja i vidljivog, Lacanova je psihoanaliza definitivno osporila vjerodostojnost ili centriranost tzv. kartezijskog subjekta proizašlom iz *cogita*. Najbolje to predočava njegova shema dva trokutna sustava koja se preklapaju:

prvi je onaj koji u geometrijskom polju stavlja na naše mjesto subjekt predodžbe, a drugi je onaj koji mene čini slikom. Na desnoj crti se, dakle, nalazi vrh prvog trokuta, točka geometrijskog subjekta, i na toj crti ja isto postajem slika pod pogledom, koji treba upisati na vrh drugog trokuta. Dva su trokuta tu položena jedan na drugi, kao što je to u stvari kod djelovanja skopičkog registra. (Lacan, 1986: 116)

Razvijajući lakanovske ideje o rascjepu subjekta te spomenuta istraživanja Jonathana Craryja, Rosalind Krauss obrađuje pojam „optičko nesvjesno“ u istoimenoj knjizi, koji preuzima od Waltera Benjamina (Benjamin, 1986). Napominjući kako Benjamin koristi pojam da bi objasnio proširenje vizualnog iskustva putem novih tehnologija poput kamere, Krauss pod „optičkim nesvjesnom“ najprije misli na ono što ostaje ispod razine svijesti, a što je skupina različitih umjetnika (među kojima je i Picasso) eksternalizirala unutar vizualnog polja, konstruirajući ga kao projekciju načina na koji se ljudsko viđenje ne može više smatrati potpunim gospodarom svega onoga što nadzire.<sup>18</sup>

---

18 „My own use of *optical unconscious*, as it has been invoked in the pages of his book, is thus at angle to Benjamin's. If it can be spoken of at all as externalized within the visual field, this is because a group of disparate artists have so

U istoj knjizi Krauss uspoređuje vizualnu piramidu klasične perspektive s modernizmom koji ju dovodi do krajnosti. Vizualna piramida na kojoj se sagrađena klasična perspektiva podrazumijeva uvijek otvoreno oko koje netremice, blistavom oštrinom gleda u piramidalni tunel, oko koje nikad ne trepće niti se zatvara. Taj tren oka, beskrajna zbijenost (*brevity*) ili izravnost pogleda predstavlja u ontološkom smislu istinu kao vječno „sada“, kao čistu simultanost, potpuno nekompatibilnu s vremenitošću. Modernizam je istaknuo upravo takav trenutak viđenja kao fundamentalni princip svoje estetske istine, tvrdi Krauss. Modernizam apsolutizira „sada“, odnosno zahtijeva da slika egzistira unutar nedjeljivog trenutka najkrajnjeg mogućeg perceptualnog intenziteta: prodorom čiste boje, sudarom svjetlosti i tame, prožimanjem planova i likova te redukcijom svijeta na strukturu. Izdvojenost pikturalnog podatka tvorila je pravu sliku brzine, tj. trenutačnosti vizije u svijesti/spoznaji (Krauss, 1994: 213).

Na temelju rečenog, Picassov vizualni izričaj među prvima uprizoruje svrgavanje prevladavajućeg modela viđenja utemeljenog na rastjelovljenim učincima *camere obscurae* te tako, na osnovi referentnih analiza njegovih nekoliko radova iz faze analitičkog i sintetičkog kubizma, predstavlja početak radikalno drugačijeg shvaćanja vizualnosti. U poliperspektivnosti kao modusu dekonstrukcije vidljive predmetnosti i susljedne joj odsutnosti vidljivo prepoznatljivog, naziremo paradigmatiku promjenu modela opažanja. Renesansna je perspektivna slika „svijet pretvorila u *pogled na svijet*“ sugerirajući da vlastitim očima vidimo ono što možemo vidjeti jedino u slici. „*Pogled koji je postao slika*“ utemeljio je normu gledanja u kojoj se odražava ili kopira opažaj: vidljivo u slici prezentira se kao „ogledalo stvarnosti“. Nasuprot tome, vidljivo u Picassovom kubizmu nije prezentirano kao „ogledalo stvarnosti“, već upravo dekonstrukcijom takvog koncepta nadaje se ono što ne vidimo, a što vidljivo kao takvo uopće omogućuje. Prezentnost kretanja vlastitog *pogleda* u funkciji objekta reprezentacije čini vidljivim djelovanje stvarna dva oka u ljudskome tijelu te tako na svojevrsan način iskazuje devetnaestostoljetnu obnovu psihološke

---

constructed it there, constructing it as a projection of the way that human vision can be thought to be less than a master of all it surveys, in conflict as it is with what is internal to the organism that houses it.“, (Krauss, 1994: 179).

optike o kojoj govori Crary. Isto tako, Picassovi kolaži kroz Kraussove analize najavljuju onu vrstu postmoderne poliperspektivnosti usporedivu s Jamesonovim određenjem odnosa shvaćenog kao „živa percepcija radikalne različitosti“.

Poliperspektivnost u isto vrijeme razara renesansu i produžava je: perspektiva prikazuje svijet kakav može postojati samo u ideji, no takav stav kao estetska istina postaje vidljiv tek pomicanjem pogleda, prolaskom vremena. Picassov poliperspektivizam stoga je moguće tumačiti kao produciranje nove vrste iskustva gledanja, iskustva koje će u bitnom obilježiti umjetnost 20. stoljeća, ali koje se ne može shvatiti bez renesansnog pojma slike. Nazivali ga „reprezentacijom reprezentacije“, „metajezikom vizualnog“, rascjepom unutar samog pogleda ili tek treptajem oka, ono je uvijek i svojevrsni oblik samorefleksije (umjetnosti).

## **Mimesis i apstraktna umjetnost: o problematici odnosa umjetnosti i stvarnosti**

Oči su organski uzori filozofije – njihova zagonetka je da one ne samo da mogu gledati, nego su također u stanju sebe gledati prilikom gledanja. To im daje prednost pred spoznajnim organima tijela. Dobar dio filozofijskog mišljenja zapravo je tek refleksija oka, gledanje-sebe-gledanja. Za to su potrebni reflektirajući mediji, zrcalo, površine vode, metali i druge oči, kroz koje biva vidljivim gledanje gledanja.

Peter Sloterdijk, *Kritika ciničnog uma*

Pojam mimesis stari je antički pojam kojim se oponašanje stvarnosti obilježava kao osnovno svojstvo umjetnosti. Time je od samih početaka filozofske misli o umjetnosti naznačen i naglašen njezin specifičan odnos sa realnošću. Bez obzira na različita shvaćanja tog odnosa, koje također pratimo od antike, a temelje se na antagonizmu umjetničkog djela kao manjeg od prirode (koju sve do obmane oponaša) i umjetničkog djela kao višeg od prirode (koju ono nadoknađuje ili popravlja), uvriježeno je mišljenje kako se uvijek radi o svojevrsnom prikazu, reprezentaciji ili opisu vidljive realnosti u djelu.

Problematiziranjem prikaza ili reprezentacije na polju moderne umjetnosti ovdje nastojimo ispitati je li apstraktnu umjetnost 20. stoljeća moguće također tumačiti kao *mimesis*, usprkos njezinoj bitno antimimetičkoj strukturi. Ukoliko je to moguće, zanima nas *na koji način* takva umjetnost onda prikazuje ili reprezentira realnost. Pritom se oslanjamo na estetske analize talijanskog estetičara i teoretičara umjetnosti Giulia Carla Argana i američke teoretičarke umjetnosti Rosalind Krauss. Argan na osebujan način postavlja problem između umjetnosti i realnosti kao problem odnosa između umjetnosti i prirode, gdje se onda taj odnos svodi na vezu između jedne date sheme (Priroda), koju je moguće izraziti samo u granicama povijesti, i stvaranja ili djelovanja (umjetnost), koje može dovesti do radikalne modifikacije te sheme (Argan, 1982, 137). Krauss pak u antimimetičkoj, antinarativnoj, antihistorijskoj i antirazvojnoj strukturi rešetke unutar apstraktne umjetnosti vidi ključni

moment odmaka od tradicije, odnosno ono moderno u moderni, što upućuje na direktan kontakt umjetnosti i realnosti u kojoj ta umjetnost nastaje. Njihove analize u nekim se dijelovima podudaraju, no dok Argan naglašava socijalnu komponentu moderne općenito, kod Krauss je istaknut utjecaj strukturalizma i psihoanalitičke interpretacije. Oba autora ispituju pojam reprezentacije u apstraktnom umjetničkom djelu, pri čemu ukazuju na bitnu modifikaciju ili proširenje značenja tog pojma: re-rezentirati nešto, osim što znači činiti prisutnim i podrazumijevati sličnost, istodobno znači i stajati umjesto nečeg drugog što je odsutno, a to podrazumijeva referenciju kod koje je sličnost nebitna (Danto, 1997: 160).

### **Reprezentacija kao forma spoznaje realnog**

Kao što je pokazano u prethodnim poglavljima, od samih početaka razmišljanja o umjetnosti, koje seže gotovo do početaka filozofske misli uopće, pitanja o umjetnosti implicirala su i problem spoznaje, odnosno realnosti. O tome s jedne strane svjedoči upravo stari antički pojam *mimesis*, a s druge strane renesansna umjetnost, gdje se *mimesis* manifestira kroz novi, tipično novovjekovni izum, izum perspektive.

Prvi koji su razmišljali o odnosu umjetnosti i stvarnosti bili su stari Grci te se pojam *mimesis* time opravdano svrstava u korijene kako filozofije umjetnosti, tako i u korijene filozofije uopće. Usprkos uvriježenom i najčešće prevođenom terminu oponašanja u smislu ponavljanja, u grčkom je govoru pojam *mimesis* imao nekoliko značenja – oponašanje nije bilo ponavljanje, pogotovo ne ponavljanje viđenih stvari (Tatarkjevič, 1976, 257). Prema Tatarkjeviču, prvobitno značenje pojma *mimesis* nije imalo primjene u likovnim umjetnostima već se prije svega odnosilo na ples, mimiku i muziku i samo na njih, budući da je nastalo zajedno sa obredima i misterijama dionizijskog kulta (Tatarkjevič, 1976, 257). Oponašanje nije bilo reprodukcija vanjske stvarnosti, nego unutrašnje te je u tom smislu shvaćeno prije kao ekspresija, a ne kopiranje. Tek kasnije kada izraz oponašanje iz kulturnog govora prelazi u filozofski jezik, počinje značiti reproduciranje vanjskog svijeta, vidljive stvarnosti odnosno izgleda stvari (Tatarkjevič, 1976, 257).

Renesansna perspektivna rešetka najčešće se shvaća kao našem vidu najprimjereniji oblik stvaranja iluzije prostora i trodimenzionalnih volumena na dvodimenzionalnoj podlozi. Perspektiva je latinska riječ koja znači „viđenje kroz“, a u skladu s tim renesansno slikarstvo prikazuje svijet kao pogled kroz prozor te perspektiva od tada postaje sinonim za samo iskustvo viđenja ili percepcije, koje se smatra najpouzdanijim oblikom spoznaje. Renesansna geometrijska perspektiva demonstrira međusobno odnošenje realnosti i njezine reprezentacije, gdje je slika forma spoznaje realnog.

Dijalektika odnosa umjetnosti i realnosti posebno će doći do izražaja kada se pokazalo da fotografski i kinematografski postupak rada, rezultat ovog programa sređivanja vidljivog koji nastaje u quattrocentu, daleko preciznije i efektnije predstavljaju realnost u smislu „stabilizacije referenta“. Na taj se način otvara mogućnost udvostručavanja efekta realnosti ili fantazmi realizma. Veliki dio umjetnosti 20. stoljeća pokušat će raskrinkati takav realizam kao tek jedan od „modela vizualnosti“, što pogotovo dolazi do izražaja u apstraktnoj umjetnosti.

Budući da se odnos između umjetnosti i realnosti temelji prije svega na viđenju kao takvom, ono što bitno uočavamo u apstraktnom umjetničkom djelu jest da ono u prvi mah ni na koji način ne korespondira s vidljivom realnošću. Stoga se odmah nameće pitanje na koji se način takvo umjetničko djelo odnosi prema realnosti. Činjenica da je vizualnoj umjetnosti nemoguće prići bez percepcije govori kako umjetničko djelo mora biti percipirano da bi uopće ostvarilo svoju vrijednost. Ta činjenica ukazuje da postoji veza između njega i svijeta percepcije. Zašto bi inače uopće bilo potrebno stvarati predmet čije prvo i osnovno svojstvo jest da bude vidljiv, ako poslije taj predmet ne bi imao funkciju da razjasni probleme koji su inherentni onome što je vidljivo (Argan, 1982, 137)? Ako znamo da je promatranje, gledanje, vid, viđenje u neposrednoj vezi sa spoznajom, opravdano je zapitati se što nam vizualna umjetnička djela govore o vidljivom, pa čak i onda kada su ta umjetnička djela potpuno apstraktna.

Argan ovaj problem razmatra tumačenjem perioda klasične umjetnosti, dakle talijanske renesanse, u kojem se umjetnost shvaća kao pozitivna spoznaja svijeta te je promatranje prihvaćeno kao sveobuhvatna metoda

koja donosi iscrpna iskustva (Argan, 1982, 138). Također, vjerovanje da je priroda djelo Boga te da je u Bogu sadržano cjelokupno iskustvo potpuno opravdava umjetničko stvaranje na temelju iskustva. No ova pretpostavka, naime da je svako iskustvo izvedeno iz volje koja je stvorila svemir i koja preko providenja upravlja njime, implicira da će svako stvaranje biti uvijek oponašanje i da se neće moći učiniti ništa što već nije zapisano u tom planu koji je načinilo providenje (Argan, 1982, 138). Tada se rađa ili se bar postavlja novo značenje shvaćanja umjetnosti kao mimesisa. Proces kojim se ostvaruje mimesis ili reprezentacija u ovom smislu nije stvaranje, već oponašanje, ponavljanje ograničenim ljudskim sredstvima onog božanskog, stvaralačkog čina, iz kojeg je, kako se vjeruje, nastao svijet (Argan, 1982, 138).

Suprotna pretpostavka mogla bi glasiti da iskustvo nije dano *a priori* i da se stvara kroz proces istraživanja koji je moguć samo voljnim činom, a taj je već stvaranje ili bar namjera, projekt za stvaranje, tvrdi Argan. Kako doživljaj realnosti ne iscrpljuje volju za stjecanjem iskustva, budući da će uvijek ostati nešto nepoznato što navodi na neko kasnije istraživanje, stvaranje, usmjereno ovoj još nepoznatoj dimenziji koju će samo to stvaranje malo pomalo rasvijetliti, neće biti oponašanje, već istinsko stvaranje (Argan, 1982, 139). Naime, vizualni svijet predstavlja realnost koja je oko nas, a ona nam se daje samo u fragmentima. Svaki fragment predstavlja samog sebe, ali je istovremeno i znak vlastite ograničenosti, aluzija na realnost koja je nepoznata, koja ga nadilazi (Argan, 1982, 139). Spoznaja o realnosti kao fragmentu ne može se ostvariti u klasičnoj reprezentaciji. Tako je znak, koji moderna umjetnost nastoji svesti na najstrožu semantičku esencijalnost, istovremeno i stvaranje. On je i percepcija, ali percepcija koja je i stvaranje (Argan, 1982, 139).

Svijest o ograničenosti percepcije potiče na prevladavanje te ograničenosti, odnosno na istraživanje i širenje dimenzija realnosti. Apsolutnu vrijednost realnosti znaka, prema Arganu, otkrila je apstraktna umjetnost.

## Struktura rešetke

Jedan od najučestalijih motiva vizualne umjetnosti unutar čitavog 20. stoljeća, kako primjećuje Rosalind Krauss, jest potpuno ogoljela apstrakcija rešetke, koja kao takva stoji nasuprot perspektivnoj rešetci renesansne umjetnosti, simboličkoj formi znanstvenog pogleda na svijet („ideologiji objektivnog očišta“). Dok renesansni izum perspektivne rešetke služi kao sredstvo koje unutar slike organizira prikazivanje svijeta te tako služi kao znanost o realnosti, rešetka u modernom smislu predstavlja upravo suprotno – povlačenje od realnog. Za razliku od renesansne perspektive, rešetka ne ucrtava prostor sobe, krajolika ili grupe figura na površinu slike. Ako rešetka išta prikazuje, onda prikazuje površinu slike kao takve, a time i svu složenost odnosa realnosti i apstraktne umjetnosti. Odnos umjetnosti i realnosti ovdje se ne nadaje kao pred – stavljanje dakle postavljanje van realnosti u smislu izdvajanja subjekta i objekta, već je taj odnos prije dijalektičan. Na primjeru rešetke možemo pratiti kako umjetnost sada problematizira samu sebe kao dio realnosti, one realnosti koja je nepoznata, koja ju nadilazi, ali na koju se kao estetski objekt umjetničko djelo i dalje referira. Upravo radi toga, prema tvrdnji Roselind Krauss, rešetka predstavlja ne samo apstraktnu, nego i čitavu modernu<sup>19</sup> umjetnost uopće.

U prostornom smislu rešetka kao znak reprezentira modernu umjetnost time što uspostavlja autonomiju svijeta umjetnosti. Plošnost, geometrizacija i pravilnost u umjetnosti predstavlja krajnji odmak od prirode, odnosno sve ono što priroda nije. U plošnosti koja proizlazi iz njezinih koordinanti, rešetka poništava prostorne dimenzije realnosti i zamjenjuje ih bočnim širenjem jedne površine. U sveukupnoj pravilnosti njezine organizacije, rešetka nije rezultat oponašanja, već estetske odluke (zakona). Ta pravilnost proizlazi iz čistih odnosa u estetskom području te se utoliko odvaja od realnosti zahtijevajući da prostor umjetnosti bude autonoman (Krauss, 1986, 10).

---

19 Krauss rešetku uzima kao uzorak ne samo apstraktne nego i moderne umjetnosti i to u trostrukom kvantitativnom, kvalitativnom i ideološkom smislu. U kvantitativnom smislu rešetka predstavlja uzorak zbog toga što se veliki broj umjetnika u 20. st. služi tim motivom, u kvalitativnom smislu zbog toga što je rešetka postala medij nekih od najvećih djela modernizma te u ideološkom smislu zbog toga što je rešetka sposobna – u radu bilo kakve kvalitete – emblematizirati modernu.

U temporalnom smislu, rešetka reprezentira modernu umjetnost zbog same svoje pojavnosti i sveprisutnosti baš u 20. stoljeću, za razliku od ranijih razdoblja povijesti umjetnosti u kojima ničeg sličnog nema. Otkrićem rešetke kubizam, de Stijl, Mondrian, Malevič uspostavljaju nešto potpuno novo, do tada nepoznato u umjetnosti. Drugim riječima, uspostavlja se sadašnjost, a sve ostalo proglašava se prošlošću (Krauss, 1986, 10).

Kao što je nerijetko slučaj u poststrukturalističkim teorijama o umjetnosti, koje tumače umjetničko djelo kao specifičan oblik diskurzivnog teksta čija značenja iščitavaju s aspekta strukturalizma i psihoanalize, Kraus svoje analize temelji na psihologijskoj ili psihoanalitičkoj terminologiji poput pojmova represije ili šizofrenije. Ti pojmovi se u ovakvim diskursima ne koriste u doslovnom, medicinskom, već u analogijskom smislu. Naime, u diskusiji o djelovanju i karakteristikama rešetke unutar općenitijeg polja moderne umjetnosti Krauss uspoređuje strukturu jedne stvari sa strukturom druge, tumačeći rešetku istovremeno i kao estetski objekt i kao mit. Otkrivajući svojevrsnu dvosmislenost ili ambivalentnost u strukturi ovog motiva koju s jedne strane povezuje sa znanošću ili s logičkim, a s druge strane s duhovnošću, iluzijom, vjerom ili fikcijom, Kraussova tumači rešetku kao izrazito šizofreničnu. Zbog sveukupne pravilnosti i geometrizacije njezine strukture, temeljna linija rešetke je za Krauss ogoljeni i determinirani materijalizam. No, koliko god se činilo da je materijalizam jedino logičko objašnjenje strukture rešetke, umjetnički traktati Mondriana ili Maleviča ne analiziraju niti pigment, niti grafit, niti bilo koji drugi element forme. Oni raspravljaju o bitku, Umu ili Duhu. S njihove točke gledišta, rešetka predstavlja stepenice k Univerzalnom, a ono što se događa dolje u konkretnom posve je irelevantno (Krauss, 1986, 10). Za Krauss upravo takva dvosmislenost značenja rešetke demonstrira ono potisnuto, šizofreniju u strukturi svijesti ili prije podsvijesti modernizma: fragmentiranje i cijepanje modernističkog subjekta.

Istu dvosmislenost Krauss prepoznaje i u pozadini povijesnog razvoja rešetke. Slikarstvo umjetnika koji pohađaju satove fiziološke optike, poput neoimpresionista Seurata, Signaca i dr., postaje sve apstraktnije što više primjenjuju naučene lekcije, u čemu Kraussova nazire

paradoksalni razvoj od znanosti k njezinom antipodu, simboličnom. Tumačeći kako simbolizam po sebi stoji nasuprot bilo kakvom odnosu umjetnosti i znanosti ili umjetnosti i realnosti te kako objekt simbolizma nije prirodno, već natprirodno, što povlači za sobom da ne imitira već interpretira realnost, Krauss uviđa da je simbolizam zadnje mjesto gdje bi se trebala tražiti čak i polazna verzija rešetke. No ipak, rešetka je evidentna i u umjetnosti simbolizma i to u formi prozora, u geometrijskoj prozorskoj rešetci. Interes za prozore proteže se unatrag do ranog 19. stoljeća i romantizma, ali tek kod simbolista ova slika poprima eksplicitno modernističko značenje zbog toga što je prozor doživljen kao istodobno proziran i neproziran. Kao proziran predmet, prozor pušta svjetlost – ili duh – u isprva tamnu sobu. Ali staklo koje propušta, također i reflektira te je prozor doživljen kao ogledalo, nešto što zamrzava i zaključava sebe unutar prostora svojeg vlastitog udvostručenog postojanja. Protjecanje i zamrzavanje, staklo, ogledalo, led, prozirnost, neprozirnost, voda – sve ovo Krauss tumači kao asocijativni sistem simbolističke misli koja vodi u dva smjera: prema kolanju života, rođenja, izvoru, ali onda također i prema zamrzavanju u stanju smrti, neplodnoj nepokretnosti ogledala. Ako prozor shvatimo kao korijen ambivalencije ili multivalencije, a šipke prozora ili rešetku kao ono što nam pomaže da vidimo, te šipke onda predstavljaju simbol simbolističkog umjetničkog djela (Krauss, 1986, 17).

Kraussova svoju tezu o šizofreničnosti rešetke, koja proizlazi iz njezine bivalentne strukture (i povijesti) potkrepljuje analizom dva Mondrianova platna. Krauss se pritom poziva na raspravu o centripetalnoj i centrifugalnoj egzistenciji umjetničkog djela koja osvještava potpuno novo shvaćanje realnog u modernoj umjetnosti, odnosno način na koji se rešetka kao apstraktno umjetničko djelo odnosi spram realnosti.

Prema Kraussu rešetka se proteže u svim smjerovima, u beskonačnost. Time je pomoću rešetke neki umjetnički rad prezentiran tek kao fragment ili proizvoljno odvojeni sitni komadić beskonačno veće strukture realnosti, što smo pratili već kod Arganove analize. Otuda rešetka djeluje od umjetničkog djela prema van, istovremeno potvrđujući svijet onkraj svojih granica (Krauss, 1986, 18). Ovdje se radi o interpretaciji umjetničkog djela kao centrifugalne egzistencije. Nasuprot tome,

interpretacija umjetničkog djela kao centripetalne egzistencije pokazuje kretanje od vanjskih granica estetskog objekta prema unutra. Rešetka se sada nadaje kao reprezentacija svega što odvaja umjetničko djelo od svijeta, od ambijentalnog prostora i od drugih objekata, odnosno sugerira „ubacivanje“ svijeta u unutrašnjost umjetničkog djela kao potpune, autonomno organizirane organske cjeline (Krauss, 1986, 19).

Polazeći od vizualnog ili formalnog sadržaja Mondrianova zrelog stila, Krauss tvrdi da možemo primijetiti kako kod ovog umjetnika istovremeno postoje pretežno centrifugalna i pretežno centripetalna djela. Primjer centrifugalnog djela Krauss pronalazi u vertikalnim i horizontalnim linijama rešetke unutar dijamantno oblikovanog Mondrianova platna. Kontrast između okvira i rešetke pojačava osjećaj fragmentacije poput iskustva gledanja kroz prozor. Kada gledamo na krajolik, okvir prozora skraćuje naš pogled, no mi osjećamo da se krajolik nastavlja izvan granica onog što u tom trenutku gledamo (Krauss, 1986, 21). Nasuprot tome, drugi Mondrianovi radovi, čak iz iste godine, upravo su eksplicitno centripetalni. U njima crne linije koje formiraju rešetku nikad ne dopiru do vanjskih okvira platna te nas ova praznina između vanjskih granica rešetke i vanjskih granica slike prinuđuje da vidimo jedno unutar drugog, tj. jedno obuhvaćeno drugim (Krauss, 1986, 21).

Oba spomenuta načina pokazuju potpuno novi odnos umjetnosti i realnosti. *Mimetički* odnos umjetnosti i realnosti, onakav kako je shvaćen i vizualiziran u renesansnoj linearnoj ili geometrijskoj perspektivi, ovdje biva potpuno razoren. Realnost se više ne preslikava niti interpretira, ona se nadaje kao konstrukcija, što čini temelj vizualnosti moderne umjetnosti. Njegove izvore mnogi suvremeni teoretičari (npr. Cray) pronalaze u literaturi o fiziologiji oka i optici 19. stoljeća. S druge strane, velik dio filozofije 20. stoljeća, koja se općenito prepoznaje po radikalnoj kritici filozofske tradicije, zauzima filozofija jezika. Problematizira se jezik kao takav, odnosno njegovo vjerodostojno i objektivno opisivanje realnosti. U strukturalizmu i poststrukturalizmu, primjerice, na koje se Krausova decidirano referira, izravan pristup stvarnosti zapravo nije moguć – riječi (označitelji) više ne označavaju stvarni predmet, nego misaonu sliku u glavi ili predožbu koju imamo o tom predmetu (označeno). Fundamentalni obrat, na kojem se temelji

čitavo postmoderno filozofiranje, naglašava upravo tu misaonu sliku u našim glavama ili tzv. „kulturni konstrukt“ realnosti.

### **Pomicanje perspektive**

Proučavajući utjecaje znanstvenih istraživanja fiziologije oka na razvoj umjetnosti 19. stoljeća kao i na razumijevanje percepcije uopće, Kraussova također postavlja tezu kako upravo ova znanstvena istraživanja predstavljaju ključ nastanka apstraktne umjetnosti odnosno nastanka rešetke. Pritom se poziva na zanimljivu činjenicu o ilustracijama traktata o optici, odnosno fiziologiji oka iz 19. stoljeća. Budući da se nastojalo vizualizirati interakciju čestica svjetlosti kroz specifično kontinuirano polje perceptivnog mehanizma, ilustracije traktata o optici to su polje predstavile unutar modularne i repetitivne strukture rešetke. Pomoću svoje osobite apstrakcije, rešetka je prenosila jedan od temeljnih zakona spoznaje – separaciju perceptualnog ekrana od onog što nazivamo realni svijet (Krauss, 1986, 15). Rešetka, dakle, ovdje reprezentira infrastrukturu viđenja kao takvog ili ono što bismo mogli nazvati gledanjem gledanja.

Važnost unutrašnjih fizioloških podražaja je prvi put priznata kao odlučujući faktor vida. Ovdje su predmet istraživanja, dakle, bili svjetlost ili boja onakvi kakvima ih vidimo. Taj dio optike neposredno je zainteresirao umjetnike zbog činjenice da ekran kroz koji svjetlost prolazi do ljudskog mozga nije transparentan kao prozorsko staklo; on je poput filtera, uključen u niz specifičnih iskrivljenja. Znanstvena istraživanja fiziologije oka pokazuju da je vidljiva realnost rezultat konstrukcije našeg perceptualnog aparata, a ne ono što nam se nadaje kao realnost po sebi, neovisna o našim mogućnostima spoznaje. Naime, odnos između onog što vidimo i realnosti uvjetovan je našim mogućnostima spoznaje, što znamo još od Kanta. Otuda pretpostavku da reprezentacija korespondira s reprezentiranim objektom zamjenjuje poimanje realnosti kao uvjetovanog pojma: realnost je konstrukcija, predstava ili simbol koji umjetnost, kultura i mediji stvaraju, što predstavlja opće mjesto postmodernističke misli.

Ako rešetku shvatimo kao nešto što nam pomaže da vidimo, ona funkcionira poput mnogostruke reprezentacije kroz koju umjetničko djelo može aludirati na, ili čak rekonstituirati, forme bitka. Stari antički pojam *mimesis* u motivu rešetke utoliko funkcionira na više načina, pri čemu se uvijek odnos umjetnosti i realnosti odigrava kao svojevrsna apercepcija svijesti. Reprezentacija, dakle, ovdje ne podrazumijeva puku sličnost, već prije svijest o uvjetima spoznajne perspektive.

Čvrsta slika stvarnosti, koju je odražavala geometrijska renesansna perspektiva, sada se *destabilizira*. Ako prihvatimo da apstraktna umjetnost prikazuje ili *odražava* tu nestabilnost slike svijeta, tada je apstraktna umjetnost, na prividno paradoksalan način, daleko *mimetičkija* od bilo kakvog naivnog realizma.

## Anti-slika kao koncept: Kniferovi meandri

Prema najstarijoj teoriji umjetnosti zadatak je umjetnosti prikazati stvarnost tako da joj bude što sličnija. Otuda je u hrvatskom jeziku pojam slike moguće izvesti iz pojma sličnosti, gdje sličnost označava prepoznatljivost onog na što se slika odnosi svojim izgledom. No kao što ukazuje Arthur C. Danto, Platonova teorija oponašanja proizašla je iz šireg konteksta njegove metafizike u kojoj materijalna stvarnost oponaša ideje (pravu stvarnost). Materijalne stvari ili pojave oponašanjem ideja čine te ideje prisutnim (re-prezentacija) time što im nalikuju ili slične, ali istodobno svojom pojavnošću ukazuju na puki privid, tj. činjenicu da prava stvarnost iz prikaza zapravo izostaje. Ta dvoznačnost koja proizlazi iz pojma pojavnosti i pojma oponašanja nalazi se u temeljima nastanka umjetnosti iz čega Danto izvodi njezin opći pojam kao reprezentacije, tj. činjenja prisutnim, no istovremeno i zastupanja nečeg što je odsutno. Tradicionalna je teorija umjetnosti jednostrano naglašavala prvi njezin aspekt ili činjenje prisutnim, unutar kojeg se slika shvaća kao prikaz ili ilustracija, ali pojavom neprikazivalačke umjetnosti sve više dolazi do izražaja drugi aspekt reprezentacije, referencija ili zastupanje onog što je odsutno, gdje je sama sličnost nebitna.

Modernističke teorije, koje naglašavaju ovaj drugi aspekt, razumijevanje slikarstva temelje na medijskoj autonomiji i morfološkoj specifičnosti slike određenoj čistim likovnim estetskim učinkom. Koncept modernizma koji je u svojoj teoriji pod utjecajem Immanuela Kanta artikulirao američki kritičar i teoretičar umjetnosti starije generacije Clement Greenberg, uspostavlja se na formalističkom tumačenju slike kao dvodimenzionalne površine na kojoj se komponiraju apstraktni gestualni tragovi boje ili geometrijski oblici, pri čemu tradicionalni pojam prikaza ili reprezentacije postaje tek pretpovijest umjetnosti slikarstva. S tim u svezi nulti stupanj reprezentacije ne znači negaciju slike, već upravo suprotno, njezinu afirmaciju kao „čistog“ ili autonomnog medija gdje „čistoća“ znači „samodefiniranje“ u smislu kvazi-kantijanske kritike. Nasuprot tomu, prema Arthuru Dantou „samodefiniranje“ umjetnosti u formalističkom tumačenju diskvalificira ona umjetnička djela koja nisu isključivo vezana za specifična zamjedbena svojstva

odnosno uz njihove morfološke autonomne karakteristike (neodada, Fluxus, djelomično pop-art, neokonstruktivizam i sl.). Ono što Danto suprotstavlja Greenbergovoj formalističkoj teoriji jest upravo sadržaj: djelo mora posjedovati ono-o-čemu-jest, a to je specifičan odnos prema realnom. Pozivajući se na Hegelovu filozofiju umjetnosti, u kojoj je Platonova teorija oponašanja dovedena do krajnjih konzekvencija, Danto naglašava tzv. nezamjedbena svojstva umjetničkih djela, tj. njihov širi kontekstualni i teorijski aspekt, čime se u bitnom revidiraju i pojam i status umjetnosti.

Kniferova redukcija forme na jedan jedini ponavljani motiv, motiv meandra i njegove varijacije moguće je sagledati kao tipični primjer visokog modernizma i formalističke definicije slikarstva u Greenbergovu smislu. Usprkos tome, ponavljanje i uporno, gotovo ritualno inzistiranje na jednom motivu ukazuje na određeni stav koji pretpostavlja proces nastanka djela njegovom produktu, odnosno slici. Stvaralački čin se takvim stavom nadaje jednako bitnim ili čak bitnijim od njegova rezultata čime se dovodi u pitanje poimanje umjetnosti kao skupa isključivo materijalnih objekata. Iako kompozicijski i vizualno Kniferovi meandri pokazuju visok stupanj estetske kvalitete, umjetnikov čin kao osobita konceptualna strategija postaje sastavni dio njegova izričaja te ga na taj način udaljuje od Greenbergova modela modernizma. Utoliko Kniferova anti-slika predstavlja više koncept nego predmet, čime se dovodi u svezu s onim što Danto naziva nezamjedbenim svojstvima umjetnosti. Prema riječima Sonje Briski-Uzelac:

umjesto pojedinačnih slikarskih djela postavlja se, dakle, procesualnost, izvođenje beskonačnog „rukopisa“ oko uzorka koji je u funkciji zastupnika samog subjekta umjetnika, odnosno njegovog stava ili stajališta. Ma koliko u tome imao udjela anarhoidni post-egzistencijalistički osjećaj apsurdna, sam koncept anti-umjetnosti bio je upravo presudan jer je negirao konvencionalne (medijske, strukturalne) aspekte slikarstva kao umjetnosti. (Briski-Uzelac, 2008: 189)

Kniferovi meandri upućuju na sasvim osobit autorefleksivni pristup istraživanju prirode slikarstva kojim Knifer među prvima na našim prostorima nagoviješta „iskustvo dekonstrukcije modernizma“. Prateći dosege Greenbergove i Dantoove teorije umjetnosti, ovaj tekst nastoji pokazati da se takav pristup može misliti kao filozofija.

## Maljevičev suprematizam

Pojam anti-slike podrazumijeva negaciju slike u njezinom tradicionalnom značenju kao mimetičke, iluzionističke i likovno strukturirane površine pri čemu se sugerira apsolutni izostanak narativnosti, simbolike i pikturalnosti. Ono po čemu Kniferove slike s motivom meandra opravdavaju naziv anti-slike jest uporaba minimalnih slikarskih sredstava, naglašeni vizualni kontrast crnih i bijeli ploha te jednolični vizualni ritam. Cilj takvih Kniferovih nastojanja, po njegovim vlastitim riječima, jest uspostavljanje kvalitete čiste „vizualnosti“. Kniferovi meadri prema tome predstavljaju amblematski primjer modernističkog slikarskog postupka.

S obzirom na teoriju slikarstva Clementa Greenberga, modernizam se uspostavlja kao krajnja točka povijesno-umjetničke teleologije:

Ja izjednačavam modernizam sa intenzifikacijom, gotovo sa provociranjem tendencije ka samokritici koja vodi porijeklo od Kanta. Kako je on bio prvi koji je kritizirao sama sredstva kritike, ja ovog filozofa smatram prvim pravim modernistom (...) Kant se poslužio logikom da bi odredio granice logike, i, iako je ona tako izgubila jedan dio svoje jurisdikcije, učvrstila je još više svojstva koja su joj ostala. (Greenberg, 1992: 774)

Specifičnost modernizma po Greenbergu leži u specifičnim metodama jedne discipline kako bi tu istu disciplinu kritizirao, no ne u cilju subverzije, već da bi je još dublje afirmirao u području njezine vlastite kompetencije. Po Greenbergu, takva potreba „samodefiniranja“ umjetnosti nametnula se uslijed povijesnog, društvenog i tehnološkog razvoja koji je obilježio 19. stoljeće i koji je prijetio njezinom izjednačavanju s jednostavnom i čistom zabavom ili terapijom oduzimajući joj bilo kakvu ozbiljniju misiju. Umjetnosti otuda nastoje pokazati kako „vrsta iskustva koju one pružaju ima punovažni značaj koji se ne može postići ni jednom drugom aktivnošću“ (Greenberg, 1992: 774) te se svaka grana umjetnosti okreće samokritici i proučavanju prirode svog medija kao onog jedinstvenog područja što čini njezinu „specifičnu razliku“ te tako determinira „čistoću“ kao garanciju kvalitete:

Pridavanje značaja neizbježnoj plohi osnove ostaje najfundamentalniji element procesa pomoću kojih se pikturalna umjetnost kritizira i definira

prema modernizmu. Samo je ploha jedinstvena i svojstvena ovoj umjetnosti (...). Ploha i dvodimenzionalnost su bila jedina svojstva koja slikarstvo nije dijelilo ni sa jednom drugom umjetnošću. Tako se modernističko slikarstvo orijentiralo prema plošnosti prije svega. (Greenberg, 1992: 775)

Rani modernizam, začet u francuskom slikarstvu 19. stoljeća nedvojbeno ukazuje na čvrstu kauzalnost u razvoju likovnog izraza prema apstrakciji koju je moguće prepoznati i utemeljiti kao zahtjev za autonomijom umjetnosti, kako u formalnom (u odnosu na tradiciju *mimesisa*) tako i u društvenom smislu (u odnosu na institucije politike, religije i javnog mnijenja). Vrhunac ranog modernizma dosegnut je stvaranjem prve anti-slike u povijesti umjetnosti, odnosno s Malevičevom radikalnom slikarskom gestom početkom 20. stoljeća kada nastaje „Crni suprematistički kvadrat“ (1915.) te „Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi“ (1918.). Prema riječima samog Maleviča, umjetnost treba biti beskorisna i nikada ne treba zadovoljavati neku potrebu, ona „više ne želi biti u službi vjere i države, više ne želi ilustrirati povijest običaja, više ne želi znati za predmet kao takav i vjeruje da se može potvrditi bez „stvari“ (dakle bez „valjanog i provjerenog izvora života“), već u sebi i za sebe.“ (de Micheli, 1990: 254). Bespredmetni svijet slike, odnosno poricanje vizualne reprezentacije te tzv. „nov i pravi poredak“ konstituiran u idealu savršene geometrije uvjetovali su Malevičev suprematizam. Metafizika Malevičeve anti-slike temelji se na jedinstvenoj sublimaciji forme započetoj u kubizmu, od kojeg se daljnjom redukcijom u svim kasnijim izričajima dolazi do konačnog iščeznuća predmeta. Mondrian tim putem ostvaruje vizualni jezik neoplasticizma, a Kandinski se diktatom „unutrašnje nužnosti“ oslobađa predstavljačke ili reprezentacijske umjetnosti, uspostavljajući organičku vrstu apstrakcije. S Malevičevim suprematističkim kvadratima dosegnuta je krajnja točka antinaturalističkog procesa u razvoju apstraktne umjetnosti te konačno izmirenje slikarstva sa svojom idejom ili svojom biti što u zadnjoj konzekvenci po Maleviču označava ujedno i njegov kraj.

## Koncept slike-meandra

Komponiranjem meandra u stilu geometrijskog minimalizma kao pravilnih horizontalnih i vertikalnih ploha u kontrastnom odnosu crnog i bijelog Knifer se od svih hrvatskih umjetnika ponajviše približio Malevičevom radikalnom slikarskom gestu. Prema Ješi Denegriju, „meandar je Kniferov „crni kvadrat na bijeloj osnovi“, kvintesencija njegova shvaćanja slikarstva i shvaćanja egzistencije posredstvom slikarstva“ (Denegri, 1985: 40). Za razliku od Maleviča, međutim, koji je nakon „Bijelog kvadrata na bijeloj podlozi“ prestao slikati suprematističke slike smatrajući da je dosegnuo točku kada daljnji razvoj ideje više nije moguć, Knifer zamisao specifične forme – meandra – iz kojeg stvara pojedinačna djela, ne napušta do kraja života. Iako polazi od naizgled istih premisa kao i Malevič, „samodefiniranje“ umjetnosti o kojem govori Greenberg kod Knifera prelazi granice slikarskog medija. Kniferovi meandri ne mogu se sagledati samo na temelju njihovih specifičnih zamjedbenih svojstava odnosno kao isključivo autonomne morfološke entitete s nultim stupnjem reprezentacije. Njihovo ponavljanje stvara niz koji se na kraju svodi samo na jedan meandar, na koncept slike-meandra. Štoviše, ne samo da na istom konceptu radi tijekom čitavog života kroz svoje minimalističko slikarstvo, već slike-meandre u vlastitim „Zapisima“ prevodi u minimalistički tekst ili prema riječima Zvonka Makovića, upravo u formulu:

Kao što slikom-meandrom iskušava jezik slike, tako ovim zapisima ispituje mogućnosti verbalnog jezika. Upravo je po tome njegova djelatnost, u tako često spominjanim godinama 1959. i 1960., bila na stanovit način preuranjena. Tek se naredna generacija umjetnika, naime, radikalno okrenula problematiziranju medija, prišla lingvističkom nivou i s te pozicije učinila vrlo značajne rezultate. (Maković, 1983: 27)

Od 1960. godine, kada Knifer dolazi do forme meandra, ona postaje prepoznatljiv znak Kniferove umjetnosti koji ga bitno izdvaja od svih ostalih ranijih ili kasnijih umjetnika geometrijske apstrakcije. Prema vlastitom svjedočenju, Kniferov prvobitni cilj bio je načiniti anti-sliku procesom reduciranja oblika i sadržaja krajnjim kontrastima i krajnjim ritmom pri čemu je išao do apsurdna kao jednog sasvim određenog oblika slobode. Došao je do meandra - oblika između dva krajnja minimuma koji su istodobno i maksimumi, crne plohe i bijele plohe, te

krajnjih mogućih ritmova između vertikala i horizontala. Kako dalje tvrdi u svojim „Zapisima“, meandar nije bio stvar izbora, nego jednostavno određenog procesa - da bi dobio ili došao do ritma, zaustavio se na meandru:

Definitivne plohe (slike) samo su završni oblik jednog pod-procesa koji je dio cjelokupnog procesa odvijanja toka koji je nazvan meandar. To što ja radim nije dekoracija, ukras ili estetika. Za mene je to niz činjenica koje čine meandar, ili niz meandara koji su na kraju ipak samo jedan meandar. Niz od mojih ploha (slika) zapravo predstavlja niz identičnih definicija. (Knifer, 1983: 29)

Forma meandra, drevnog antičkog ornamenta, jest oblik od kojeg Knifer nije krenuo, već je do njega stigao „i upravo u tom trenutku čvrsto povjerovao u smisao ovog znaka i spremno prihvatio identifikaciju s njim“ (Denegri, 1985: 41). Motiv meandra kao plastički artikulirana forma svojom vizualnom pročišćenošću i radikalnim redukcijom progovara vlastitim jezikom, govori sebe kao samooznačavajuće djelo. Stroge pravokutne i pravocrtne forme u crnom i bijelom i njihov međusobni odnos proizvode oblikovno funkcioniranje djela, što se ostvaruje kao ritam. Upravo ritam, i to „ritam na najminimalniji likovni način, koji je kao rezultat sasvim antilikovni“ (Knifer, 1983) navodi da meandar shvatimo kao koncept, mentalnu kategoriju ili štoviše kao oblik slobode u realnom mediju prostora. Otuda motiv meandra u Kniferovoj interpretaciji postaje formula koja se upornim i ustrajnim ponavljanjem transformira u oblik umjetničkog čina:

Moje slikarstvo je u neku ruku način mojega ponašanja. Ne želim mijenjati svijet, kulturu, civilizaciju ni, posebno, odnos prema umjetnosti. Vjerujem da su moje slike ponešto mimo klasičnog shvaćanja slikarstva, no to je posljedica moje slobode mišljenja i shvaćanja ili uopće moje slobode kao čovjeka. Slikarstvo mi je pomoglo da se moralno i duhovno oslobodim, pa zbog toga to slikarstvo i ne može biti zarobljeno građansko slikarstvo. Likovne umjetnosti išle su i dalje u vlastito oslobađanje i oslobađanje ljudi i stvaralaca. Ja ne znam jesam li ponešto u slikarstvu oslobodio, ali znam da sam sebe oslobodio pomoću slikarstva. (Knifer, 1983: 34)

## **Anti-slika i kraj umjetnosti**

Postupak meandriranja Knifer provodi u različitim tehnikama od olovke do ulja na platnu, kolaža i murala, a započinje ga kao član i suosnivač Gorgone, kontroverzne i neformalne grupe umjetnika i intelektualaca koja počinje djelovati u Zagrebu krajem pedesetih godina prošlog stoljeća (1959.-1966). Kao što znamo, u hrvatskoj umjetnosti 1950-e godine su obilježene procjepom između Istoka i Zapada, napuštanjem socijalističkog realizma te sve većim približavanjem aktualnoj visoko modernistički orijentiranoj umjetnosti što ponajprije pratimo u slikarstvu Ede Murtića, radikalnoj geometriji zagrebačke grupe Exat 51 te u pojedinačnim enformelističkim postupcima umjetnika poput Ive Gattina ili Ferdinanda Kulmera. U isto vrijeme u svijetu nastaju djela apstraktne umjetnosti koja predočavaju samorazvoj ili evoluciju umjetničko-estetskog formalizma zadržavajući visoki stupanj vizualne autonomije i formalističkog esteticizma. Njihov samorazvoj se kreće prema individualnim pristupima koje je moguće prihvatiti i razumjeti samo posredstvom interpretacije samih umjetnika (Ad Reihardt, Jackson Pollock i sl.) ili kritike (Clement Greenberg) što istodobno prati konsolidiranje moći institucija u sveprožimajuću industriju kulture. Rastakanje ideje o autonomiji umjetnosti ujedno označava početak raspadanja epohe modernizma.

Teze o kraju slikarstva, koje pratimo od Malevičevog koncepta anti-slike, u neoavangardi dobivaju nova i dodatna značenja: propitivanje pojma i mogućnosti umjetnosti u „doba njezine tehničke reproduktivnosti“ i tržišne potrošivosti generirati će s jedne strane pop art, novi realizam, hiperrealizam i sl., a s druge strane proširenje umjetnosti izvan granica predmetnosti, u područje jezika, ponašanja, prirode, teorije i filozofije. U kasnom modernizmu jača ekonomska moć umjetničkih institucija i institucija kulture, ali istovremeno i otpor prema njima od strane umjetnika. Napuštaju se ideje o progresu i linearnoj putanji povijesti umjetnosti koja je dovela do konceptualne apstrakcije, nakon čega slijedi post-doba.

Kniferova anti-slika korespondira s ranim postenformelnim razdobljem kada se na američkoj umjetničkoj sceni javlja postslikarsska apstrakcija (postpainterly abstraction) i apstrakcija tvrdih rubova (Hard Edge), a

u Europi nastaju monokromi Yvesa Kleina i akromi Piera Manzonija. Enformel i apstraktni ekspresionizam pripadaju prethodnom razdoblju u kojem je prevladavao poslijeratni duh egzistencijalizma.

Prema Zdenku Rusu, egzistencijalne poetike u umjetnosti su zapravo referencijalne, odnosno nikada nisu posve apstraktne – „mentalističke“ (Rus, 1985: 74). Slika akcije ili apstraktnog ekspresionizma apstraktna je utoliko što nije prostor u kojem se stvara neki prisutni imaginaran predmet. Ona reprezentira egzistencijalni prostor i gestu kao vidljivi trag postojanja i vitalno-tjelesne biti samog umjetnika. Jackson Pollock doslovno stupa u sliku:

Egzistencijalna svijest svagda je intencionalna, svagda je svijest o nečem. Intencionalnost je istinska drama života svijesti. Sve strukture ljudskog bića – tijelo, emocije, imaginacija, odnos s drugima – razumije se samo polazeći od njihove intencionalne osnove. Intendirati znači rasprskavati se, rasipati se, transcendirati se prema tamnoj neprozirnosti svijeta. Biti znači rasprsnuti se u svijet, bivstvovati kao svijest-u-svijetu. Analogno tome, slikati znači biti-u-slici. (Rus, 1985: 63)

Reakcija na enformel i apstraktni ekspresionizam unutar apstraktne umjetnosti zasnivala se na reminiscenciji ideja ruskog konstruktivizma i nizozemskog neoplasticizma, povratku razumu i čistoj, fenomenološkoj intencionalnosti, tj. području izvan doživljajnosti. Ta reakcija odvijala se na liniji scijentifikacije i socijalizacije umjetnosti s jedne strane, čijem su razvoju u međunarodnim razmjerima na domaćoj umjetničkoj sceni pridonijele Nove tendencije. Umjesto ekspresionizma i egzistencijalne drame pojedinca, još jednom se javlja univerzalizam metafizike, sada u obliku znanosti i tehnologije. S druge strane, još u vrijeme dominacije lirske apstrakcije i akcijskog slikarstva, javlja se *Logic Painting* nasuprot *Action Painting*. Ovaj pokret, koji se odnosi na pravce postslukarske apstrakcije, slikarstvo tvrdih rubova, slikarstvo obojenog polja i monokromno slikarstvo te njihove sljedbenike, zagovara logiku, uređenost i usredotočenost slikarskog postupka:

*Logic Color Paintings* i njihovi brojni sljedbenici odbacuju automatizam, slučajnost slikanja, što uništava svako logičko, analitičko značenje umjetnosti. propagiraju racionalnu mehaniku slikanja koja omogućuje kontrolu konkretnih, logičkih motiva umjetničkog procesa. Okreću se analitici funkcije umjetnosti i njezinim proceduralnim sredstvima. Nastoje

osloboditi jezik umjetnosti svih simboličkih, psiholoških i ekspresivnih primjesa i lingvistički istraživati strukturalne datosti. Nema raspršivanja i fragmentarizacije; slikaju jednostavne, monolitne i monokromne forme. Umjetnost i život dva su apsoluta koji se ni u čemu ne dodiruju. (Rus, 1985: 67)

Iako su elementi enformela i egzistencijalizma u velikoj mjeri odredili umjetnost grupe Gorgone, ona ih na osobit način prevladava i okreće se drugačijim strujanjima koja su otvorila put konceptualnoj umjetnosti. Knifer sudjeluje u prvim prodorima Novih tendencija: učesnik je na izložbama *Art abstrait constructif international* u Parizu 1961. i *Konstruktivisten* u Leverkusenu 1962. Ipak, njegova geometrija ne proistječe iz racionalnosti matematike i programiranih istraživanja, već je srodnija odjecima duhovnosti Malevičeve čiste bespredmetnosti u pravcima postslikarske apstrakcije. Da je svjestan problemskog konteksta Knifer svjedoči tekстом:

Godine 1959. i 1960., kad sam približno naslutio što želim, motiviran idejom stvaranja anti-slike, krenuo sam metodom radikalnog reduciranja sredstava, uz pomoć kojih sam, u procesu postupka nastajanja Slike' na putu do anti-slike, nastojao izazvati krajnje kontraste pomoću crnog i bijelog i krajnje moguće ritmove pomoću vertikala i horizontala. Oblici stvoreni u procesu rada, od poticaja i primarne ideje do fizičkog nastajanja Slike', sugerirali su tok (odvijanje) u obliku meandra, funkcija kojeg nije ni filozofska, ni pikturalna, a ponajmanje dekorativna, jer ona je samo vizualna. Crno i bijelo su istodobno minimum i maksimum. (...) <sup>20</sup>

Kao i ostale protokonceptualne gorgonaške strategije, Kniferovi meandri-slike idu korak dalje te pogotovo u našoj sredini predstavljaju sasvim novo shvaćanje umjetnosti.

Grupa umjetnika okupljenih oko anti-časopisa Gorgona (osim Julija Knifera to su slikari Marijan Jevšovar, Josip Vaništa i Đuro Seder, kipar Ivan Kožarić, teoretičari umjetnosti Matko Meštović i Radoslav Putar, arhitekt Miljenko Horvat te teoretičar i umjetnik Dimitrije Bašičević – Mangelos) prihvatila je konceptualni i misaoni način slobodnog izražavanja bez manifesta i formalnog određenja umjetničkog rada, ne nastojeći svojom umjetnošću mijenjati ni svijet ni društvo. Usprkos

---

20 Julije Knifer: Katalog izložbe u Galeriji Nova, Zagreb studeni-prosinac 1976. (Denegri, 1985: 42).

raznovrsnim poetikama njezinih članova, Gorgona se razlikuje od ostalih istodobnih umjetničkih shvaćanja ponajprije po svjetonazoru „koji je u osnovi spiritualan, kontemplativan, metafizički, pesimistički i nihilistički“ (Denegri, 1985: 42), te po umjetničkoj praksi koju razumije i tematizira kao način postojanja. Za razliku od zatvaranja umjetnosti u usko profesionalne i medijske okvire koje obilježava umjetnost visokog modernizma, Gorgonaši uvode umjetnost izrade ideje, knjigu kao djelo umjetnika, uporabu jezika kao medija, ponašanje kao estetsku kategoriju, druženje i okupljanje umjetnika kao umjetnički čin/djelo. Djelovanje grupe uglavnom je privatnog karaktera te se ostvaruje kroz koncepte, projekte i različite oblike međusobne umjetničke komunikacije, uključujući umjetničko komuniciranje putem pošte te se odvija u svjesno izabranoj „izvaninstitucionalnoj tišini, društvenoj izolaciji i širem neprepoznavanju radikalne umjetničke reakcije na umjetničku i životnu zbilju koja ih okružuje“ (Briski-Uzelac, 2008: 185). Gorgona djelomično i stoga nije bila poznata javnosti te se interes za Gorgonu počinje javljati tek nakon prestanka djelovanja, retrospektivom u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1977., te objavljivanjem prvog teksta o Gorgoni za katalog izložbe kojeg je napisala Nena Dimitrijević pod nazivom „Gorgona - Umjetnost kao način postojanja“. U tekstu autorica konstatira: “Skupovi Gorgone bili su oblik kreativnog i duhovnog pražnjenja, grupa se okupljala motivirana jedino intelektualnim i duhovnim srodstvom, sličnim sklonostima i interesima, bez obaveze stvaranja umjetničke produkcije bilo kakve vrste“ (Dimitrijević, 2002, 63), te tvrdi kako je grupa više postojala nego djelovala. Umjetnost Gorgone svodi se na eksperimentiranje i slobodu, ali slobodu koja nema svakodnevne političke konotacije niti veze s političkim i društvenim pokretima, odnosno političkim svrstavanjem. U skladu s tim, „Gorgonsko ponašanje“ je, zapravo, sasvim namjerno, dalekosežna strategija tihog promatranja koje je naizgled pasivno, ali u biti to je uporan i prkosan otpor koji se provodio u ime slobode pojedinca.“<sup>21</sup>

---

21 Iva Stefanovski: “Gorgonski duh Julija Knifera”, <http://www.zarez.hr/clanci/gorgonski-duh-julija-knifera>, (pristupljeno 2. studenog 2016.)

Protokonceptualna i neodadaistička duhovna klima koja je u Gorgoni prevladavala bitno je odredila Kniferov rad: sklonost prema dematerijalizaciji objekta te „prema monokromiji, fluxusu, minimalizmu, „šutnji“ kao umjetničkoj intenciji, s anticipacijama mentalnih pristupa što će se tek kasnije očitovati u pojavi konceptualne umjetnosti (Art as Idea)“ (Denegri, 1985: 38). Kniferovi meandri nisu samo slike. One su rezultat sasvim osobitog pristupa istraživanju prirode umjetnosti koje prelazi granice svog medija i uspostavlja se kao umjetnički čin koji će se tek kod nekih drugih umjetnika osloboditi proizvodne funkcije, proširiti umjetnost u egzistencijalna područja i područja duhovnih i teorijskih učenja te negirati razliku između umjetnosti i života:

Moj put nije ni progresivan ni regresivan. Kod mene nema razvoja ni napredovanja. Područje bavljenja tim poslom rezervirao sam za svoju slobodu i uvijek sam smatrao da je to oblik zapravo moje jedine slobode. Jedini pravi oblik moje slobode. (Knifer, 1983: 29)

### **Samoukinuće umjetnosti u filozofiji**

Fenomen „čišćenja“, snažno prisutan u modernoj umjetnosti, Greenbergova teorija ističe kao temeljni princip njezina razvoja. Poriv za razvojem formalnih elemenata jezika umjetnosti i autonomije znaka te oslobađanje od referencije i odmak od reprezentacije objašnjeni su kao posljedica „samodefiniranja“ umjetnosti uopće, ali i svake umjetnosti posebno, kojim bi se trebalo eksponirati i učiniti jasnim ono što je čini jedinstvenom i nezamjenjivom, a to je po Greenbergu medij. Ploha i dvodimenzionalnost jedina su svojstva koja određuju sliku i razlikuju je od ostalih medija, no ujedno su i njezini limitativni uvjeti. Priznavanje vlastitih granica kao normi i konvencija koje čine bit samog medija ujedno znači produbljivanje njegovih mogućnosti i kompetencija te uspostavljanje autonomije, sposobnosti medija da sam sebi bude zakon u smislu kantovskog kritičizma. Moderno je slikarstvo, po Greenbergu, zato orijentirano prema plohi. Susljedno tome, apstraktna slika nije napustila predstavljanje ili reprezentaciju iz principa, već je iz principa napustila predstavljanje prostora koji mogu zauzimati prepoznatljivi objekti u tri dimenzije, što ulazi u medij skulpture i njoj svojstvene autonomije. Apstraktna slika posljedica je

„samokritike“, čišćenja i oslobađanja slikarstva od svega onog što bi mu moglo biti zajedničko s drugim medijima (Greenberg, 1992). Prema tome, nulti stupanj reprezentacije ne znači negaciju slike, već upravo suprotno, njezinu afirmaciju kao „čistog“ ili autonomnog fenomena. Najapstraktnija forma prikazivanja u slikarskom mediju jest najčišća manifestacija slike kao takve, emanacija njezine čiste ontološke biti. Dok Malevič ovdje završava svoje istraživanje, Knifer ga započinje - on želi „početi od suštine“.

Uz sve elemente modernističkog redukcionizma njegova meandra, Greenbergova se teorija pokazala nedostatnom za razumijevanje Kniferove umjetničke intencionalnosti. „Samodefiniranje“ moderne umjetnosti Greenberg objašnjava pomoću medijske i morfološke specifičnosti djela određene čistim likovnim estetskim učinkom. Vizualni poredak meandra pripada geometrijskoj apstrakciji čija se likovnost obično smatra uzorom racionalnosti, mjere, pravilnosti, uređenosti što predstavlja plod pribranosti i promišljanja, mentalne aktivnosti, ali i krajnje duhovne slobode. S druge strane, apsurd – svakoj logici suprotan pojam - Kniferu je veoma važan (Maković, 2002: 9). Uz ovaj anarhoidni, post-egzistencijalistički osjećaj apsurdna što ga već odmiče od paradigme visokog modernizma, Sonja Briski-Uzelac u Kniferovu radu naglašava istraživanje prirode umjetnosti koje nije išlo u arganovskom projektivnom smislu, kao u nešto kasnijoj pojavi Novih tendencija, već pomoću 'drugostupanjskog diskursa' i 'teorijskog objekta'. Autorica ovakav pristup tumači kroz konceptualizirani pojam 'autora', odnosno:

pojam 'subjekta umjetnosti' čija konceptualna ili pro-teorijska praksa predočava postupke i proces stvaranja umjetničkog djela i funkcioniranja umjetnosti kao vlastiti sadržaj. Otuda se bespredmetnost (u znaku Malevičeva oslobađanja slikarstva od tereta predmetnosti kada Crni kvadrat na bijeloj podlozi 'nije prazan kvadrat, nego osjećaj odsutnosti predmetnosti'), nepostojanje 'zaokruženog' umjetničkog djela ili bezdogađajnost (John Cage, Fluxus, grupa Azimouth itd.) pokazuju kao prisutnost tragova procesa iz kojih se on može konceptualno rekonstruirati i eksplicirati. (Briski-Uzelac, 2008: 182)

Estetiku performativnosti i Mirela Ramljak Purgar postavlja kao ono bitno u rukopisu Julija Knifera. Procesualnost, po autorici nezaobilazna

kategorija za rad ovog umjetnika, briše granicu između objekta i aktivnosti njegova stvaranja. Prema Ramljak Purgar, meandar je veza „akcije i misli, kretanja i zaustavljenosti, smisla i onoga što ostaje izvan njegova dosega“ (Ramljak Purgar, 2012). Između tzv. konstativnog i performativnog, između imperativa spoznaje i imperativa čina u Kniferovu radu, autorica pronalazi slobodu.

Navedenim tumačenjima zajedničko je isticanje tzv. nezamjedbenih svojstava meandra čija nam se uloga u razumijevanju anti-slike čini neprijepornom. Tek svojim nezamjedbenim svojstvima (zapisima, ponavljanju, pribranosti, apsurdno, duhovnoj slobodi, načinu postojanja itd.) anti-slika se samoukida kao slika. Budući da nije čisti vizualni fenomen, meandar prelazi konvencionalne aspekte slikarskog medija koji se temelje isključivo na zamjedbenim svojstvima i time na osobit način najavljuje „okončenje modernizma“.

### **Filozofija meandra**

Zasnivajući svoju filozofiju umjetnosti na najstarijoj teoriji umjetnosti ili Platonovoj teoriji oponašanja, Arthur Danto nastoji odgovoriti na pitanja suvremene umjetničke prakse koja se događa 1960-ih u New Yorku i koju se po isključivo zamjedbenim svojstvima, odnosno njezinim morfološkim autonomnim karakteristikama, ne može prihvatiti ni vidjeti kao umjetnost. Dantoa posebno zanima čime svoj status umjetnosti opravdavaju djela poput Warhollovihi kutija *Brillo* koje se vizualno identične svojim analogonima na policama samoposluga. Nasuprot Greenbergu, čije formalističko tumačenje diskvalificira umjetnička djela koja nisu isključivo vezana za zamjedbena svojstva, Danto „samodefiniranje“ umjetnosti temelji u njezinom specifičnom odnosu prema realnom. Filozofska struktura svakog umjetničkog djela proizlazi iz takve vrste odnosa, što osobito dolazi do izražaja u suvremenoj umjetnosti: Warhollove kutije *Brillo* naglašavaju bitnost tog odnosa za umjetnost. Greenbergovoj formalističkoj teoriji Danto tako suprotstavlja sadržaj: djelo mora posjedovati ono-o-čemu-je (Danto, 2002). Odmicanje od reprezentacije u modernoj umjetnosti tumači pozivajući se na Hegelovu filozofiju. Moderna se umjetnost sve više

okreće refleksiji i mišljenju te sve više napušta osjetilno izražavanje ideje. Istovremeno, filozofija i znanost o umjetnosti igraju sve veću ulogu u pitanjima umjetnosti. Prema Hegelu, povezanost tih dviju činjenica, naime poduhovljenja umjetnosti i nastanka estetike, jest pokazatelj kraja umjetnosti: ona transcendiraju mogućnost adekvatnog izražavanja svoje duhovne sadržine pukom osjetilnom reprezentacijom (koja je kao takvu određuje) te stoga zahtijeva pojmovnu refleksiju. Samopropitivanje i samodefiniranje moderne umjetnosti Danto tako razumije kao hegelovsko sazrijevanje pojmovnog čija su krajnja točka Warhollove *Brillo* kutije. Pojavom postmoderne umjetnosti došla je do sebe, svojem pojmu odnosno vlastitoj filozofiji koja je kompatibilna sa svime što je umjetnost ili koja umjetnosti, u krajnjoj konzekvenciji, ostavlja mogućnost filozofiranja ili ne-filozofiranja:

Purizam i modernizam doista su išli ruku pod ruku. Greenberg je u tome bio u pravu. Ali okončanjem modernizma umjetnost je mogla biti upravo onoliko „nečista“ ili „prljava“ koliko su to umjetnici željeli. Tek onda kad su to spoznali, a to se u prvom redu dogodilo kod samih umjetnika, mogla je započeti prava filozofija umjetnosti. (Danto, 2002: 125)

Prema Dantou, postmoderna umjetnost susreće filozofiju na pola puta, tako da je moguće – filozofirajući – govoriti o umjetnosti po sebi. Ponekad, samo u rijetkim slučajevima, sama umjetnost jest filozofija, koja čini ono što filozofi čine, ali u mediju umjetnosti. Premda se sam Knifer ograđuje od bilo kakvih sličnih insinuacija („Ne želim praviti veliku i kompliciranu filozofiju od svojega rada, ali želio bih napraviti što jednostavniju i direktnu analizu.“ (Knifer, 1983: 28)), njegov meandar reprezentira ideju u kojoj je teško odvojiti umjetnost od filozofije ili filozofiju od umjetnosti. Pod filozofijom ovdje ne mislimo uspostavljanje stanovitih kriterija umjetnosti od strane filozofije pa tako ni vrednovanje niti prosuđivanje umjetnosti s pozicije neke određene filozofije, već je želimo istaknuti kao bitan konceptualni element Kniferova djela. Meandri su proizvod koncepta, mentalni konstrukti permanentnog samopropitivanja, samodefiniranja ili istraživanja prirode umjetnosti, ali i vlastitog odnosa prema svijetu koji se potvrđuje u korelaciji „rada i mišljenja, mišljenja i rada“ (Knifer, 1983). U kontekstu Dantove teorije, Kniferova anti-slika je filozofija kako u autorefleksivnom pristupu, kroz razmišljanje o (anti)umjetnosti kao temi umjetnosti, tako i u umjetničkom

činu, kojim se to razmišljanje provodi u djelo, pretvara u svjetonazor.

Filozofija meandra nadaje se također kroz vrijeme koje igra neprijepornu ulogu u Kniferovoj estetici. Iz pozicije pojedinačne subjektivnosti umjetnika, njegove usredotočenosti na sadašnji trenutak i dosljednosti u umjetničkom činu ponavljanja, meandar prelazi u objektivnost univerzalne perspektive tematiziranjem vremena kao tijeka bez početka i kraja. Monotoni ritam meandra, ponavljanje bez progresa, kronologije i evolucije odmiče od uvriježenog povijesnog linearnog shvaćanja. Naglašavanjem i relativiziranjem vremena koje, kao što kaže Maković, čini vidljivom kategorijom, meandar ujedno navješćuje paradigmu suvremenog post-doba.

Propitujući neprestano rubove medija, granice slikarstva uopće, te ponavljanjem jednog motiva „kao postojanosti odluke u činjezinju“<sup>22</sup>, Knifer meandrom proširuje pojam umjetnosti: „Moje slikarstvo je u neku ruku način mojega ponašanja.“ (Knifer, 1983: 34) Metodom reduciranja vizualnog na slikama on nastoji doći do jednog oblika anti-slike. U tom procesu ide do apsurdna. Tražeći ritam i krajnje kontraste, došao je do najjednostavnijeg i najizražajnijeg – monotonije meandra. Za svoj rad govori da je tijek bez kontinuiteta ili nepravilni kontinuitet iz kojega je proistekao jedan monotoni ritam. U njemu je postojala vrlo mala ili nikakva evolucija, a ako i postoji neka evolucija onda je to u smjeru potpunog nestajanja slike. Monotonija je istovremeno tijek i ritam. Došavši do meandra kao primarne ideje, sve se dalje odvijalo na istim duhovnim i fizičkim principima:

Definitivne plohe (slike) samo su završni oblik jednog pod-procesa koji je dio cjelokupnog procesa odvijanja toka koji je nazvan meandar. (Knifer, 1983: 29)

Nameće se zaključak da Kniferova anti-slika jest reprezentacija. Meandar reprezentira vlastiti koncept odnosno Kniferovo cjelokupno stvaralaštvo kao jednu od najdosljednijih umjetničkih pozicija u umjetnosti 20. stoljeća.

Kniferovi prvi meandri se formiraju u tada novonastalom duhovnom i

---

22 Blaženka Perica: "Kniferov meandar: graničnost stanja", <http://www.zarez.hr/clanci/kniferov-meandar-granicnost-stanja>, (pristupljeno 17. listopada 2016.)

društvenom ozračju unutar kojeg se oblikuju nova shvaćanja strukture i značenja umjetničkog djela, u protokonceptualnom i neodadaističkom gorgonaškom duhu i općoj tendenciji da se stvara anti-slika (anti-umjetnost). Iako likovno blizak Malevičevu suprematizmu kao i američkom slikarstvu tog doba, Kniferov se meandar razlikuje od potonjeg u svojoj egzistencijalnoj dimenziji kojom prelazi granice slike i time udaljava od zacrtanih modernističkih odrednica ovog „slikarstva kao slikarstva“. U tekstu smo pokušali pobliže analizirati razloge tog odmaka te Kniferov meandar sagledati kroz rakurs Dantoove teorije umjetnosti.

## Četvrti dio

### Poliperspektivnost postmoderne

Trenutak postmoderne je neka vrsta eksplozije moderne episteme, pri kojoj um i njegov subjekt – kao držatelj mjesta „jedinstva“ i „cjeline“ – lete u komade.

Albrecht Wellmer: *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*

Knjiga pod nazivom *Jezik postmoderne arhitekture (The Language of Postmodern Architecture)* britanskog arhitekta Charlesa Jencksa iz 1977. godine često se navodi kao početna točka rasprave o postmodernizmu, koja je istodobno počela u Europi i Sjedinjenim Američkim Državama, da bi se kasnije proširila svijetom. Najutjecajnije djelo spomenute rasprave najvjerojatnije je bila Lyotardova knjiga *Postmoderno stanje* (1979.), a najutjecajniji esej Jamesonov tekst „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“ (1984.), najprije objavljen u *The New Left Review*, a potom 1991. i u istoimenoj knjizi. Termin je prihvaćen u humanističkim i društvenim znanostima, a na polju vizualnih umjetnosti objedinio je različita gledišta o promjeni senzibiliteta u umjetnosti i kulturi 1970-ih, na koja su ukazivali pojmovi kao što su transavangarda, retroavangarda, nova slika, novi divlji, dekonstrukcija i sl. Tim je pojmovima bilo zajedničko vraćanje figuraciji, simboli, miješanje kodova, regionalizam, nomadizam, eklekticism, tradicionalizam te estetizirana i potrošačka priroda koja je odmicala od standardnih formi i normi modernizma 20. stoljeća (Erjavec, 2013). Pitanje postmodernizma nadišlo je, međutim, svoje stilsko određenje koje se odnosilo na polje umjetnosti te je poprimilo šire filozofske dimenzije unutar kojih se razmatralo kao stanje. Ono nastupa nakon propasti glavne ideje modernizma temeljene na vjeri u napredak i emancipaciju čovječanstva, odnosno nakon kraha velikih spekulativnih pripovijesti poput idealizma, scijentizma, marksizma i utopije o promjeni svijeta pomoću umjetnosti. Otuda se kao opće mjesto nadaje teza da postmoderna umjetnost više nema ulogu kakva joj se pripisivala od 19. stoljeća nadalje, poput političke borbe, kritike društva ili socijalnog angažmana, odnosno da više nema funkciju kritike — onoga što

upozorava i avangardno se suprotstavlja svemu postojećem.. Bez obzira na to što se avangardna estetička revolucija odavno smatra završenom, „kako u totalitarnim pokušajima pretvaranja zajednice u umjetničko djelo, tako i u svakodnevnom estetiziranom životu liberalnog društva i njegove komercijalizirane zabave“ (Rancière, 2010: 115), prema nekim autorima njezino razumijevanje tek s postmodernom postaje samosvjesno (Foster, 1996).

## Postmoderna – simptomi vremena

Duhovna situacija znanstveno-tehničke epohe koju nazivamo modernom odnosi se na modernu građansku strukturu svijesti čije konstituiranje počinje emancipirajućim „izlaskom čovjeka iz samoskrivljene nezrelosti“. Najčešće se modernom smatra povijesno nasljeđe koje su nam ostavili reformacija, filozofija prosvjetiteljstva i francuska buržoaska revolucija, odnosno oni prijelomni događaji kojima započinje moderno filozofijsko tematiziranje novovjekovnog čovjeka kao bića slobode, to jest samoodređujućeg bića, čija volja ima sposobnost da sama sebi bude zakon.<sup>23</sup> Čovjekova umna priroda ga bitno određuje kao slobodno biće. Njemačka klasična filozofija, a posebno Hegelov sustav apsolutnog znanja, koji predstavlja vrhunac prosvjetiteljske vjere u um i razum, ujedno je filozofija slobode. Hegelova je filozofija dotad najsveobuhvatnije otvorila mogućnost da se svi aspekti ljudskog života mogu dosegnuti i odrediti umom: „Što je umno, to je zbiljsko, a što je zbiljsko, to je umno.“ Time se afirmira princip subjektivnosti na kojemu će se graditi ljudska povijesnost. Moderna se filozofijski utemeljuje na tradiciji zapadnog, subjektivno centriranog racionalizma, odnosno subjekta utemeljenog u Umu, od Descartesa naovamo, s vrhuncem u njemačkoj klasičnoj filozofiji i Hegelu. Stoga, prema Lyotardu, moderna nije epoha (Lyotard, 1990: 39), već ponajprije modus mišljenja, iskazivanja i osjetilnosti, određen „metapripovijestima“, a one se odnose na sljedeće:

progresivna emancipacija razuma i slobode, progresivna ili katastrofalna emancipacija rada (izvor otuđene vrijednosti u kapitalizmu), bogaćenje čitavog čovječanstva kroz tehnoznanstveni kapitalizam te, ubrojimo li u modernu i samo kršćanstvo (kao suprotnost antičkom klasicizmu), ozdravljenje stvorenja kroz obraćanje duša kršćanskoj propovijedi o ljubavi kao žrtvi. (Lyotard, 1990: 32)

---

23 „Progres znanosti, tehnike, umjetnosti i političke slobode osloboditi će čitavo čovječanstvo od neznanja, siromaštva, surovosti, despotizma i ne samo da će ljudi postati sretni nego će, upravo zahvaljujući Školi, postati prosvjećeni, postat će gospodari svojih sudbina“, (Lyotard, 1990: 110).

Optimizam moderne, koji se temelji na vjeri u opći napredak i procvat čovječanstva pod vodstvom uma te na vjeri u racionalno oslobođenje od predodređenosti prirodnom nužnošću, nosio je u sebi i negativne konotacije. Primjerice, razumijevajući čovjeka prije svega kao racionalno biće, sposobno da putem umnosti preuzme sudbinu u svoje ruke, modernizam potpuno zanemaruje druge aspekte ljudskog bića — moć nagona i iracionalnog kao onog duboko ukorijenjenog u ljudskoj prirodi. Isto tako, zbiljnost povijesnog razvoja ljudskog roda, uz sva fantastična dostignuća, pokazala je u posljednjih dvjesto godina mnoga zastranjenja uma u različitim oblicima totalitarizma i terora, potpuno suprotne ideji slobode i iz nje proizašle odgovornosti (zrelosti).<sup>24</sup> Čini se da kultura već sama po sebi vodi barbarstvu (Benjamin), budući da je um, kao nešto različito od prirode (subjekt se oblikuje samo u procesu izdvajanja iz prirode i ovladavanja prirodom), ujedno i moment prirode (čovjeku prirodno dan u svrhu samoodržanja), a u prosvjetiteljstvu se taj moment potpuno potiskuje dokidanjem ovisnosti o prirodi (ovladavanjem prirodom i jastvom prema racionalnim principima). Pretjerana vjera u ljudski razum, kao osnovna karakteristika moderne, od samih početaka krije u sebi inherentnu proturječnost koja dovodi do prvih implicitnih postmodernih impulsa.<sup>25</sup>

Postmodernizam, kao svojevrsni pogled na sadašnjost, ujedno predstavlja i samorazumijevanje u sadašnjosti, pa su još uvijek prisutne znatne nejasnoće oko tog pojma, budući da promatrač pripada samoj povijesti i stoga je ne može promatrati izvana (Wellmer, 1987: 48). Samorazumijevanje postmoderne očituje se u terminima koji izražavaju ontološko odbacivanje tradicionalnog zatvorenog subjekta, *cogita* zapadne civilizacije, kao i odbijanje tiranije cjeline, primjerice u pojmu dekonstrukcije.

U polemikama oko postmoderne ona se najčešće razabire u dva osnovna poimanja: kao *epoha* koja slijedi nakon moderne ili kao

---

24 „Sve što je realno je racionalno, sve što je racionalno jest realno: ‘Auschwitz’ pobija spekulativnu doktrinu. Barem taj realni zločin nije racionalan!“, (Lyotard, 1990: 46)

25 Ovakav stav elaboriran je u Adornovoj i Horkheimerovoj „*Dijalektici prosvjetiteljstva*“, koja se u nekim aspektima može smatrati paradigmatom knjigom postmoderne.

*metahistorijska kategorija*, po svojoj biti prisutna u moderni od njezinih početaka, odnosno kao njezina inherentna proturječnost:

Prvo je ono koje postmodernizam promatra kao *povijesnu* kategoriju što pozitivno prevladava sveukupno nasljeđe prosvjetiteljstva i idealizma, dakle eminentno modernih tekovina, te tako modernizam, u samim njegovim najosnovnijim postavkama, kao epoha (Moderna) prevladavanja svih prethodećih povijesnih razdoblja ostaje nečim prošlim. Drugo je poimanje *metahistorijsko* i po njemu je postmodernizam kategorija koja nastaje unutrašnjim previranjem i rastakanjem gore spomenutog nasljeđa prosvjetiteljske i idealističke modernosti. Iz ovoga proizlazi da je na dva načina moguće sagledavati predočeni problem. (Krivak, 2000: 14)

Postmodernizam kao povijesna kategorija označava *posthistorijski* period nakon dovršenja moderne kulture.

Sve ono što se u povijesti ljudskog roda dešavalo otkada se *moderni*, emancipacijski model mišljenja počeo ustanovljivati kao najviši civilizacijski doseg, na neki je način dovedeno u pitanje razaranjem strukture svijesti čovjeka s kraja dvadesetog stoljeća. (Krivak, 2000: 11)

Postmoderna raskida s modernističkom logikom stalnog napretka, a svoju legitimnost ostvaruje na razini novog modusa iskazivanja misli, i to kako na području filozofije, tako i na područjima umjetnosti, arhitekture, književnosti i politike. Štoviše, stanje kulture koje se naziva postmodernom odnosi se na preobražaje pravila igre u znanostima, književnosti i umjetnosti. Te preobražaje Lyotard će detektirati kao krizu naracije. Naime, tradicionalni pojam znanja imao je isključivo narativni karakter. Znanje se prenosilo putem velikih pripovijesti od strane autoriteta neke zajednice na ostale članove te zajednice. Mitski diskurs bio je obilježje predmodernog, primitivnog oblika prenošenja znanja, zasnovanog na *velikim pripovijestima (grand récits)*, čija se legitimnost sastojala isključivo u narativnoj uvjerljivosti autoriteta. S pojavom moderne znanosti, koja se konstituira, s jedne strane, u okviru najviše među znanostima, tj. filozofije, a s druge strane pozitivizmom i egzaktnošću po modelu prirodnih znanosti, dolazi do radikalne promjene u legitimizaciji znanja u odnosu na njegove tradicionalne karakteristike. Razvojem kapitalističkog društva i tehnologije, posebice

u razdoblju kasnog multinacionalnog kapitalizma, ponajprije se gubi monopol koji narativnost ima u prenošenju znanja. Novi je kriterij performativnost, odnosno učinkovitost u okviru zapadnog društvenog sustava, te se znanje prilagođuje autoregulaciji društva u kojem egzistira. Stvaraju se novi specijalistički jezici ili mnoštvo međusobno nesvodivih jezičnih igara. Znanje postaje robom i gubi svoju ekskluzivno upotrebnu vrijednost. Posljedica toga jest delegitimiranje tradicionalnih oblika ovjerovljavanja znanja. Više nije moguće pronaći univerzalni metajezik na koji bi sve pojedine jezične igre bile prevedive. Gubitak čvrste utemeljenosti i mogućnosti sigurne legitimacije znanja uključuje i raspad svih metanaracija i velikih iskaza, destrukciju moderne tradicije filozofije subjekta, dekonstrukciju nasljeđa prosvjetiteljstva, idealističke filozofije, utopijske projekcije općeg progresa čovječanstva. Sve ovo Lyotard prepoznaje kao simptom ili dijagnozu novoga doba u koje najrazvijenije zemlje zapadnog svijeta ulaze – *postmodernog* doba (Lyotard, 2005).

Moderna ideja napretka, prema Lyotardu, raspada se velikim izopačenjima kojima je bila podvrgnuta u povijesti modernog subjekta. Tu se prije svega misli na pripovijest ili „prosvjetiteljsku dogmu“ emancipacije čovječanstva. Već u jakobinskom teroru manifestira se zloraba prvobitnih humanističkih namjera emancipacijskih ideja Slobode, Jednakosti i Bratstva, a ista će dovesti do novih totalitarizama i Auschwitza. Ovaj neuspjeh moderniteta, odnosno poraz razuma, pokazuje da ne postoji homogeni povijesni totalitet u koji bi se mogli uključiti svi povijesni događaji, pogotovu ne pod pojmom napretka čovječanstva. Za razliku od Jürgena Habermasa, koji se zauzeo za obranu moderniteta, modernog projekta ili projekta prosvjetiteljstva koji je ostao nedovršen, i koji je smatrao da treba ponovno uspostaviti jedinstvo koje je propalo razbijanjem totaliteta života na neovisne specijalnosti nekolicine stručnjaka (Habermas, 1988), Lyotard sumnja u takvu viziju. (Lyotard, 1990: 12). Ako je cilj kojemu stremi projekt moderne ustanovljenje sociokulturalnog jedinstva u koje bi, kao u organsku cjelinu, našli mjesto svi elementi svakodnevnog života i misli, onda takva hipoteza hegelijanske provenijencije „ne uvodi u spor pojam dijalektički potpuno ostvarena *iskustva*“. Međutim, ako je prijelaz koji valja probiti između heterogenih jezičnih igara – igre spoznaje, igre etike

i politike – drugačije vrste od njih samih, kako organizirati njihovu faktičku sintezu? Ova druga hipoteza bliža je Kritici čistog uma: „međutim, nju, kao i samu Kritiku, valja podvrgnuti strogom ponovnom ispitu kakav postmoderna nameće misli Prosvjetiteljstva, ideji o jedinstvenom cilju povijesti i ideji o jednom subjektu.“ (Lyotard, 1990: 12)

S druge strane, Frederic Jameson smatra da je svaka pozicija spram modernizma u kulturi – bilo da je apologija, bilo da je osuđivanje – nužno, implicitno i eksplicitno, politički stav prema prirodi današnjeg multinacionalnog kapitalizma. Prema njegovoj koncepciji, postmodernizam ne predstavlja stil, već svojevrsnu kulturnu dominantu „koja dopušta prisutnost i koegzistenciju čitavog raspona različitih, a ipak subordiniranih značajki“ (Jameson, 1988). Jedno od najplauzibilnijih objašnjenja za pojavu postmodernizma za njega je također pozicija koja ne predstavlja mnogo više od jednog stupnja pravog modernizma, što će reći da je „čitava ta globalna, a ipak američka postmoderna kultura, unutarnji i nadgradbeni izraz cijelog novog vala američke vojne i ekonomijske dominacije širom svijeta: u tom smislu, kao i kroz klasnu povijest, poledinu kulture tvore krv, tortura, smrt i strava“ (Jameson, 1988).

Talijanski filozof Gianni Vattimo razlikuje duh postmodernizma od modernističkog time što potpuno raspršuje pojam povijesti kao napretka (Vattimo, 2000). Njegova se filozofija razvija na liniji razaranja ontologije u kojoj je bitak predstavljen kao statična, trajna prisutnost. Posthistorijski karakter postmoderne očituje se u novom iskustvu življenja u suvremenoj civilizaciji gdje nas nova sredstva komunikacije, kao i novi mediji, uključuju u jednu simultanost, sinkronicitet u poimanju, što predstavlja jednu novu vremensku svijest koja isključuje linearni tijek povijesnosti. Ova nova svijest ne znači još jednu novinu u smislu stalnog napredovanja, već različito, *oslabljeno* poimanje bitka kao oscilirajuće strukture stalno novog i nikad predvidljivog *događaja*. Bitak je shvaćen kao mogućnost i nova šansa, a postmoderno iskustvo istine napušta strogost isključivo znanstvene, epistemološki predestinirane spoznaje. Istina se više ne doživljava kao objekt koji se usvaja i prenosi, nego kao „horizont i podloga u čijim se okvirima oprezno krećemo“. Time se dezavuiraju subjekt i oblik sagledavanja stvarnosti u klasičnom

spoznajnom postavu subjekt–objekt, koji predstavlja tek jedan vid mišljenja u kojem se zanemaruje bitak u korist predmetnosti. Subjekt se pritom raspršuje u smislu mišljenja bitka koje ga više ne uzima kao stabilno i čvrsto uporište za oblikovanje svjetonazora, što upućuje na decentriranost postmodernog svijeta.

Njemački književni kritičar Andreas Huyssen u tekstu „Zemljovid postmodernog“ navodi kako ovaj novi senzibilitet ne znači odbijanje modernizma. Takvo odbijanje tiče se samo modernizma koji je kodificiran u dogmu, a ne modernizma kao takvog. Njihov se odnos očituje u postmodernističkom preispitivanju normativnih i često reduktivnih kodifikacija koje su utemeljene na teleološkom pogledu na napredak i modernizaciju:

Rastuća svijest da nismo prisiljeni/e završiti projekt moderniteta (Habermasov izraz), a da ipak ne moramo posrnuti u iracionalnost ili apokaliptičku mahnitost, svijest da umjetnost nije ekskluzivno bavljenje nekim telosom apstrakcije, nereprezentacije i sublimnosti – sve je to otvorilo gomilu mogućnosti za današnja kreativna pregnuća. Na neki je način promijenilo naša motrišta na sam modernizam. Umjesto vezanosti za povijest modernizma koja modernizam interpretira kao logički razvoj spram nekog imaginarnog cilja, te je tako utemeljen na cijelom nizu isključivanja, počinjemo istraživati njegove kontradikcije i kontingencije, napetosti i unutarnje otpore spram vlastita kretanja ‘naprijed’. (Huyssen, 1999: 234)

Huyssen spominje četiri novije pojave koje smatra politički konstitutivnim za postmodernu kulturu. Prva je od njih svijest da je kultura prosvjetljenog moderniteta, usprkos svojim plemenitim ciljevima i postignućima, uvijek bila, iako ne isključivo takva, kultura unutarnjeg i vanjskog imperijalizma, o čemu su još pisali Adorno i Horkheimer. Takav imperijalizam danas više nije moguć bez političke, ekonomske i kulturalne oporbe. Druga pojava jest feministička kritika koja je znatno pridonijela revizijama povijesti modernizma ne samo otkrivanjem zaboravljenih umjetnica, nego i novim načinom pristupa muškim modernistima. Propitivanje roda i spolnosti, čitanja i pisanja, subjektivnosti i izraza, glasa i izvedbe ne može zanemariti feministički utjecaj. Nadalje, sve veća ekološka senzibilnost pridonijela je tome da se veza između određenih oblika modernizma i tehnološke modernizacije podvrgne oštroj kritici. I kao

posljednje, Huyssen navodi Foucaultovu ideju lokalnoga i specifično intelektualnoga kao suprotstavljenog „univerzalnom“ intelektualnom. Riječ je o rastućoj svijesti o drugim neeuropskim i nezapadnim kulturama kojima se prilazi bez arogancije i dominacije (Huyssen, 1999: 236).

Njemački filozof Wolfgang Iser u knjizi *Naša postmoderna moderna* ističe da postmoderna nije nipošto transmoderna ili antimoderna; njezin je osnovni sadržaj pluralitet, a upravo pluralitet propagira i sama moderna 20. stoljeća, odnosno njezine vodeće instance kao što su umjetnost i znanost. U postmoderni se taj supstancijalni sadržaj moderne ostvaruje u širini stvarnosti. Stoga postmoderna po sadržaju ne može biti antimoderna, već je treba shvatiti kao egzotičnu formu ostvarenja nekada ezotične moderne 20. stoljeća. Ona je, prema Iseru, zapravo radikalna moderna, a ne postmoderna. Također, postmoderna pripada moderni kao njezin oblik transformacije. Moderna je osnova, a postmoderna samo označava način kako tu modernu danas treba ostvariti. Iser smatra da još uvijek živimo u moderni, ali to činimo upravo u mjeri u kojoj realiziramo „postmodernu“ (Iser, 2000).

Američki likovni kritičar i teoretičar kulture Hal Foster postmodernu iščitava kao kreativnu kritiku i interpretaciju povijesnih avangardnih intencija te vjeruje da su moderna i postmoderna konstituirane na analogan način. Ne postoji jednostavno sada: svaka je sadašnjost smjesa različitih vremena te stoga nema vremenske tranzicije između moderne i postmoderne. Naše određenje moderne odnosno postmoderne ovisi o našim pozicijama u sadašnjosti, a te su pozicije opet određene s obzirom na naša razumijevanja moderne i postmoderne. (Foster, 1996: 29). Na taj način Foster pokazuje specifičnost neoavangarde i postavangarde u novim estetičkim iskustvima, spoznajnim mogućnostima i političkim intervencijama, koje su posljedica direktnog razumijevanja i kreativnog tumačenja povijesnih avangardnih intencija (Foster, 1996: 15), te tvrdi da zapravo tek s postmodernom razumijevanje avangarde postaje samosvjesno. Povijesna avangarda i neoavangarda, dakle, pripadaju kontinuiranom procesu utemeljenom na modelu razumijevanja povijesti koji se konstituira putem anticipacije budućnosti i rekonstrukcije prošlosti. Svaka epoha koncipira sljedeću, a u tom koncipiranju obnavlja

i oblikuje onu koja joj je prethodila. Foster se pri analizi odnosa između moderne i postmoderne oslanja na Lacanovu interpretaciju Freudove teorije subjekta gdje subjektivitet nije postavljen odjednom i zasvaga, već je strukturiran kao prijenos anticipacija i rekonstrukcija traumatskih događaja. Jedan je događaj registriran samo pomoću drugog, koji ga rekodira (Foster, 1996: 29). Odnos između povijesnih avangardi i umjetnosti postmoderne za Fostera je konstituiran na sličan način: kao kontinuirani proces i složeni prijenos anticipirane budućnosti i rekonstruirane prošlosti koji odbacuje jednostavne sheme poput „prije i poslije, uzroka i posljedice, izvornosti i ponavljanja“ (Foster, 1996: 29). Prema ovoj analogiji, avangardno umjetničko djelo nikada nije potpuno recipirano u svojem inicijalnom trenutku. Ono to ne može ni biti jer je traumatsko – rupa u simboličkom redu svog vremena za koju to vrijeme nije pripremljeno (Foster, 1996: 29). Povijesna se avangarda, iako pripada prošlosti, *vraća iz budućnosti* prema kojoj su projicirane njezine akcije i inovativnim se umjetničkim postupcima repositionira u sadašnjosti. Modernizam i postmodernizam moraju biti razmatrani zajedno, u tzv. *paralaksi*, gdje određivanje jednog ili drugog pojma ovisi o našoj poziciji u sadašnjosti, a ova pozicija u sadašnjosti opet je određena s obzirom na naša razumijevanja moderne i postmoderne.

Arthur Danto glavno obilježje postmoderne umjetnosti vidi u krajnjoj otvorenosti, raznovrsnosti i eklektizmu. Umjetnici slobodno koriste povijesne stilove za koje god ciljeve žele, te djelo postmoderne umjetnosti može izgledati kao nešto što je nastalo prije nekoliko stoljeća i u nekoj drugoj kulturi. Niti u jednom prethodnom razdoblju u povijesti umjetnosti to se nije moglo dogoditi, pa se jedino ovdje i sada, u totalnoj slobodi izbora različitosti, mogla afirmirati tvrdnja da sve može biti umjetničko djelo. (Danto, 2002: 125). Postmoderna umjetnost razlikuje se od stilova prethodnih razdoblja i po tome što u njoj ne postoji nijedan kriterij, pa nema ni načina da se sa sigurnošću kaže kako je nešto „postmoderno“ na temelju vizualnih razlikovnih svojstava kakva su obilježavala stilove poput baroka, manirizma ili renesanse. (Danto, 2002: 125). Raznovrsnost postmoderne umjetnosti nastala je kao posljedica toga što nema *a priori* ograničenja što *može* biti umjetničko djelo.<sup>26</sup>

---

26 „Pojam umjetnosti nije, poput, recimo, pojma mačke, gdje vrste mačaka u velikoj

Stoga se s postmodernom još češće javlja mišljenje o krizi ili kraju umjetnosti.

---

mjeri nalikuju jedna drugoj i mogu biti prepoznate kao mačke uz pomoć manje – više istog kriterija. U predsuvremenim razdobljima umjetnička vrsta bila je slična vrsti mačaka. Međutim, s modernizmom je sve teže identificirati nešto kao umjetnost, zbog diskrepancije između modernističkih i predmodernističkih djela, zbog čega su, između ostalog, karakteristične reakcije na neka šokantna platna bile da to nije umjetnost, nego prijevara, odnosno simptom ludila. Veliki modernistički kritičari mogli su razviti teoriju umjetnosti koja će se prilagoditi tim neprilagodljivim predmetima, a da pritom ne diskvalificiraju ona djela koja su ranije bila priznata kao umjetnost. Oni su to vrlo često i činili, definirajući umjetnost u formalističkim terminima, što se podjednako moglo primijeniti na Cézanneovu mrtvu prirodu ili Giottovo raspeće. Ali djelo poput *Kutije Brillo* naizgled se, uz pomoć formalističke analize, ne može razlikovati od predmeta iz samoposluživanja kojem nalikuje. Fotografija Warhola među njegovima *Kutijama Brillo* izgleda upravo kao fotografija skladištara među ambalažom u skladištu. Hrpe otpadaka od filca Roberta Morrisa ne izgledaju nužno drukčije od otpadaka filca u nekoj tvornici ili radionici, gdje im se ne pridaje status umjetničkog djela“ (Danto, 2002: 126).

## **Interpretativne implikacije sintagme „svijet umjetnosti“**

Sintagmu „svijet umjetnosti“ uveo je 1960-ih godina prošlog stoljeća Arthur Danto pokušavajući objasniti kako umjetničko djelo nije samo predmet ili osjetilna pojava, već prije svega povijesno determinirana kategorija. Naglašavajući da se značenje umjetničkog djela temelji na vezi umjetnosti s povijesnim svijetom u kojem nastaje, odnosno da „ono što neki predmet čini umjetničkim djelom dolazi izvan njega samoga“ (Danto, 2002a: 415), Danto postavlja drugačiji pristup poimanju umjetnosti u odnosu na tradicionalnu recepciju, o čemu i sam kaže:

Kao filozofa zanimalo me je što je to što u određenom povijesnom trenutku čini nešto umjetničkim djelom, koje nije moglo dobiti taj status u nekom ranijem razdoblju. Dakle, u najopćenitijem filozofskom smislu, postavilo se pitanje o doprinosu povijesne situacije statusu umjetničkog djela. (Danto, 2002a: 407)

Taj pristup, kao nova kritička i teorijska interpretacija umjetnosti, predstavljen je sintagmom „svijet umjetnosti“.

### **Danto i Dickie**

Polazeći od Wölfflinove teze kako nije sve u svako doba moguće, Danto smatra da je umjetničko djelo nužno uvjetovano načinom na koji se shvaća umjetnička aktivnost u doba njegova nastanka, pa ga treba i tumačiti u odnosu na te teorijske i povijesne odrednice: „Da bi se nešto uopće vidjelo kao umjetnost (...) traži se atmosfera umjetničke teorije, znanje o povijesti umjetnosti“ (Danto, 1997: 191). Dantoove teorijske pretpostavke temelje se na potrebi definiranja nove umjetničke prakse ili onoga što se događalo u neoavangardi 1960-ih godina, koja je razbila okvire dotadašnjeg poimanja umjetnosti kao i granice između visoke, elitne umjetnosti i popularne kulture. Pojavom neodade, hepeninga, Fluxusa i pop-arta nastaju stvarni ili simulirani objekti (ready-madeovi), situacije (instalacije, ambijenti) ili događaji (hepeninzi, akcije, performansi) koji nemaju prepoznatljive umjetničke karakteristike i značenja, pa ih se često nije moglo identificirati kao umjetnost. Status

umjetničkog djela, za razliku od tradicionalnog pristupa vezanog isključivo uz specifična zamjedbena svojstva umjetnosti, ovdje se izvodi na temelju konceptualnih i interpretativnih određenosti, odnosno diskurzivnog konteksta djela. „*Svijet umjetnosti*“ tako predstavlja povijesnu i teorijsku situaciju u kojoj umjetnička djela nastaju i u odnosu na koju se konstituiraju i vide kao umjetnost, tj. „atmosferu znanja“ koju stvaraju umjetnici, kustosi, kritičari, kolekcionari, povjesničari umjetnosti i sl. Sto godina prije njezina izlaganja Warholova ambalaža ne bi imala identitet umjetničkog djela, dok ga 1964. ima. Radi se, dakle, o novom pristupu pojmu umjetnosti za čije je razumijevanje ključan način na koji se umjetničko djelovanje u određenom povijesnom kontekstu shvaća i prihvaća.

Od Dantoova pojma „svijeta umjetnosti“ i njegova značenja za konstituciju umjetničkih djela polazi njegov suvremenik George Dickie, koji taj pojam razvija u tzv. institucijsku teoriju umjetnosti. Njegova teorija Dantoov pojam „svijeta umjetnosti“ kao značenjske, konceptualne i teorijske atmosfere umjetničkog djela dovodi do institucionalno formaliziranog konteksta. „*Svijet umjetnosti*“ se od interpretacije *ozračja* umjetničkog djela i života ovdje transformira u formalni poredak, protokole i procedure institucija uključenih u proizvodnju, prezentaciju i konzumaciju umjetničkih djela. Prema Dickieju, neki predmet postaje umjetničko djelo samo unutar institucije umjetničkog svijeta koja mu, na temelju demokratskih procedura, ugovora i dogovora koje postižu članovi institucije i društva, dodjeljuje takav status. Bitak umjetničkog djela tako predstavlja neku vrstu društvene privilegije dobivene od umjetnika i delegiranih činovnika institucija koji, različitim protokolima i oblicima suradnje s drugim estetskim, ekonomskim ili političkim institucijama, prihvaćenog kandidata ili objekt izabiru i imenuju umjetničkim djelom. (Šuvaković, 2006: 448). Pritom bitak umjetničkog djela postaje status, a ne svojstvo. Dickiejevo tumačenje ističe karakterističnu razliku između „umjetničkog statusa“ i „umjetničkog svojstva“, čime se napušta mit o autonomiji umjetnosti, što se može tumačiti kao njezin kraj:

Umjetnost je status, a ne svojstvo. Pojam status označava ulogu ili identitet u kulturi i društvu (...). Jedna od brojnih uloga je ona koja se može imenovati imenom 'umjetničko djelo' ili 'umjetnost'. Odnosno, jedan objekt, situacija ili događaj može zadobiti status umjetnosti. (...)

Ono što je bitno jest da netko 'to' prihvatiti za umjetničko djelo i prizna mu status umjetničkog djela. Prihvaćanje nekog objekta, situacije ili događaja za umjetničko djelo jest čin priznavanja statusa umjetničkog djela tom objektu, situaciji ili događaju. Priznavanje statusa 'umjetničkog djela' je institucionalni, kulturalni i društveni čin. (Šuvaković, 2006: 449)

## Umjetnost u plinovitom stanju

Dickiejeva tzv. institucijska teorija umjetnosti nastala je, kao i Dantoova teorija „svijeta umjetnosti“, u razdoblju kasnog modernizma, kada dolazi do razvoja ekonomske moći institucija u sveprožimajuću industriju kulture koja postaje temeljna snaga artikulacije svijeta umjetnosti (Šuvaković, 2005). Iako se taj isti svijet od strane umjetnika konstantno osporava, od tada se umjetnička subverzivnost i provokacija elitnih institucija visoko profesionalizirane umjetnosti i tržišta postupno neutralizira, bilo komercijalnim uspjehom umjetnika i prihvaćanjem od strane kritike, bilo sviješću da je u ionako dominantnoj medijskoj javnosti subverzija uglavnom unaprijed pod nadzorom. Na takvo stanje ukazuje francuski teoretičar umjetnosti Yves Michaud detektirajući ga kao trijumf estetike u knjizi *Umjetnost u plinovitom stanju*. Michaud pod 'plinovitim stanjem umjetnosti' ne misli na dematerijalizaciju umjetničkog djela u metafizičkom smislu, već o inflaciji djela sve do njihova iscrpljenja:

djela nestaju ne zbog njihova isparavanja ili hlapljenja, nego naprotiv, zbog viška i čak preobilja, hiperprodukcije: umnožavajući se, standardizirajući se, postajući dostupna potrošnji u gotovo nimalo različitim oblicima u mnogobrojnim svetištima umjetnosti, koja su i sama postala sredstvima masovne komunikacije (muzeji su mass media). Postoji takvo mnoštvo i izobilje djela, takva nagomilanost bogatstava, da su ona izgubila svoju snagu: rijetkost se daje u velikim količinama, a fetiš se gomila na policama kulturnoga supermarketa. U isto, ili gotovo isto vrijeme, u području povezanosti sa iskustvima i kultom umjetnosti, svjedoci smo racionalizacije, standardizacije i transformacije estetičkog iskustva u dostupan i kalibriran kulturni proizvod. To se odnosi na slobodno vrijeme, turizam i napredak kulturne demokratizacije, te kulturno posredovanje. A to se bjelodano otkriva i iskazuje u razvoju i zatim inflaciji broja muzeja i njihovoj preobrazbi u komercijalne hramove umjetnosti – *malls* umjetnosti. Tu se konzumira, u svim značenjima riječi „konzumirati“, industrijska produkcija djela i iskustava, koja također vodi do iščeznuća djela. (Michaud, 2004: 10)

Citat upozorava na opći „preobražaj kulture kao relativno autonomnog područja nadgradnje života u bazičnu industriju postavljanja suvremenosti“ (Šuvaković, 2006: 479). Trijumf estetike, kako ga vidi Michaud, obilježava potrošačko društvo kasnog kapitalizma u kojem dolazi do preobražaja svijeta umjetnosti u raznovrsne kulturalne prakse i njihove javne i masovne medijske manifestacije. Ukazuje se na dominaciju *atmosfere umjetnosti* ili svijeta umjetnosti nad umjetničkim djelom, što postaje bitno obilježje epohe globalizma. Kako tvrdi Boris Groys, ovdje nije problem tržište kao takvo „jer umjetnost treba dobro umjetničko tržište“, već je problem u ideološkoj modi koja „na umjetnost gleda isključivo kao na pitanje ukusa i cijene koju smo spremni platiti da ga zadovoljimo“ (Groys, 2006: 40). U današnjoj povijesnoj situaciji umjetnosti stoga prijeti „utapanje u samorazumljivost i sveprisutnost svijeta“ (Šuvaković, 2006: 405), pri čemu se s pravom postavlja pitanje njezina statusa, značaja i sposobnosti otpora.

Danto je nastojao odrediti specifični status umjetnosti unutar povijesnog svijeta u kojem nastaje, pozivajući se na najstariju teoriju umjetnosti, Platonovu teoriju oponašanja. Identitet umjetničkog djela ili specifičnost umjetničkog statusa, u čiju je uzvišenost Danto uvjeren, nečim je zaslužena, a institucijska teorija umjetnosti ne objašnjava čime. Stoga je Dantou Dickiejeva teorija potpuno neprihvatljiva. Ontološki se status umjetničkog djela prema Dantou temelji na specifičnom odnosu umjetnosti prema stvarnosti. Otuda se izvodi opći pojam umjetnosti kao reprezentacije, koja je istovremeno u stvarnosti i o stvarnosti. Drugim riječima, da bi nešto bilo umjetničko djelo, mora biti jedinstveno i različito od svega drugog što nije umjetnost, odnosno odvojeno od svega u svijetu u koji je postavljeno, čime se implicira dvojnost i istovremenost stvarnog svijeta i svijeta umjetnosti. Tumačeći dvoznačnost pojma reprezentacije kao činjenja prisutnim (re-prezentiranja), ali ujedno i zastupanja, stajanja umjesto nečeg drugog što je odsutno, Danto naglašava da umjetničko djelo od stvarnosti odvaja upravo relacija označavanja – činjenica da je o stvarnosti. Mada se po svojoj vanjskoj pojavnosti može i ne razlikovati od stvari, umjetničko se djelo prepoznaje kao takvo na temelju njegova značenja, čime se kompetencijom teorije omogućuje svojevrsno ozračje svijesti i senzibiliteta, odnosno povijesni kontekst koji sugerira magloviti status autonomije umjetnosti (Šuvaković, 2006: 447).

Odnos umjetnosti i svijeta uvijek je napet, budući da je umjetnost nešto što se postavlja u svijet i pojavljuje kao drugo naspram svijeta, čime se uopće i prepoznaje kao umjetnost. Time sintagma *svijet umjetnosti* već sama po sebi implicira problem autonomije umjetnosti u smislu Adornove estetike negativiteta, kako u relaciji prema pitanju (samo)identiteta, tako i prema poziciji razlike u dijalektičkom polju neidentičnog. Ako drugost i drugačijost umjetnosti u odnosu na svijet u kojem nastaje shvatimo kao uvjet njezine prepoznatljivosti, Dickiejeva teorija doista se čini problematičnom. Ako, naime, umjetnost danas jest ono što se tim pojmom proglasi (status umjetničkog djela), a ne nešto što „zaslužuje“ taj pojam na temelju intrinzične umjetničke vrijednosti (svojsvo umjetnosti), utoliko se zapravo ne razlikuje od kulture, tj. kulturne industrije društva spektakla. S druge strane, Dantoova konceptualizacija drugotnosti umjetnosti uspijeva obraniti njezin ontološki status svrstavši umjetnost u domenu značenja, ali zaključna razmatranja o biti umjetnosti ostaju neodređena. Danto previđa da je i sama umjetnost temeljno društvena praksa, a time politička i ideološka, što znači da je jedan od mogućih instrumenata u konstruiranju društvenog, što pogotovo dolazi do izražaja u potrošačkom društvu kasnog kapitalizma. Unutar sasvim drugačijeg okvira argumentacije, teoretičar i povjesničar umjetnosti Norman Bryson u knjizi *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* ocrta kompleksni model interakcije političke, ekonomske i označiteljske prakse, u kojem se i samo viđenje shvaća kao čin interpretacije, prije nego percepcije. Bryson pod utjecajem Lacana tumači sliku kao znak koji je u konstantnom dodiru s označiteljskim silama izvan umjetnosti. Kritizirajući percepcijski pristup umjetnosti u kojem se promatrač drži nepromjenjivim i nepovijesnim, kao i sama struktura viđenja, Bryson tvrdi da promatrač umjetničkog djela nije „nešto dano“, već da je konstruiran samom slikom: promatrač kojeg implicira srednjovjekovna sakralna umjetnost posve je različit od onoga kojeg implicira Rafael, a ovaj opet od onoga kojem se obraća Vermeer. Interpretacija se mijenja kako se svijet mijenja - viđenje je, dakle, povijesno i društveno, a odnos percepcije i prepoznavanja u susretu s umjetničkim djelima (i ne samo s njima) ostaje jedno od središnjih pitanja vizualne kulture suvremenosti (Čačinović, 2001: 48).

## „Svijet umjetnosti“

Navedene interpretacije *svijeta umjetnosti* ocrtavaju složenu poziciju umjetnosti u epohi globalizma te na izvjestan način impliciraju problem njezine vrijednosti i vrednovanja. Naime, postavlja se pitanje slijedi li nužno da takva pozicija podupire neku vrstu prilagodljivog relativizma koji napušta „standarde istine“, mogućnost valjanog znanja ili istinske vrijednosti?

U svezi s tim slovenski filozof Aleš Erjavec problem postavlja na sljedeći način:

Identitet umjetnosti određuje se uz pomoć graničnih slučajeva koji se potom uključuju u umjetnost. Ono što je upitno jesu upravo ti granični slučajevi: djela koja su kandidati za estetski i/ili umjetnički doživljaj, a koja još uvijek nisu dostigla takav status u trenutnom svijetu umjetnosti. Dok se umjetnost u prošlosti često susretala s odrednicama ne-umjetnost ili loša umjetnost, u suvremenoj umjetnosti takva proizvodnja navodno pada u oblast „umjetnosti“. Što više: jednom kada se djelo prihvati u parametar „umjetnost“, a ta ograničena oblast je institucija zvana umjetnost, ono može izgubiti umjetničku ili estetsku vrijednost, ali gotovo nikad ne gubi status umjetničkog djela. (Erjavec, 2013: 122)

No to je samo jedna strana medalje, kako navodi Erjavec. Na drugoj strani se upravo ti granični slučajevi mogu promatrati kao *jedini* autentični slučajevi umjetnosti (Erjavec, 2013: 122):

Bitan faktor u razvoju umjetnosti jeste upravo neslaganje u pogledu toga da li nešto jeste ili nije umjetnost. Kao takvo, ovo neslaganje otkriva sukob između umjetnosti kao djela institucije i umjetnosti kao događaja. (Erjavec, 2013: 122)

Erjavec se poziva na Lyotardovu tezu kako umjetničko djelo ne može postati moderno, ako prije toga nije bilo postmoderno: postmoderno kada je još uvijek izvan parametra institucije umjetnosti, a moderno kada uđe u nju i izgubi svoju prirodu „događaja“. Otuda suvremeni problem u pogledu umjetnosti više nije istina, već značenje ili, drugačije rečeno, suvremena umjetnost teži prije svega stvoriti značenje, a ne otkriti istinu, tvrdi Erjavec citirajući pritom Borisa Groysa:

Ispada da se na ovo pitanje [vrijednosti proizvoda] ne može odgovoriti pozivanjem na stvarnost, i da istina proizvoda ne može biti osnova njegove vrijednosti. Pitanje vrijednosti proizvoda tako ostaje pitanje

o njegovom odnosu prema tradiciji i drugim kulturalnim artefaktima. [...] Ni inovativna umjetnost ni inovativna teorija ne mogu se opisati ni argumentirati u njihovoj značenjskoj vezi sa stvarnošću ili, što je isto, u njihovoj istini. Pitanje nije stoga da li su istiniti, već jesu li kulturalno vrijedni. (Erjavec, 2013: 122)

Zaključno, interpretativne implikacije sintagme „svijet umjetnosti“ na izvjestan način potvrđuju tezu da je pojam umjetnosti danas odrediv tek unutar raznovrsnih diskursa i različitih perspektiva. Ako prihvatimo Althusserovu tezu da je umjetnost dio ideologije, ali istovremeno dopušta da se ideologija vidi (Erjavec, 2013: 82), onda se današnja umjetnost potvrđuje upravo svojim značenjskim vezama s realnošću. Štoviše, ona se temelji na „odgovornosti za sliku svijeta“ (Janković, 2005), no u tom odnosu ovisi o nesigurnoj dilemi koju nam, prema riječima Sonje Briski-Uzelac, uvijek ostavlja puka sadašnjost: je li realnost umjetnosti relativna ili je sama relativnost postala nova realnost umjetnosti (Briski-Uzelac, 2008: 161)?

## Utopijske prakse i (post)avangarda u okviru Rancièreova koncepta estetike

Zamisao utopijske prakse kao potpunog preobražaja kulture i društva putem umjetnosti nadahnjuje različite duhove od Schillerove paradigme o razumnom društvu utemeljenom na ljudskosti što se prethodno ostvarila kroz umjetnost (Schiller, 2006). U tekstu se polazi od ideje umjetnosti kao utopijske prakse *par excellence* francuskog filozofa Mikela Dufrennea (Dufrenne, 1982) te se razmatra njezino značenje u suvremenosti, u tzv. post-dobu, gdje je sve istovremeno i gdje se čini da je povijest završena. Naime, ideja utopije uvijek podrazumijeva vremenitost – kritiku sadašnjosti i projekciju budućnosti na temelju iskustva prošlosti – a vremenitost kao takva u „velikom SADA“ biva dovedena u pitanje, pa se svaka utopijska praksa već po tome čini apsurdnom. U suvremenosti se odbacuju i moderni (primjerice hegelovski i marksistički) historicizam, utemeljen na ideji progresa i razvoja čovječanstva, duha, društva pa time i umjetnosti, i postmodernistički (primjerice Francisa Fukuyame) posthistoricizam, odnosno posthistorizam kao odnos prema prošlosti. U suvremenoj je umjetnosti to odbacivanje obilježeno poništavanjem dijakronijskog u ime sinkronijskog: „veliko SADA“ očituje se u krajnjem pluralizmu, multikulturalizmu, eklektizmu i kulturnom globalizmu svjetske umjetničke scene, prožetom masmedijskim ikonografijama razvijenog potrošačkog društva, ali i u činjenici da umjetnost gubi autonomiju te postaje oblik kulture, odnosno skup vizualnih narativa povezanih s političkom, društvenom, kulturnom, ekološkom, antropološkom i pojedinačnom egzistencijalnom stvarnošću. Različiti primjeri interaktivnih, kolaborativnih i participativnih umjetničkih praksi, koje se javljaju od 1990-ih naovamo, imaju za cilj uključiti što više ljudi u kreativni proces te potaknuti promjene podizanjem razine političke svijesti u društvu. Postavlja se pitanje koliko su suvremene utopijske prakse doista opasne za postojeće sustave te doprinose li njihove umjetničke strategije konkretnim promjenama u društvu ili se pak radi o bezopasnim utopijama koje eksploatiraju društvene probleme kako bi ostvarile umjetničko priznanje? Drugim riječima, kako je uopće moguća umjetnost kao utopijska praksa *par excellence* u vremenu

koje nazivamo post-doba? Ovaj se paradoks artikulira oslanjanjem na jednog od ključnih autora u pitanjima odnosa između politike i estetike (i umjetnosti), francuskog filozofa Jacquesa Rancièrea. Namjera teksta nije kritička analiza niti sveobuhvatna sinteza Rancièreove misli, već isticanje određenih točaka koje proširuju polaznu tezu o umjetnosti kao utopijskoj praksi na način koji je čini mogućom i u kontekstu suvremenosti.

### **Utopijske prakse**

Ideju umjetnosti kao utopijske prakse par excellence posebno opisuje francuski filozof Mikel Dufrenne u knjizi *Umjetnost i politika (Art et Politique, 1974.)*, oslanjajući se na neomarksističke filozofe poput Herberta Marcusea i Theodora Adorna. Dufrenne ne smatra da umjetnici doista misle kako bi isključivo posredstvom svoje umjetnosti mogli promijeniti društvo jer umjetnici nisu toliko naivni (Dufrenne, 1982: 34). Prema njemu, sve ovisi o tome što se podrazumijeva pod idejom i praksom umjetnosti (Dufrenne, 1982: 34). Ako je umjetnost u prvom redu utopijska praksa, onda se i društvo u kojem je moguća utopijska praksa može razmatrati kao umjetničko djelo. Na tragu toga, umjesto političke revolucije, Dufrenne zagovara revoluciju doživljaja, percepcije, osjetilnosti.

Utopijska praksa jest određenje koje se ne odnosi na neki tradicionalni pojam umjetnosti niti na priznatu institucionaliziranu umjetnost, već na umjetnost koja prekoračuje svoj pojam i odbija biti institucionalizirana. Ona može svugdje prodrijeti te time i mijenjati društvo. No pritom se ne misli na promjenu ekonomskog i društvenog sistema, struktura i zakona, već na promjenu društvene prakse, ljudskih odnosa i samog društvenog života.

Bitno pitanje je da li, mijenjajući život, ne mijenjamo – posredno ali uspješno – i samo društvo u smislu sistema. (...) Društvo se može promijeniti samo ako bude prihvatilo ideju – utopiju – o jednoj zaista novoj umjetnosti, revolucionarnoj stoga jer je revolucionalizirana. Kako onda reći da takva umjetnost pripada prošlosti. Pa ona se tek glasi, još nije ni rođena. (Dufrenne, 1982: 34).

Neosporno je, tvrdi Dufrenne, da je umjetnost počela svoj put ruku pod ruku s istinom pri čemu se misli na izvorište, na predstvarno (doživljenu stvarnost, prvobitnu združenost čovjeka i svijeta, ono što je oslobođeno obveze da odmah postane predmet rasuđivanja).<sup>27</sup> Dufrenne povezuje otkrivanje ovog izvornog u prvobitnoj umjetnosti s utopijskom akcijom nove umjetnosti koja se događa izvan granica institucija, u svakoj ljudskoj djelatnosti i u svakodnevnom životu. Utopijska je jer utopijsko gledište nije ostvareno u postojećim društvima, ali se, prema njemu, može realno historijski ostvariti. Tekst propituje je li utopijski stav koji zastupa Dufrenne prisutan u suvremenoj umjetnosti te je li stoga još uvijek moguće definirati umjetnost kao utopijsku praksu *par excellence*, pri čemu se oslanja na jednog od ključnih autora u pitanjima odnosa između politike i estetike (i umjetnosti), Jacquesa Rancièrea.

### **(Post) avangarda**

„Fikcije“ univerzalno-prosvjetiteljske uloge umjetnosti i njezine snage kojom utopijskim djelovanjem može utjecati na odnose u svijetu i društvu bitno su odredile fenomen avangarde. Termin potječe iz vremena Francuske revolucije, od pojma Henrija de Saint-Simona, formuliranog 1825. (Jenks, 2006: 137), a označava neprekidnu mijenu ili opoziv općeprihvaćenog, vrednovanog, već postignutog, neprestano razaranje da bi se omogućilo stvaranje. Avangarda je u svom najradikalnijem obliku (dadaizam, futurizam, ruski konstruktivizam) napadala institucionalizaciju umjetnosti u okviru muzeja i popratni pojam autonomije umjetničkog djela odvojenog od društva. Taj tip avangarde nestaje pojavom pop-arta 1960-ih koji je izjednačio „visoku“ kulturu s „niskom“, avangardu s kičem. Za američkog teoretičara Charlesa Jenksa avangarda od tada ne može više biti „avant“ ičega, ona je tek odraz masovne kulture na drugačijoj, estetskoj razini. Prema njemu, za avangardu su također bili pogubni kontrakultura studentskog pokreta, protesti protiv rata u Vijetnamu, feministički

---

27 „Istina umjetnosti po kojoj je umjetnost istinita, to je moć otkrivanja onog čime spoznaja ne može ovladati, to je lik jednog nepotčinjenog svijeta kojim se ne može upravljati, koji ne podnosi administrativne mjere, kako bi to rekao Adorno, svijeta u kojem imaginarno proslavlja ponovno sretanje sa stvarnim.“ (Dufrenne, 1982: 28)

aktivizam, a osobito „Svibanj '68.“, jer se politička demonstracija, nasuprot anti umjetničkom avangardizmu unutar muzejskog konteksta, počela doimati superiornijim oblikom kreacije. No svibanjski su događaji trajali mjesec dana, nakon čega su se umjetničko tržište i politika vratili svojim uobičajenim poslovima (Jenks, 2006: 138). Poraz alternativnih prevratničkih kretanja mladih u svibnju 1968. postaje i kraj neoavangarde i začetak postavangarde (anticipacija postmoderne), a obilježava ga neostvarivost revolucionarnih promjena individue i društva putem umjetnosti, ponajprije zbog konsolidacije birokratskih institucionalnih modela društva, kulture i umjetnosti. Visoki modernizam 1960-ih postaje dominantna internacionalna kultura, u kojoj se ideal ranog modernizma za autonomijom umjetnosti paradoksalno rasplinjuje uspostavljanjem kulturne industrije i tržišta umjetnosti. Kasni modernizam (kraj 1970-ih) obilježava daljnji razvoj njihove ekonomske moći. Unutar takve transfiguracije u zapadnim se društvima sve više razvija model zastupanja društvenosti i interakcije kao reakcija na komodifikaciju umjetnosti i konzumerizam kapitalizma. To posebno vrijedi za umjetničke prakse koje su stupile na kulturnu scenu 1990-ih, u čijim poetikama francuski kustos i teoretičar Nicolas Bourriaud prepoznaje određene zajedničke točke kao dio novih kretanja u umjetnosti te uvodi pojam relacijske estetike, odnosno relacijske umjetnosti (Bourriaud, 2013).

Relacijska umjetnost prema Bourriaudu proizlazi iz avangardnih i neoavangardnih pokreta, od dadaizma, futurizma i konstruktivizma do situacionističke avangarde, koji prate modernistički projekt promjene kulture, mentaliteta te individualnih i društvenih životnih uvjeta pomoću umjetnosti. Stoga umjetnost iz 1990-ih naziva modernom poslije postmoderne, postpostmodernom ili altermodernom. Prema njemu, današnja umjetnost nastavlja borbu, ali ne kao „preteča neke neminovne historijske evolucije“ koja najavljuje ili priprema buduće svjetove. Umjesto toga, umjetnost danas znači „naučiti kako bolje živjeti u svijetu“, kako se nositi s različitim činjenicama današnjice, kako oblikovati moguće svjetove. Relacijska umjetnost tematizira odnose, komunikaciju i interakciju, a od srodnih performativnih i konceptualnih radova iz 1960-ih, 1970-ih i 1980-ih godina razlikuje se po važnoj promjeni konteksta i značenja – nastaje u informacijskoj epohi koju obilježava ekspanzija

interneta i globalizirano društvo. Iz takve promjene „mentalnog prostora“ proistječe novi način mišljenja što potpuno mijenja odlike, statuse i funkcije suvremene umjetnosti te je dijeli od prethodnog razdoblja postmodernizma. Nova masovna medijska infrastruktura sama po sebi nameće novi oblik komunikacije, pa i one s umjetnošću. U tzv. društvu statista, inačici društva spektakla, relacijska umjetnost formira „međuprostor“, pukotinu ili alternativni prostor kao oblik otpora takvom društvu ili mogućnost funkcioniranja na drugi način od onog koji je nametnut. Bourriaud govori o malim promjenama ili mikropravkama i reciklažama činjeničnog stanja u kulturi, „izmišljanjem“ svakodnevice i preuređivanjem iskustvenog vremena. Na primjer, umjetnik Rikrit Tiravaniya svojim instalacijama stvara formu pozornice ili prostorije za zajedničke objede, kuhanje, čitanje ili slušanje glazbe, kao mjesta za socijalizaciju. Prema Bourriaudu, u relacijskoj umjetnosti modernizam nastavlja svoje trajanje, no dok je „prvi“ modernizam bio utemeljen na konfliktu i opozicijama, u „drugom“ bi se napredovanje trebalo odvijati otkrivanjem novih spojeva i mogućih relacija (altermoderno). Bourriaudova relacijska estetika predstavlja prvi korak u prepoznavanju i poticanju diskurzivnih, participativnih i dijaloških projekata te vrlo brzo pronalazi primjenu u svijetu kulture i umjetnosti.

### **„Velike pripovijesti“ i narativ vremena**

Bourriaudovu relacijsku estetiku kritizira Jacques Rancière (Rancière, 2006: 83), smatrajući da se bezuvjetnim inzistiranjem na strategijama društvene uključenosti i stvaranjem dojma grupnog konsenzusa u relacijskoj umjetnosti (što je u potpunoj opreci stvarnom stanju stvari) prikrivaju druge nejednakosti te dolazi do nove isključivosti i novih podjela (aktivno/pasivno, egoistično/kolaborativno, djelovanje/nedostatak djelovanja i sl.). Takav stav proizlazi iz njegova promišljanja o društvenom antagonizmu i disenzusu kao glavnim sastavnicama zdravog i funkcionalnog demokratskog društva (Rancière, 2015).

Rancière otvara pristup sasvim drugačijem razumijevanju politike nakon propasti real-socijalizma u istočnoj Europi i svijetu 1989. godine, padom Berlinskoga zida, te pruža jednu od najsustavnijih kritika suvremenoga

doba globalne politike kao oligarhijskoga poretka vladavine „policije“ (Paić, 2015: 178). Pritom „policiju“ definira kao podjelu osjetilnog, a političko se odnosi na sredstva redistribucije te podjele, tj. na „rad reelaboracije perceptivnog i mislivog“ (Rancière, 2021: 43). Rancière ideju politike zasniva na jednakosti te je razvija kao emancipacijsku, suprotstavljajući je svakoj hijerarhiji i pozivajući na novu podjelu svega zajedničkog: osjetilnog i mislećeg. Ta se dioba temelji na podjeli prostora, vremena i oblika aktivnosti (Rancière, 2013: 139). Drugim riječima, u osnovi političkog postoji jedna „estetika“ koja nema nikakve veze s „estetizacijom politike“, svojstvenom dobu masa o kojem govori Benjamin, nego se misli upravo na „podjelu osjetilnog“: „skup odnosa između načina življenja, gledanja, mišljenja i djelovanja što određuje zajednički svijet i način na koji subjekti sudjeluju u njemu“. (Rancière, 2017: 12). Za Rancièrea narativ vremena i prolaznosti u toj distribuciji ima ključnu ulogu (Rancière, 2017: 12).

Rancière doba povijesti smatra „vremenom u kojem je povijest bila mišljena kao proces proizvodnje neke istine: istine ljudske zajednice stvorene ljudskim djelovanjem, a ne tek sekulariziranom inačicom teologija povijesti augustinovskog tipa“ (Rancière, 2014a: 109). Stoga, nasuprot tvrdnjama o kraju povijesti, zahtijeva da se ponovo propita pozitivistički pojam vremena koji prevladava u određenjima naše sadašnjosti od pada SSSR-a (Rancière, 2017: 14), a ta određenja pritom postavljaju oštru distinkciju između dviju formi vremenitosti:

Ti opisi govore da ono što je nestalo sa SSSR-om nije samo ekonomski i politički sistem. Nije nestao samo ni povijesni period obilježen revolucionarnim nadama. Nestao je i izvjesni model vremenitosti: model u kojem je tijek vremena određen imanentnom teleologijom, pokretan snagom unutrašnje istine čija manifestacija pruža obećanje buduće pravde. U tom pogledu, ono što ostaje nakon raspada jest tek realnost vremena, vremena oguljenog od unutrašnje istine i svakog obećanja pravde i vraćenog na njegov obični tijek. (Rancière, 2017: 14)

Za Rancièrea je postojalo nekoliko načina razumijevanja tog običnog tijeka vremena:

Naše vlade i dominirajući mediji su ga vidjele kao stručno upravljanje sadašnjošću i njezinim neposrednim ishodima; intelektualci ga izjednačavaju sa sumornim postmodernim dobom karakteriziranim

vladajućim velikim sada kao carstvom neodoljivog konzumerizma, komunikacije i nevjerice. Službeni optimizam i nezadovoljni katastrofizam, međutim, dijele istu viziju sadašnjosti koja je odustala od velikih očekivanja i iluzija povijesnog vremena orijentiranog na obećanje pravde. (Rancière, 2017: 15)

Prema Rancièreu, nadalje, narativ vremena uvijek definira dvije stvari odjednom:

Ponajprije, određuje okvir iskustvenog svijeta koji dijelimo s drugima tako što nam je dano kao naša zajednička sadašnjost, na način na koji ovisi o prošlosti ili raskida s njom, čime otvara ili zatvara ovakvu ili onakvu budućnost. Tako vrijeme opisuje razliku između mogućeg i nemogućeg, nužnog i slučajnog. Vrijeme također određuje način bivanja u svojem vremenu, što znači načine bivanja u skladu ili neskladu s njim, načine sudjelovanja u moći istine ili u zabludi koja je inherentna njezinom razvoju. Narativ vremena nam tako istodobno govori što tendencija vremena čini mogućim i do koje su mjere oni koji žive u njemu sposobni realizirati to moguće. Artikulacija između mogućnosti i sposobnosti je fikcija koja leži u srži svake distribucije osjetilnog. (Rancière, 2017: 13)

Rancière ističe da je narativ o vremenu uvijek fikcija o pravdi i upravljanju vremenom. U tom smislu, veliki narativi i dalje utječu na našu sadašnjost: „nije se radilo samo o zapletu koji se odnosi na očekivanje povezano s horizontalnim slijedom i povezivanjem događaja, već i o hijerarhiji temporalnosti“ (Rancière, 2017: 16). Tvrdi da se ovo bezdimenzionalno vrijeme, tj. ova apsolutna sadašnjost („prezentizam“), nije tako lako oslobodilo strasti izazvanih težinom prošlosti i iščekivanjem budućnosti (Rancière, 2017: 15). U tom smislu, Rancière smatra nužnim ponovno preispitati „pravdu vremena“ kao samu srž velikih narativa. (Rancière, 2017., 14).

### **Rancièreov koncept estetike**

Rancière pod fikcijom ne podrazumijeva proizvod imaginarnog svijeta, nego, naprotiv:

fikcija je konstrukcija okvira unutar kojeg subjekti, stvari i situacije mogu biti percipirane kao koegzistencije u zajedničkom svijetu i događaji mogu biti identificirani i povezani na način koji ima smisla. Fikcija je na djelu kad god osjećaj stvarnosti mora biti stvoren. Zbog toga politika

i društvene znanosti koriste fikciju jednako kao romani i filmovi. (...) I narativ vremena je u srži fikcije koja čine situaciju inteligibilnom, što znači prihvatljivom. (Rancière, 2017: 13/14)

Budući da za Rancièrea politika nije pitanje moći, nego načela jednakosti, na djelu je skok u utopiju. (Paić, 2015: 192). Međutim, jednakost kod njega nije cilj koji se treba postići: jednakost se mora sagledati kao polazišna točka (npr. da su perceptibilne mogućnosti jednake), a ne kao konačna destinacija (Rancière, 2014: 114). U svezi s tim, polje estetskog u njegovoj misli ima ključnu ulogu. To osjetilno znanje segmentira i ograničava ono što može biti viđeno od onoga što ne može biti viđeno ili prepoznato kao takvo u danom trenutku. Umjetničke prakse nisu izuzetak od ostalih praksi jer i one predstavljaju i preoblikuju pejzaže vidljivog, tj. odnose između raditi, biti, vidjeti i reći. Rancière stoga raspravlja o fikcijama koje, za razliku od Dufrennea, radije naziva heterotopijama nego utopijama (Rancière, 2013: 166), odnosno o otvaranju prostora za mogućnost konstruiranja novog osjetilnog svijeta, svijeta jednakosti unutar svijeta nejednakosti.

Rancière pojam estetike razumije dvojako: s jedne se strane odnosi na umjetnost, a s druge na osjetilnost općenito. U prvom značenju misli na historijski poznati normativni skup pravila koji određuje što jest, a što nije umjetničko djelo. S pojavom povijesnih avangardi to postaje ključno pitanje. Estetika kao filozofska disciplina formira se tek u modernizmu, kada umjetnička djela stječu autonomiju i vlastita pravila te dobivaju vlastita mjesta izlaganja – galerije. Vremenski se to podudara s modernom upotrebom riječi 'umjetnost', koja se koristi tek posljednja dva stoljeća. Prije tog razdoblja postoje samo različita umijeća (*techne*), a umjetnička se djela ne vrednuju prema njihovim imanentnim kriterijima, nego prema njihovoj religijskoj, ritualnoj, kulturnoj, društvenoj ili književnoj funkciji, po stupnju poštovanja pravila reprezentacije i sl. Moderno doba odbacuje tradicionalne kriterije mimezisa ili strogu podjelu na discipline ili medije. Umjetnost prvi put dobiva funkciju da bude bez funkcije te dolazi do slobodnijeg odnosa sadržaja i forme, *aisthesis* i *poiesis*.

S druge strane, Rancière vidi estetiku kao specifičnu vrstu racionalnosti u kojoj se iskazuje ono što je *vidljivo* i ono što je *nevidljivo*. Osjetilnost

je prožeta i uvjetovana interpretacijama koje neke fenomene dovode do vidljivosti, a druge isključuju. Stoga estetiku treba razumjeti ne samo kao filozofsku disciplinu ili znanost o lijepom, već i u ovom drugom smislu, kao mjesto na kojem se odvija raspodjela osjetilnog (*le partage du sensible*), odnosno perceptivnog materijala. Prema Rancièreu, moderno doba, pogotovo nakon Francuske revolucije, obilježava isprepletenost političko-ekonomskih odnosa, u kojem se demokratizacija estetskog iskustva preklapa s barem načelnom demokratizacijom u polju političkog.

Rancière se oslanja na Kantovu Kritiku moći suđenja, iz koje izdvaja tri osnovna elementa što čine raspodjelu osjetilnog:

Prvo, postoji nešto dano, oblik koji priskrbljuje osjet – naprimjer, oblik palače koji je opisan u drugom paragrafu Kantova teksta. Drugo, razumijevanje te forme nije stvar samo osjeta, nego i sam osjet biva udvostručen. Razumijevanje stavlja u igru dva izvjesna odnosa između onoga što Kant naziva moćima: moć koja nudi ono dano i moć koja nešto s njim čini. Za te dvije moći, grčki jezik ima samo jedno ime, *aisthesis*, osjetilnu moć, sposobnost da istodobno zamijeti ono dano i da mu dade smisao. (Rancière, 2014b: 98)

Problematiziranjem linije pripisivanja smisla određenom osjetu, odnosno poigravanjem s pojmovima smisao (*sense*) i osjet (*sense*), Rancière osvjetljava neutralizaciju hijerarhijske moći. Takvu neutralizaciju također naziva *disenzusom*. *Disenzus* nije konflikt; on postoji isključivo onda kada dolazi do neutralizacije konflikta, no to nema nikakve veze s pacifikacijom: „neutralizacija opreke između moći, dijelova duše ili narodnih klasa znači iznošenje na vidjelo nekog ekscesa, suplementa koji uspostavlja radikalniji način pogleda na sukob“ (Rancière, 2014b: 99). Kao umjetnička propozicija, *disenzus* se temelji na kritičkom promišljanju stavova koji se u društvu podrazumijevaju i prihvaćaju bez rasprave i rasuđivanja (*predrasude*). *Disenzus* označava narušavanje normalnog odnosa između osjeta (*sense*) i smisla (*sense*) (Rancière, 2014b: 99).

## Estetska revolucija

Epohalni obrat od 18. stoljeća naovamo Rancière označava nazivom estetska revolucija, referirajući se na Schillerova *Pisma o estetskom odgoju čovjeka*. S tim u svezi, važno mjesto u Rancièreovoj misli čini koncept estetičkog režima kojim postulira formu jednakosti u produkciji i recepciji umjetničkog djela. Estetičkom mišljenju u podlozi stoji izvorna jednakost perceptivnosti, pa ono ocrta novu konstelaciju konstrukcije i distribucije osjetilnog. Rancière iz toga izvlači mogućnost rekonfiguracije cjelokupnog života (ili društvene reprodukcije života), koji promatra paralelno s umjetnošću, u njihovu preplitanju. Politički kapacitet umjetnosti ogleda se upravo u mogućnosti rekonfiguracije distribucije osjetilnog proizvodnjom novih iskustava (Rancière, 2014b: 99). Na ovaj se način kod Rancièrea isprepliću političko i estetičko. Za njega je revolucija moderne umjetnosti, bez naglašavanja egalitarnih ideala, tek naivno vjerovanje u postojanje čiste umjetnosti.

Rancière razvija tri vrste režima umjetnosti kao načine na koje određena epoha shvaća prirodu umjetnosti: etički režim slika, režim predstavljanja umjetnosti i estetički režim umjetnosti:

U etičkom režimu umjetnička djela nemaju autonomije. Ona se smatraju slikama kojima treba propitivati istinitost i učinak na etos individuuma i zajednice. Platonova Politea nudi savršen model ovog režima. U režimu predstavljanja, umjetnička djela pripadaju sferi imitacije pa tako nisu više podređene zakonima istine ili zajedničkih pravila korisnosti. Nisu toliko kopije stvarnosti koliko način postavljanja oblika materiji. Kao takva, ona su podređena nizu unutarnjih normi: hijerarhiji rodova, adekvaciji izraza sadržaja, korespodenciji među umjetnostima itd. Estetski režim zbacuje ovu normativnost i povezanost između oblika i materije na kojoj se temelji. Umjetnička djela su sada definirana kao takva, pripadanjem specifičnoj osjetilnosti koja stoji kao iznimka od normalnog režima osjetilnog koji nam prezentira neposrednu adekvaciju misli i osjetilne materijalnosti. (Rancière, 2014: 110)

U estetskom režimu sustav umjetnosti zasniva se upravo na napetosti između autonomije (izdvojenosti umjetnosti od svega što ima uporabnu vrijednost) i heteronomije, odnosno njezine isprepletenosti sa životom. Estetički režim umjetnosti, najavljen s prosvjetiteljstvom, traje i danas.

Tek moderno doba pokazuje povezanost estetike i politike: estetsko,

pa i političko, treba poslužiti razvoju izvornog totaliteta ljudskog, odnosno izgradnji autonomnog subjekta. Tip teme koja po Rancièreu odgovara toj viziji i koja je kadra u skladu s tom vizijom spojiti umjetnost i politiku jest upravo pojam avangarde. Međutim, umjetničke prakse koje inaugurira avangarda nužno se suočavaju s već spomenutim paradoksom autonomije umjetnosti. Poistovjećivanje umjetnosti s političkom praksom uvijek dovodi do neizbježne antinomije: da bi inicirala ili postigla određeni model socijalne promjene, umjetnost mora paradoksalno ostati izvan politike, odnosno kao nezavisna, autonomna zona, dovoljno udaljena od stvarnog svijeta kao jedini prostor iz kojeg je moguće operirati, eksperimentirati i oblikovati taj isti svijet. Stoga Rancière kritizira upravo tzv. relacijske prakse u kojima se politika shvaća kao nešto izvanjsko umjetnosti, nešto što se događa i ostvaruje izvan i mimo nje i u odnosu na što se umjetnik/ica postavlja kao kritičar/ka te pokušava svojim radom na nju utjecati, nešto promijeniti ili se od nje, u najgorem slučaju, potpuno ograditi. Rancière napada i ono što zove „etičkim obratom“ u suvremenoj misli, gdje su politika i estetika podvrgnute moralnom sudu. Etika stoji kao područje koje ima malo što zajedničkog s estetičkim svojstvom (za njega etika pripada prethodnom modelu razumijevanja umjetnosti). Osim toga, pojavom tzv. „etičkog obrata“ u novoj formi konsenzualnog poretka ili „relacijske forme“, dolazi do sloma umjetničkog i političkog disenzusa. Njegova kritika „etičkog obrata“ ne odbacuje etičnost, već instrumentaliziranje etike kao strategije u kojoj nestaje politički i estetski disenzus. Rancière ne slijedi ideju prema kojem se sfera političkog proizvođenja istine promatra odvojeno od umjetničkog, kao što je to slučaj kod mnogih umjetničkih intervencija u polje političkog, pa i kod relacijske umjetnosti. Umjetnost, odnosno estetsko, ima moć konstituiranja participirajućega subjekta ne kroz naknadno prepoznavanje pojava u političkom životu, nego kao aktivnog sudionika sposobnog sukreirati istine i oblikovati vlastiti život i život zajednice.

S tim u svezi Rancière inzistira na promjeni fokusa s horizontalne dimenzije vremena kao progresa (i regresa) na njegovu vertikalnu dimenziju (Rancière, 2017: 30), tzv. hijerarhiju vremenitosti. Svakodnevna nužnost konstantno diktira hijerarhiju vremenitosti koja je ujedno podjela oblika života (Rancière, 2017: 31). Rancière ne određuje

ispravne ili pogrešne modele budućnosti, već nas poziva da promislimo sadašnje hijerarhije vremenitosti, odnosno smatra da je važno

ispitati dominantne modele koji nam danas služe za razmišljanje o odnosima između povijesnog tijeka globalnog vremena, oblika dominacije i vremena naših života. Predlažem dvostruki izmještaj u odnosu na ove dominantne modele. Suprotno analizama koje tvrde da nam pomažu izaći iz vremena velikih narativa i koje su posvećene usamljenoj sadašnjosti, pokušao sam pokazati kako narativ povijesne nužnosti nastavlja strukturirati dominantno vrijeme po cijenu pretvaranja obećanja slobode u razočaravajuće izjave o podređenosti ili u proročanstva o konačnoj katastrofi. (Rancière, 2017: 43)

Ukratko, Rancière kao uvjet emancipacije postavlja ponovno promišljanje kategorije vremena koje ide ruku pod ruku s oblicima klasne borbe ili revolucije moderne umjetnosti, napose književnosti, koja je dovela u pitanje dominantni model vremenitosti kao sukcesivnih i smislenih događaja, što predstavlja temelj klasične drame još od Aristotela.

Na Rancièreove se ideje izravno oslanja poznata britanska kritičarka i povjesničarka umjetnosti Clare Bishop, koja, nasuprot umjetnicima povezanim s Bourriaudovom relacijskom estetikom, poput Liama Gillicka i Rikrita Tiravanije, ističe radove švicarskog umjetnika Thomasa Hirschhorna i španjolskog umjetnika Santiaga Sierre. Oni također polaze od relacijskih praksi ističući dijalog i diskusiju, no njihove su „akcije“, prema autoričinom sudu, mnogo složenije i kontroverznije (Bishop, 2004: 70). Prije svega, Hirschhorn i Sierra u svojim radovima produciraju relacije obilježene osjećajem nelagode i neugode. Njihov cilj nije samo relacija i interakcija među ljudima, već poziv na preispitivanje političkih i etičkih pretpostavki koje uvjetuju osjetilne i emocionalne reakcije na ono što vidimo. Dok kod umjetnika povezanih Bourriaudovom relacijskom estetikom međusobna druženja i interakcije izazivaju osjećaj pripadnosti, neobaveznosti, pa čak i zabave, instalacije i/ili performansi Hirschhorna i Sierre proizvode tenzije u odnosima između promatrača, participanata i samog konteksta. Integralni dio tih tenzija jest uključivanje suradnika koji dolaze iz različitih ekonomskih miljea čime se poentira nemogućnost „mikroutopije“ i diskreditira uvriježeni stav o suvremenoj umjetnosti kao kategoriji koja podrazumijeva

demokraciju i emancipiranost te obuhvaća različite socijalne i političke strukture. (Bishop, 2004: 79). Riječ je o tzv. delegiranim performansima, suradničkim modelima u kojima umjetnici kao medij i materijal koriste tijela Drugih te razotkrivaju da je postojanje harmonične zajednice fikcija, istodobno pokazujući ono što se njezinim kreiranjem isključuje.

Na pitanje je li Dufrenneovo određenje umjetnosti kao utopijske prakse *par excellence* moguće u suvremenom kontekstu, nakon sloma tzv. velikih narativa, pokušali smo odgovoriti oslanjajući se na Rancièreovu misao. Rancière smatra da je nužno ponovno promisliti „pravdu vremena“ koja leži u srži tih velikih narativa i još uvijek oblikuje našu sadašnjost. Emancipacijski potencijal umjetnosti Rancière nalazi u sposobnosti da se misli kontradikcija: produktivna kontradikcija umjetničkog odnosa prema socijalnoj promjeni, koju karakterizira paradoks zagovora autonomije umjetnosti i istodobno obećanje boljeg svijeta. U skladu s tim, Dufrenneovo određenje umjetnosti kao utopijske prakse *par excellence* korespondira s Rancièreovim estetičkim režimom umjetnosti. Ukoliko prihvatimo njegove teze, utopijski se potencijal pokazuje kao odrednica koja vrijedi i za suvremenu umjetnost — usprkos „velikom SADA“ u kojem se događa – kroz aktivno sudjelovanje u sukreiranju istine ili „pravde vremena“, što se postavlja kao polazišna točka, a ne konačna destinacija ili cilj koji treba postići.



Peti dio

## ***Učiniti stvari vidljivima: tri primjera iz suvremene umjetnosti***

U završnom će se poglavlju predstaviti tri umjetnička rada koji na različite načine pokazuju ono što Boris Groys naziva strategijama suvremene umjetnosti – čine stvari vidljivima. Riječki umjetnik Igor Eškinja instalacijom *Sanjaju li biljke sutrašnjicu?* istražuje korov, biljku koju rijetko primjećujemo. Korov pronalazi na područjima bivših industrijskih postrojenja grada Rijeke te, koristeći simboliku njihova suživota, čini vidljivim proturječja riječkog identiteta kao industrijskog grada i luke. Riječka umjetnica Nadija Mustapić u konceptu instalacije *Superheroine* ukazuje na nevidljivi i nevrednovani rad žena tijekom pandemije koronavirusa koji stoji iza medijski konstruirane slike superheroina. U instalaciji *Exposición No.1* kostarikanski umjetnik Guillermo Vargas Jiménez (Habacuc) izlaganjem izgladnjelog psa i prikazom njegova umiranja pod užasnim uvjetima, zajedno s reakcijama na taj umjetnički čin, razotkriva hipokriziju i bešćutnost suvremene civilizacije te posvemašnju dekadenciju našeg doba.

## **Dekonstrukcija pejzaža: analiza umjetničke instalacije „Sanjaju li biljke sutrašnjicu?“ (Igor Eškinja, 2020.)**

U tradicionalnoj humanističkoj povijesti umjetnosti pejzaž (od franc. *paysage* krajolik, krajobraz; engl. *landscape*, njem. *Landschaft*, tal. *paesaggio*) predstavlja specifičan žanr u slikarstvu, kiparstvu i grafici (Enciklopedija, 1964: 644) koji prikazuje prizor iz prirode s „osjećajem mjere i stiliziranim oblicima“ (Lhote, 1956: 10) i posredstvom kojega se identificira odnos zapadnog čovjeka i vanjskog svijeta prirode (Šuvaković, 2005: 448). Na primjer, u uvodu knjige *Landscape into Art* povjesničar umjetnosti Kenneth Clark objašnjava zašto je izabrao pejzaž kao temu svog istraživanja, navodeći da je upravo pejzaž glavna umjetnička tema u slikarstvu 19. stoljeća te da bez jasnog razumijevanja umjetnosti toga razdoblja nije moguće razumjeti ni vrednovati suvremenu umjetnost (Clark, 1961: xvii). Na istome mjestu također tvrdi kako istraživanje pejzažnog slikarstva postaje važan doprinos kreiranju našeg koncepta prirode. Okruženi smo stvarima koje nisu napravljene i koje imaju život i oblik različit od našeg: drvećem, cvijećem, travom, rijekama, brežuljcima, oblacima. Stoljećima nas inspiriraju svojom ljepotom i zanimljivošću. Te prizore rekreiramo u mašti kako bismo dočarali vlastita raspoloženja. Međutim, pejzažno slikarstvo također označava stadije našeg razumijevanja prirode koje se postupno oblikuje od srednjega vijeka, kada ljudski duh još jednom pokušava uspostaviti harmoniju s okolinom. U prethodnom ciklusu, u antici, u kojoj je prevladavao helenistički interes za čovjeka, tema prirode igrala je podređenu ulogu (Clark, 1961: 1).

Ove uvodne rečenice Clarkove knjige *Landscape into Art* komentira W. J. T. Mitchell u tekstu „Imperial Landscape“, tvrdeći da smo prošli dug put od njihovih nevinih opisa. Osobito se to odnosi na „mi“ kao prvo lice množine, u kojem Clark govori s osjetnom sigurnošću, a koje se danas ne može izraziti bez navodnika. Mitchell se pita tko je to „mi“ koje određuje sebe na temelju razlike prema „drveću, cvijeću, travi, rijekama, brežuljcima, oblacima“ i koje tu razliku dodatno produbljuje, transponirajući je u refleksiju vlastitih raspoloženja i ideja. Naime, Mitchell tvrdi kako „mi“ danas znamo da ne postoji jednostavno,

neproblematično „mi“ koje odgovara univerzalnom ljudskom duhu što traži harmoniju s okolinom (Mitchell, 2002: 6). Stoga poziva da mislimo pejzaž ne kao objekt koji treba gledati ili tekst koji treba čitati, već kao proces kojim se formiraju socijalni i subjektivni identiteti (Mitchell, 2002: 1). Nasuprot Clarkovu pristupu, Mitchell zastupa kulturološki orijentiranu povijest i teoriju umjetnosti (Mitchell, 1986) te tvrdi da pejzaž nije žanr, već medij razmjene između čovjeka i prirode, prizor posredovan specifičnim povijesnim i geografskim sredstvima kulture (Mitchell, 2002: 5). Tekst koji slijedi opisuje instalaciju suvremenog riječkog umjetnika Igora Eškinje<sup>28</sup> koja po tradicionalnoj definiciji nije pejzaž, ali se može tako interpretirati oslanjanjem na Mitchellov koncept. Propitujući pojam pejzaža u modernom i postmodernom kontekstu na primjeru Eškinjinog rada, u tekstu se razmatra što pejzaž jest ili što on znači kao tema u suvremenoj umjetnosti.

U radu „Sanjaju li biljke sutrašnjicu?“ Igora Eškinje osnovni je likovni motiv živi biljni svijet koji raste na specifičnom mjestu. Rad je stoga pejzaž, no istodobno i anti-pejzaž jer je biljka korov, a mjesto nije određeno prirodnim, već industrijskim ambijentom. Umjetnik namjerno tematizira biljke u takvom artificijelnom okruženju te je priroda ovdje neodvojiva od urbanog. Štoviše, čitav rad naglašava binaritet prirode i kulture, ali i paradoksalnost njihova odnosa. Instalacija je nastala u sklopu programskog pravca „Dopolavoro“ projekta Rijeka – Europska prijestolnica kulture 2020, koji se bavi temom rada i slobodnog vremena te njihovim metamorfozama, ali i onim što ostaje kada rada više nema. Pritom se prije svega misli na posttranzicijsku sliku grada Rijeke u kojoj industrija i proizvodni pogoni, nekad prepoznatljivi elementi riječkog identiteta, sada propadaju i nestaju. Eškinja ovdje pronalazi polazište za rad koji se temelji na motivu i simbolici biljnog svijeta koji nastaje na mjestima napuštenih tvornica i industrijskih pogona te istražuje biološku raznolikost i broj stranih biljnih vrsta, pri čemu surađuje s znanstvenicima biologima. Umjetnik promišlja vitalnost i snagu procesa

---

28 Igor Eškinja (1975.) je diplomirao slikarstvo 2002. godine na *Accademia di Belle Arti* u Veneciji u klasi profesora Carla Di Raca te se usavršavao se na brojnim rezidencijalnim programima – ISCP u New Yorku, MAC/VAL u Parizu i Q21 u Beču. U svom umjetničkom radu koristi brojne medije – od crteža, fotografije, objekta do prostornih instalacija. Eškinja je redoviti profesor na Akademiji primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci.

zauzimanja prostora biljkama te njegovo značenje za život i identitet grada. Biljke s odabranih lokaliteta fotografira i digitalno obrađuje te transformira u dizajnerske uzorke tapeta od kojih gradi novi prostor.<sup>29</sup>

Čineći reprezentativnim biljke koje inače ne zamjećujemo i „pričajući priču o biljkama kojima je u prostoru stvorenom ljudskom rukom odsutnost čovjeka omogućila život“ (Dragojević Mijatović, 2019), instalacija govori o prirodi, društvu i prostoru te o njihovoj suštinskoj povezanosti. Štoviše, instalacija je vrsta umjetnosti u kojoj, uz elemente od kojih je sastavljena (u ovom slučaju tapeta), odlučujuću ulogu ima i sam prostor. Prema Borisu Groysu, „taj prostor nije apstraktan ili neutralan, već je sam po sebi oblik života“ (Groys, 2006: 21).

## Pejzaž

U uvodnom dijelu zbornika radova *Landscape and Power*, čiji je urednik W. J. T. Mitchell, sam Mitchell ističe da su razvoj pejzaža u 20. stoljeću obilježila dva velika preokreta. Prvi preokret (povezan s modernizmom) pokušavao je čitati povijest pejzaža polazeći od povijesti pejzažnog slikarstva te interpretirati tu povijest kao progresivan put prema čistoj likovnosti, purifikaciji vizualnog polja. Drugi preokret (povezan s postmodernizmom) težio je decentralizaciji uloge slikarstva i čiste formalističke estetike u korist semiotičkog i hermeneutičkog pristupa koji tretira pejzaž kao alegoriju psiholoških ili ideoloških pozicija (Mitchell, 2002: 1). Mitchell prvi pristup naziva „kontemplativnim“ jer mu je cilj pročišćenje od verbalnih, narativnih ili povijesnih elemenata i predstavljanje slike oblikovane za transcendentalnu svijest – bilo „prozirnog oka“, tj. iskustva prisutnosti ili blizine, bilo „nevinog oka“. Drugu strategiju Mitchell naziva interpretativnom jer se temelji na pokušaju dekodiranja pejzaža kao tijela određenih znakova. Naime, jasno je da pejzaž može biti dešifriran kao tekst: prirodne pojave kao što su drveće, životinje, stijene, voda i nastambe mogu se čitati kao simboli religijskih, psiholoških ili političkih alegorija. Karakteristične kompozicije i oblici (uzdignuti ili zatvoreni predio, doba dana, pozicija

---

29 Rad je prvi put izlagan u lipnju 2020. u prostoru DeltaLab (Delta 5) u Rijeci u organizaciji udruge Druge more.

promatrača, tipovi ljudskih figura) mogu se povezati s općim i narativnim tipologijama kao što su pastoralno, egzotično, uzvišeno i pitoreskno. Oba pristupa Mitchell sabire u model koji ne pita samo što „jest“ pejzaž ili što on „znači“, već što on *čini*, kako djeluje kao kulturalna praksa (Mitchell, 2002: 1).

Pristup Eškinjinoj instalaciji ovdje ima polazište u kulturološko orijentiranim propitivanjima teme pejzaža, kakva nalazimo i u Mitchellovu tekstu. Ona uključuju pitanja poput sljedećih: što smo učinili i što činimo okolišu, što okoliš čini nama zauzvrat, kako uspostavljamo te uzajamne odnose i kako se to „činjenje“ odvija u mediju reprezentacije koji nazivamo „pejzažem“? Pejzaž se razumijeva kao dinamički medij u kojem živimo, krećemo se i oblikujemo vlastite živote, ali i kao medij koji se i sam mijenja od jednog mjesta ili vremena do drugog. Nasuprot tradicionalnom shvaćanju pejzaža kao fiksnog žanra (uzvišeni, lijepi, pitoreskni ili pastoralni pejzaž), fiksnog medija (književnost, slikarstvo, fotografija) ili fiksnog mjesta kao objekta za vizualnu kontemplaciju ili interpretaciju, suvremeni pristupi istražuju način na koji pejzaž cirkulira kao sredstvo razmjene, kao mjesto vizualne aroprijacije ili kao fokus za oblikovanje identiteta (Mitchell, 2002: 2).

Prema Mitchellu, pejzaž je medij u punom smislu te riječi — materijalno sredstvo poput jezika ili slike, ugrađeno u tradiciju kulturnog označavanja i komunikacije, odnosno simbolička forma sposobna prizvati i izraziti značenje i vrijednost. Kao takav, ima semiotičku strukturu nalik onoj novca te funkcionira kao posebna vrsta robe koja igra jedinstvenu simboličku ulogu u sustavu razmjene vrijednosti. Također, pejzaž se shvaća ponajprije kao sredstvo kulturološkog izraza, a ne samo kao žanr u slikarstvu ili kao likovna umjetnost. Može biti predstavljen slikom, crtežom, grafikom, fotografijom, filmom, kazališnom scenografijom, kao i pisanjem, govorom, pa i glazbom i drugim „zvučnim slikama“. Prije svih ovih sekundarnih reprezentacija, međutim, pejzaž sam po sebi jest fizički i multisenzorni medij (zemlja, stijene, vegetacija, voda, nebo, zvuci i tišina, svjetlost i tama itd.) u kojem su ukodirana kulturna značenja i vrijednosti, bilo kao fizičke transformacije prostora kroz vrtlarstvo ili arhitekturu, bilo kao prirodno oblikovan prostor. Mitchell navodi da naslov Clarkove knjige *Landscape into Art* zapravo sažima

njegovu tezu: pejzaž je već umjetan u trenutku promatranja, mnogo prije nego što postane glavna tema pikturne reprezentacije (Mitchell, 2002: 14). Tako ekspanziju pejzažnog slikarstva u 18. i 19. stoljeću Mitchell uspoređuje s ekspanzijom „kulture“ i „civilizacije“ u „prirodni“, netaknuti svijet, koja se odvijala u istom razdoblju. Ističe da se takav proces smatrao progresivnim i, štoviše, „prirodnim“. Imperiji se kreću prema van, u prostor, poput kretanja naprijed u vremenu. „Vidici“ koji se pritom otvaraju nisu samo prizori prostora, već projekcije budućeg „razvoja“ i eksploatacije. Prema Mitchellu, pejzaž je, kao i imperijalizam, predmet nostalgije u postkolonijalnoj i postmodernoj eri jer reflektira vrijeme u kojem je metropolitiska kultura još mogla zamišljati progres i vlastitu budućnost u neograničenom prisvajanju i iskorištavanju prirode (Mitchell, 2002: 14).

„Pejzaž“ je u Eškinjinoj instalaciji već „umjetan“, prerađen, odnosno namjerno predstavljen kao dizajnerski uzorak, onako kako ga vidimo na fotografijama, reklamama, plakatima, a ne u prirodi. Osim toga, semiotičke osobine pejzaža te historijski narativi koje one generiraju, a koje Mitchell u spomenutom tekstu povezuje s diskursom imperijalizma, mogu se također pronaći u nekim elementima Eškinjina rada. Prizvuk nostalgije osjeti se gotovo u čitavoj instalaciji. Ona se odnosi na zlatno doba Rijeke i njezine industrijske povijesti, koja prati modernističke ideje progresa i razvoja, što umjetnik ističe prepletom biljaka i fragmenata industrijskih i proizvodnih pogona koji sada propadaju i nestaju. Istodobno, pejzaž ovdje funkcionira i kao odmak od modernističkog stava, odnosno kao njegova kritika, kojom rad otvara pitanja ključna za posttranzicijsku Rijeku, ali i za šire promišljanje odnosa prema okolišu. Vitalnost i snagu procesa kojima biljke osvajaju napuštene industrijske prostore umjetnik dovodi u odnos s transformacijom riječkog identiteta kao industrijskog grada te s mogućom formacijom novih identiteta koji uključuju postmoderne vrijednosti poput ekološke osviještenosti, bioraznolikosti i suživota s prirodom. Stoga se rad čini relevantnim za promišljanje teme pejzaža u suvremenoj umjetnosti i unutar diskursa koji se tim područjem bave. Naime, Eškinjina instalacija dekonstruira pejzaž kao dvodimenzionalnu mimetičku sliku u trodimenzionalni stvarni prostor u kojem se preklapaju fizičke dimenzije, kulturni slojevi i mentalne tvorevine te se uvjetno može promatrati i kao „hiperpejzaž“,

koncept koji je kasnih 1960-ih inaugurirala grupa umjetnika (Robert Smithson, Walter De Maria, Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Christo i dr.) svojim radovima u otvorenom prostoru, što se može smatrati začetkom postmodernog pejzaža.

Pejzaž, kako tvrdi Mitchell, postavlja svog promatrača u manje-više određeni odnos s vlastitom zadanosti, u vidu pogleda ili predjela: „Krajolik (bilo urbani ili ruralni, umjetni ili prirodni) uvijek nas dočekuje kao prostor, kao okoliš, kao ono unutar čega se ‘mi’ (postavljeni kao ‘figure’ u krajoliku) pronalazimo – ili gubimo.“ (Mitchell, 2002: 2).

## Korov

Prema riječima umjetnika, prvi korak u izradi instalacije bio je pronaći formu koja bi objedinila priču grada Rijeke, vezanu za industriju 19. i 20. stoljeća, kada se grad snažno razvijao i kada je u velikoj mjeri oblikovan njegov identitet, te aktualnu situaciju s početka 21. stoljeća, u kojoj je taj identitet gotovo u potpunosti urušen.<sup>30</sup> Otuda je rad fokusiran na središnje dijelove Rijeke koji su nekad bili korišteni kao luka ili industrijske zone. Riječ je o šest gradskih četvrti, od kojih su tri stvorene nasipanjem i radikalnom transformacijom prirodnog okoliša, poput Delte, Brajdice i Lukobrana, a tri predstavljaju povijesne industrijske cjeline, poput kompleksa bivše tvornice šećera „Rikard Benčić“, koji je ujedno i prvi industrijski kompleks u Hrvatskoj, bivše tvornice papira „Hartera“ i tzv. Industrijske ulice na području Mlake:

Zanimali su me dakle dijelovi grada koji su ili umjetno napravljeni kao što su Delta, Brajdica, sam lukobran, gdje je ljudska intervencija u prirodu bila značajna, ili pak dijelovi grada kao što su Hartera i Mlaka koji su bili u potpunosti urbanizirani. Ljudska ruka tu je istisnula prirodu, pokrenula proizvodne procese i industriju, i sada, nakon nekoliko desetljeća što se ti pogoni ne koriste, priroda polako počinje ponovo preuzimati te prostore.<sup>31</sup>

Osnovni motiv rada jest biljni svijet u krajnje urbanom prostoru. Biljke koje autor ondje pronalazi ponajprije su korov:

---

30     Intervju s Igorom Eškinjom, *Novi list*, 6. listopada 2019.

31     Ibid.

U principu me zanimalo je koncept korova; korova koji je samoniklo bilje koje se samoorganizira, osvaja prostor, i ta neka životna dinamika koja se dešava bez obzira na nas ljude. Puno umjetnika sada istražuje prirodu općenito, to je jako aktualno, a vezano je za koncept antropocena, pri čemu mi sudjelujemo u formiranju geoloških formacija zemlje, no s druge strane izuzetno smo nemoćni jer i priroda djeluje na nas.<sup>32</sup>

Korov je polazište rada, ali i tražena poveznica s industrijskom prošlošću Rijeke te ujedno komentar na našu stvarnost (antropocen). Poigravajući se konotacijama vezanim za korov, koje kod većine ljudi upućuju na neuglednu, zapuštenu pa i bezvrijednu biljku, Eškinja ga čini vidljivim i reprezentativnim, pronalazeći upravo u korovu kreativni potencijal za artikulaciju čitavog koncepta. Polazeći od ideje korova, Eškinja dolazi do glavne i završne forme rada, a to je forma tapeta. Umjetnik bira medij iz primijenjene umjetnosti koji je u 19. stoljeću inaugurirao i popularizirao William Morris, revolucionarni dizajner i umjetnik te rani predvodnik pokreta *Arts and Crafts*, izraslog iz pobune protiv novog doba industrijalizacije. Dizajn Eškinjinih uzoraka obuhvaća elemente s realističkim prikazom biljaka koji se referiraju na tipologiju tapeta toga razdoblja, s jedne strane, te, nasuprot tome, elemente apstraktnih geometrijskih oblika i osnovnih boja koji upućuju na estetiku visokog modernizma, s druge. Umjetnik odabire tapete ponajprije zato što su u 19. stoljeću bile čest i važan ukras interijera imućnijih riječkih građana, u razdoblju kada se Rijeka etablirala kao industrijski grad i luka. Dekorativni motivi tih tapeta potjecali su iz biljnog svijeta, ali reprezentativne naravi, upućujući na bogatstvo i blagostanje vlasnika. Zamjena takvih biljaka običnim korovom na Eškinjinim tapetama predstavlja namjernu intervenciju jer korov, iz perspektive industrijske revolucije i kapitalizma, odnosno društva koje sve promatra kroz prizmu profita, nije isplativ pa stoga ni poželjan. S druge strane, za znanost korov ne postoji, to je biljka koja ima svoju vrijednost kao i svaka druga te se koncept korova razotkriva kao konstrukt. Štoviše, prema Eškinjinim tvrdnjama, bioraznolikost je na prostorima koje istražuje mnogo veća nego u nekim prirodnim ambijentima. Iako su biljke na tim lokacijama krhke od onih koje rastu u prirodnim uvjetima, upravo praznina i pustoš pružaju velik potencijal za njihov razvoj. Premda Eškinja cijelo vrijeme usko surađuje s biologima iz Prirodoslovnog

---

32 Ibid.

muzeja u Rijeci te mu je važan precizan i raspoznatljiv oblik biljke koji botaničar može bez teškoća prepoznati i imenovati, ovdje se ne postavlja u poziciju znanstvenika. Polazeći od „logike korova“, stvara vizualni jezik u koji tek neznatno intervenira (kao što korov poduzima samo mikrointervencije u zadani prostor, ne dominira njime niti ga zauzima u cijelosti). Taj jezik snažno korespondira s realnim prostorom, što odlikuje i ostale radove ovog umjetnika. Međutim, ovdje Eškinju ponajprije zanima konceptualna razina rada na kojoj „biljke po svom sadržaju stvaraju neke priče i odnose“.<sup>33</sup>

## Tapete

Proces nastajanja rada trajao je oko dvije godine, od 2018. do 2020. Prvu fazu čine crteži biljaka. Eškinja obilazi lokalitete i prati razvoj biljaka tijekom godine, pri čemu se u njihovu izboru oslanja na znanstvenike. Stjecanjem novih znanja iz područja biologije i botanike otvaraju mu se različiti smjerovi u kreativnom procesu i razradi osnovnog koncepta:

U procesu rada kontaktirao sam Prirodoslovni muzej, te su mi od velike pomoći bili Željka Modrić Surina i Boštjan Surina, biolozi, znanstvenici. Zajedno smo prošli lokacije, identificirali različite biljke, i otvorilo se cijelo novo područje gdje taj biljni svijet ima dinamike rasta i organizirana širenja izuzetno bliska ljudskim... Znači, biljke koje koloniziraju, biljke koje su oportunisti, biljke koje naseljavaju prostor nakon što su tamo već bile neke druge biljke, biljke migranti (...) U oblikovanju rada, u njegovom konceptualnom postavljanju, bilo mi je jako važno da je to flora koja je samoorganizirana.“<sup>34</sup>

Rad se sastoji od šest uzoraka tapeta s motivima biljaka izdvojenih iz svakog od naznačenih lokaliteta. Tih šest prividno autonomnih uzoraka povezuju tema (korov), medij (tapete) i ritam. Eškinji je važno da su svi uzorci potpuno različiti te stoga za svaki koristi poseban likovno-vizualni jezik. Pritom radove klasificira u dvije skupine, od kojih jednu čine oni koji predstavljaju industrijske prostore, a drugu oni koji predstavljaju prostore radikalne ljudske intervencije u prirodni okoliš na području Rijeke.

---

33 Ibid.

34 Ibid.

U skupini uzoraka tapeta s motivima biljaka iz prostora bivših industrijskih kompleksa umjetnik likovni jezik rada dovodi u odnos s vremenom izgradnje tih kompleksa. Tako likovni jezik na uzorku tapete koji proizlazi iz prostora najstarijeg industrijskog kompleksa „Rikard Benčić“ (prvog u Austro-Ugarskoj Monarhiji i nastalog pedesetak ili šezdesetak godina prije bilo kakve industrije na ovim prostorima) komponira s dvjema bojama, zelenom i ljubičastom, koje povezuje s umjetnim svjetlom, ultraljubičastim zrakama, odnosno s umjetnim uvjetima proizvodnje biljaka i hrane u suvremenom svijetu. Kompleks „Benčić“ avangardno je mjesto u kontekstu industrijske proizvodnje, pa i njegov vizualni pandan aludira na avangardne suvremene načine proizvodnje.<sup>35</sup> Likovne elemente uzorka tapeta s biljkama iz prostora bivše tvornice „Hartera“, znatno mlađe od kompleksa „Rikard Benčić“, umjetnik gradi na principima modernističke umjetnosti kao što su plošnost, osnovne boje te apstraktni ili gotovo apstraktni, uglavnom pravilni oblici. Likovni jezik uzoraka tapeta s biljkama iz prostora Mlake i Industrijske ulice, poznatih po vrijednoj riječkoj baštini industrijske i modernističke arhitekture (hotel Emigranti, upravna zgrada Rafinerije nafte, Rafinerijino radničko naselje, lansirna rampa tvornice torpeda i sl.), podsjeća na klasične herbarije 19. stoljeća, a čine ga nepravilni, organički i razbacani oblici biljaka čije siluete „utjelovljuju“ industrijske pogone oko kojih rastu. Uzorak se iz daljine i percipira kao herbarij, dok se približavanjem prizor rekonfigurira u elemente industrijske arhitekture.

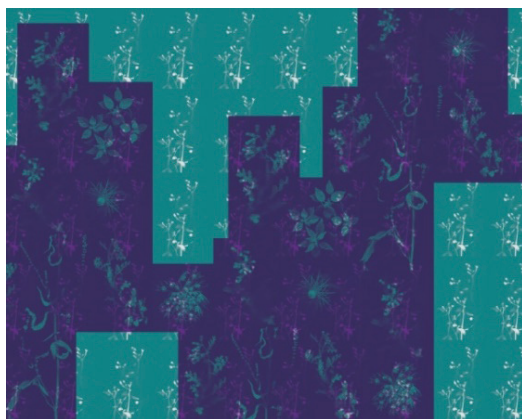
U drugoj skupini radova, koju čine uzorci tapeta s motivima biljaka iz prostora Brajdice, Delte i lukobrana, glavno je kompozicijsko načelo kontrast. Tako se na tapeti s motivom biljaka s Brajdice suprotstavlja grafički pristup pravilnih formi egzotičnoj osebnosti vrste koju tematizira. U uzorku tapeta s Delte dominira krošnja, odnosno element velike biljke ili samoniklog stabla koje ne postoji na toj lokaciji. Tapeta s uzorkom biljaka s riječkog lukobrana, nasuprot ostalima, aludira na noćnu vizuru i tekuću površinu, poput apstraktne linije lukobrana uronjenog u noć i more.

Iz svakog od odabranih lokaliteta umjetnik izdvaja biljke prema

---

35 Iz razgovora s umjetnikom.

određenom principu te ih slaže u uzorak tapete na dva osnovna načina: ako je dominirajući likovni element prirodni, ritam izostaje, a elementi su raspoređeni prema načelu *horror vacui*; ako je pak artifičijelni (arhitektura, papir), ritam je izrazit, strog i ponavljajući. Tako oblik i boju nekoliko biljaka koje rastu na lokalitetu bivše tvornice „Rikard Benčić“ (*Parietaria judaica*, *Sonchus asper*) transponira u ljubičasto-zeleni vizualni jezik koji simulira svjetlo sunca u umjetnim uvjetima. Čovjek simulira prirodu stvarajući umjetne uvjete za stvarni život. Izbor biljaka na tom lokalitetu vrlo je malen jer se nalazi na frekventnom dijelu grada koji je u stalnoj uporabi. Korov je ovdje izuzetno izdržljiv i otporan budući da preživljava u potpuno neprirodnim uvjetima. Usprkos tome, raste spontano te je najprisutnija živa materija na tom lokalitetu. Biljke su stoga i na uzorku raspoređene prema „logici korova“, dakle bez ikakva reda, ritma ili ponavljanja. Na velikim i pravilnim, zelenim i ljubičastim površinama biljke se pomalaju u različitim, preciznim i prepoznatljivim oblicima kroz nekoliko otisaka u istim nijansama ljubičaste, svjetloljubičaste i zelene, te ponegdje neutralne bijele boje.



**Slika 1.** Igor Eškinja: uzorak s biljkama lokaliteta bivše tvornice „Rikard Benčić“ (slike preuzete ljubaznošću umjetnika)

Na prostoru bivše tvornice papira Hartera i Školjića umjetnik odabire nekoliko biljaka (*Campanula pyramidalis*, *Satureja variegata subsp. Host*, *Broussonetia papyrifera*) koje su važne u lokalnom kontekstu jer rastu samo na tom lokalitetu i nigdje drugdje. Njih kombinira sa snažno stiliziranim elementima arhitekture oblikovanima u šest ploha intenzivnih boja poput crvene, plave, žute i zelene, te neboja – bijele i crne – koje ritmički ponavlja. Na plohe lijepi siluete biljaka, čime razbija pravilnu i

strogu kompoziciju. Korov ovdje ukazuje na prolaznost, na tijek vremena, izmjenu godišnjih doba i ponavljajućih ciklusa rođenja, rasta i smrti te na promjenu općenito. Promjena se propituje i na razini grada i njegova identiteta, obilježenog industrijom i proizvodnim pogonima koji su u jednom razdoblju rasli zajedno s gradom, a danas više ne postoje. Ritam je pravilan jer se ponavljaju arhitektonski elementi, oblici proizašli iz matematičkog uma, za razliku od uzoraka tapeta u kojima je dominirajući element biljka, poput prethodnog primjera. Dvije od korištenih vrsta biljaka endemske su. Jedna od njih raste samo na ovom lokalitetu i hrani samo jednu vrstu pčela na svijetu, a te se pčele hrane samo njome. Druga je tipična jadranska biljka koja je dobila ime po riječkom znanstveniku Nikoli Hostu. Raste samo na području Rijeke, u kanjonu gdje je smještena tvornica Hartera.



**Slika 2.** Igor Eškinja: uzorak s biljkama lokaliteta bivše tvornice papira „Hartera“ (slike preuzete ljubaznošću umjetnika)

Na lokalitetu Mlaka umjetnik odabire velik spektar različitih biljaka čije siluete ispunjava fotografijama derutnih i starih industrijskih prostora. Biljke „utjelovljuju“ derutni prostor: on ispunjava njihove precizno rezane siluete istaknute na bijeloj pozadini. Pritom se umjetnik poigrava simulacijom herbarija kako ovaj uzorak izgleda kada se promatra iz daljine. Približavanjem više ne vidimo biljke, nego prostore. Budući da nepravilni i organski oblici biljaka ovdje grade kompoziciju, nema ritma

ni ponavljanja kao kod uzoraka tapeta s pravilnim arhitektonskim elementima. Biljke su raspoređene bez reda i pravila, slijedeći nepredvidivost i slobodu korova, poput uzorka s biljkama lokaliteta „Rikard Benčić“. Jedna od poznatijih vrsta koje umjetnik ovdje pronalazi i predstavlja jest goruščica (*Brassica nigra*). Predstavljene su i *Ambrosia artemisiifolia*, *Solanum nigrum*, *Capsella bursa-pastoris* i *Conyza canadensis*.

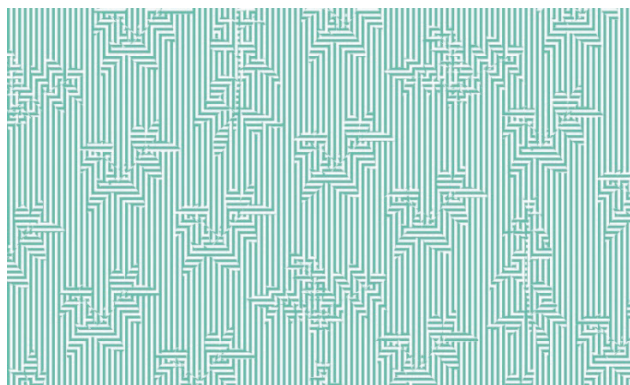


**Slika 3.** Igor Eškinja: uzorak s biljkama na lokalitetu Mlaka (slike preuzete ljubaznošću umjetnika)

Na nasutom lokalitetu Brajdice umjetnik izdvaja egzotične biljke koje su brodovima dospjele na ove prostore kao korov, prilagodile se i rasprostranile. Time želi istaknuti iskustvo grada u međunarodnom kontekstu pa i hvaljeni riječki kozmopolitizam – te su biljke međunarodni stanovnici grada.<sup>36</sup> Radi se o dvjema biljkama iz Azije (*Paulownia tomentosa*, *Platanus occidentalis*) i jednoj biljci iz Sjeverne Amerike (*Phytolacca americana*), čiji egzotični izgled Eškinja vizualno suprotstavlja jednostavnim, geometrijskim, apstraktnim, zelenim i

36 Iz razgovora s umjetnikom.

bijelim linijama, koristeći grafički pristup. Iz daljine uzorak tapete izgleda kao „apstraktna zbrka“, no približavanjem se razaznaju forme biljaka koje narušavaju pravilan ritam linija. Naoko postoji ritam, ali nema ponavljanja, nema uzorka, nema pravila.



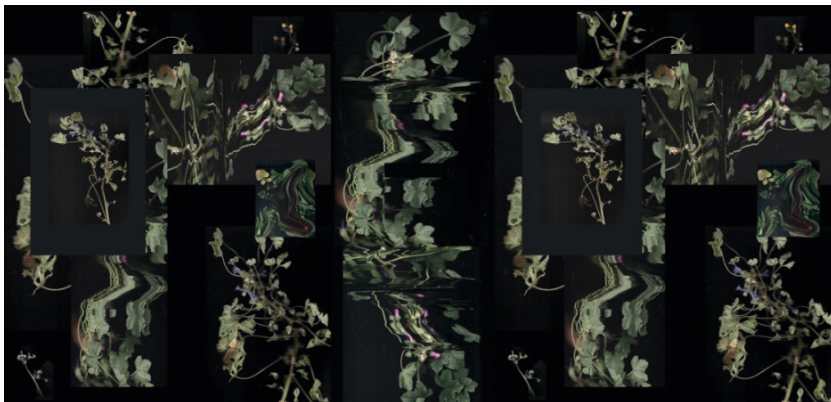
**Slika 4.** Igor Eškinja: uzorak s biljkama na lokalitetu Brajdice (slike preuzete ljubaznošću umjetnika)

Prostor Delte sagledava se uz pomoć dijelova različitih vrsta velikih biljaka (*Prunus syriaca*, *Ailanthus altissima*, *Ficus carica*, *Paulownia tomentosa*) ili stabala koje čine imaginarnu krošnju na mjestu gdje nema ničega. Ovaj uzorak čini kompozicija od šest fotografija koje prikazuju sjene grana različitih samoniklih stabala, koje se ponavljaju. Svaka pojedinačna fotografija zapravo je fotografija u fotografiji: sjene stabala dane su na panelima, a prostor Delte nazire se u pozadini. Autentična lokacija čini okvir panelima, pa sve zajedno izgleda kao „nemoguća“ krošnja u prostoru Delte. Na likovnoj razini dominira crtež koji oblikuju grane i krošnja (referencija na japanske drvoreze). Ritam kompozicije izrazit je jer se koristi ponavljanje. S obzirom na to da je riječ o fotografijama na papiru, artifičijelnom elementu, umjetnik naglašava pravilnost koju donekle narušava organski oblik sjena stabala. Stabla na Delti ne postoje, pa u ovom uzorku umjetnik biljku predstavlja kao konstrukciju – ili ideju.



**Slika 5.** Igor Eškinja: uzorak s lokaliteta Delte (slike preuzete ljubaznošću umjetnika)

Prostor riječkog lukobrana obilježava visok salinitet te stoga sadrži vrlo malo biljaka. Izabrano je nekoliko različitih vrsta (*Malva sylvestris*, *Sonchus asper*, *Tribulus terrestris*). Eškinja ih skenira na način da dijelove biljke približava i udaljava od ploče za skeniranje. Tako dijelovi koji dodiruju ploču ispadaju oštri, dok su ostali mutni; pritom umjetnik biljke dodatno pomiče, što u konačnici stvara dojam razlivenosti i asocira na vodene površine i njihove odraze. Biljke su postavljene na gigantsku tamnu površinu, kao da su u moru. Tapeta je crni prostor iz kojeg izranjaju biljke. One su raskošne u svojim rastopljenim formama i ponegdje potpuno nerazgovjetne. Umjetnik ističe organsko, nepravilno, prirodno. Ono stoji nasuprot apstraktnoj i pravilnoj liniji lukobrana, umjetnoj tvorevini uronjenoj u more.



**Slika 6.** Igor Eškinja: uzorak s lokaliteta Lukobran (slike preuzete ljubaznošću umjetnika)

Iako se Eškinjina instalacija bavi biljnim svijetom u krajnje urbanom prostoru, istodobno se, ako ne i primarno, bavi samim prostorom. Prostori koje Eškinja odabire važni su tragovi razvoja Rijeke u njezinoj novijoj povijesti i glavne odrednice njezina identiteta kao industrijskog grada i luke, što ona, međutim, danas više nije. Zato su ujedno i nemjesta (Augé, 2001), poput ostale napuštene i devastirane riječke industrijske baštine: prostori bez identiteta, bez prvotne funkcije i bez temeljne uloge mjesta kao prostora koji gradimo i koji gradi nas. Umjetniku je također važno da prva izložba u Rijeci 2020. godine dodatno naglasi temu rada pa pomno bira izložbeni lokalitet za instalaciju. Odlučuje se za „sirovi“ ambijent jedne od dvorana industrijske arhitekture – bivšeg skladišta i vinskog podruma Istravina eksporta (IVEX) u Rijeci, koji se od 1990-ih koristi za nove funkcije, a odnedavno i za izložbe (u istoj zgradi nalaze se ateljei riječkih umjetnica i umjetnika, pa i samog Eškinje). Zbog takve lokacije instalacija je i *site-specific* rad koji izravno komunicira s prostorom. Paneli sa šest različitih uzoraka tapeta postavljeni su u obliku slova L, tako da istodobno skrivaju i otkrivaju autentične elemente poput armiranobetonskog stupa, grede ili zida. Paneli se sastoje od lica i naličja. Naličje čine prazne plohe koje se nadovezuju na zidove zgrade. Budući da su postavljeni na drvene nožice, čini se kao da lebde u prostoru.



**Slika 7.** Igor Eškinja: Instalacija u izložbenom prostoru DeltaLab (Delta 5) u Rijeci (slike preuzete ljubaznošću umjetnika)

U kompoziciji tapeta Eškinju privlači matematički simetričan ritam (ponavljanje), koji proizlazi iz ambivalentnog karaktera medija: s jedne strane, tapeta u svakodnevnom kontekstu obično predstavlja dekorativni kič, a s druge trajnu sliku koja se gubi i postaje nešto nedefinirano, te funkcionira kao pozadina ili ambijent životnog prostora. Kako bi naglasio ritam, umjetnik dijeli tapete na komade jednake veličine i oblika, koje potom slaže prema zamišljenom geometrijskom principu, istodobno osporavajući tu simetriju izborom i kompozicijom motiva: neke su tapete potpuno ispunjene, bez ikakva reda ili logike (*horror vacui*). Red i logika nešto su u čemu Eškinja prepoznaje umjetni element koji stoji nasuprot organskom, prirodnom obliku. Rad namjerno naglašava kontrast između strogih, urednih kompozicija koje aludiraju na čovjeka i njegov matematički, znanstveni i instrumentalni um, s jedne strane, i nepravilnih organskih biljnih oblika koji preplavljuju određene uzorke tapeta bez reda ili kompozicijske sheme, s druge. Dijalektika prirode i kulture prisutna je na svim razinama rada. Materijalna baza rada jest sam prostor, što dodatno naglašava odabir instalacije. Doživljavamo ga, dakako, kretanjem – fizičkim, kroz instalaciju, i zamišljenim, kroz tematske prostore koje biljke dekonstruiraju i rekonstruiraju u različitim kompozicijama uzoraka tapeta.

## Zaključak

Instalacija „Sanjaju li biljke sutrašnjicu?“ temelji se na motivu i simbolici biljnog svijeta koji nastaje na mjestima devastiranih riječkih lučkih i industrijskih zona. Autor promišlja vitalnost i snagu razvoja tih biljaka kao metaforu života i identiteta grada Rijeke. Polazište rada čine industrija i proizvodni pogoni, nekad prepoznatljivi elementi riječkog identiteta, koji danas propadaju i nestaju. Instalacija se tako ponajprije bavi „nemjestima“, no kako je osnovni likovni motiv biljni svijet koji ondje raste, u ovom se tekstu tumači kao pejzaž. Cilj teksta bio je pokazati reinterpretaciju te tradicionalne teme u suvremenoj umjetnosti na primjeru ove instalacije: pejzaž je dekonstruiran na elementarno – biljke, odnosno korov – i u ovom je radu potpuno konceptualan. Korov naglašava život, njegovu snagu, ali i prolaznost te na jednostavan i suptilan način reflektira kompleksnost odnosa prirode i kulture. Svijest o problematici tog odnosa jedna je od bitnih odrednica koja suvremeni pejzaž odvaja od modernističkog i tradicionalnog.

Pejzaž u kontekstu industrijskih pogona i postrojenja sam je po sebi gotovo nezamisliv. Međutim, Eškinji uspijeva učiniti ga prepoznatljivim i autentičnim, a istodobno distopijskim i nestvarnim, što već najavljuje znanstvenofantastični naziv instalacije. Koketirajući s modernističkom estetikom koju istodobno prevladava, naslovljeni rad minuciozno raščlanjuje prostor, ambijent i okoliš kao ono unutar čega „mi“ nalazimo – ili gubimo – vlastiti identitet. Stoga Eškinjina instalacija nije konkretan pejzaž u smislu žanra, ali jest prizor posredovan specifičnim povijesnim i geografskim kulturološkim odrednicama, kao medij razmjene između čovjeka i prirode, te je stoga usporediv s gore navedenim Mitchellovim odrednicama.

## **Fragmentiranje portreta i rascijepljeni subjekt: analiza koncepta umjetničke instalacije „Superheroine“ (Nadija Mustapić, 2022.)**

Pitanje je kako manipulirati onim što te manipulira, tako očigledno, tako drsko, ali ja nisam nedužan, ne postoji umjetnost bez posljedica.  
Mladen Stilinović

Tekst se bavi analizom koncepta audiovizualne instalacije radnog naziva „Superheroine“ kao prostorne forme istraživačko-umjetničkog projekta riječke umjetnice Nadije Mustapić,<sup>37</sup> u kojem istražuje temu položaja žena tijekom pandemije koronavirusa.<sup>38</sup> Mustapić zanimaju nove rodne, klasne i rasne definicije rada u suvremenom društvu, koje je izvanredna situacija uzrokovana virusom pokazala ili dodatno naglasila (poput rada od kuće), kao i feministički odgovor na novostvorene i nametnute stereotipe. Vizualni dio instalacije zamišljen je kao video velikog formata projiciran u izložbenom prostoru. Tehnikama preklapanja, maskiranja i „slajsanja“ videosnimaka više od sto žena koje stoje pred kamerom u punom formatu, umjetnica oblikuje kompozitnu sliku (univerzalnog) ženskog lika sastavljenu od mnoštva vertikalnih traka. Te trake fragmenti su videoportreta različitih žena snimljenih iz iste točke promatranja.

U tekstu je fokus stavljen na titrajuću videosliku i fragmentiranje portreta, iako instalacija predstavlja cjelinu tek zajedno s auditivnim dijelom. Cilj je pokazati kako fragmentiranje portreta reflektira rakurs umjetnice i podupire koncept rada. S tim u vezi, ova se strategija propituje u širem kontekstu dekonstrukcije prikaza započetog poliperspektivizmom kubističke slike, gdje se prvi put radikalno odstupa od realističke ili linearne perspektive i uprizoruje tzv. „rascijepljeni“ subjekt.

---

37 Nadija Mustapić bavi se prostornim video/audio instalacijama u kojima istražuje različite aspekte prostora. Pristup zasniva na tehnikama audio-vizualnog dokumentarizma pomoću kojih dekonstruira i apstrahira stvaran, fizički prostor čime razotkriva njegovu reprezentativnost, subjektivnost, kontingentost ili političnost. Njezini umjetnički projekti sastoje se od složenih video/audio instalacija za muzejsko/galerijski kontekst, ali i za širi javni prostor. Mustapić je redovita profesorica na Akademiji primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci.

38 Tekst je nastao u sklopu umjetničkog projekta Sveučilišta u Rijeci 2022. „Umjetnička fotografija danas – rakurs kao diskurs“.

Koncept istraživačko-umjetničkog projekta „Superheroine“ definiran je pilot-projektom istoga naziva, u sklopu kojega je umjetnica na kratkom rezidencijalnom boravku u Grazu (krajem studenog 2021.) provela istraživanje i snimala, a novi rad – audiovizualna instalacija, koja je trenutačno još u fazi produkcije – predstavlja njegov nastavak u Hrvatskoj.

### **Kratki opis istraživačko-umjetničkog rada „Superheroine“**

Mustapić se u ovom umjetničkom istraživanju usredotočuje na razdoblje pandemije bolesti COVID-19, rada od kuće, odnosno situacije koja je dodatno naglasila već postojeće nejednakosti te otvorila nova promišljanja o toj temi. Stoga su intervjui sa ženama različitih profila o njihovim iskustvima tijekom pandemije temeljni dio istraživanja i planirane audiovizualne instalacije:

Premisa intervjua je da žene posvuda u svijetu nose težinu pandemijske krize: predstavljaju većinu radne snage u zdravstvenoj skrbi i edukaciji riskirajući zarazu. Istovremeno, nose većinski ili sav teret reproduktivnog rada u svojim domovima zbog zatvaranja škola i vrtića, ali i zbog opće rodne neravnopravnosti u neplaćenom radu. Žene također nose velike rizike gubitka posla ili smanjenja plaće, kao i eksploataciju, nasilje i uznemiravanja u vrijeme tenzija izazvanih krizom. One su umorne i ljute, izgubile su teško stečenu mogućnost izbora, primorane su preuzeti uloge učiteljica svoje djece u vrijeme online nastave, ulogu njegovateljica članova domaćinstva ili obitelji kojima je potrebna posebna skrb, a sve dok svakodnevno održavaju domove, kuhaju, čiste i obavljaju sve kućanske poslove paralelno uz svoj stručni rad, ukoliko posao imaju. Sveukupno obavljaju više poslova od muškaraca, snose veće rizike gubitka posla ili nemogućnosti povratka u radni odnos, a sve to podržavajući sliku kojom ih prikazuju mediji – kao „Superheroine“ – dok preuzimaju na sebe zadatke koje im nameće neposredna okolina, društvo ili čak i one same, kao da su im dane kakve super-snage i super-moći da pritom i zadržavaju osmjeh. To je slika kojoj nas je kapitalizam naučio da vjerujemo, da ju održavamo i oslanjamo se na nju – konstrukt „Superheroine na djelu“. Ovaj rad ima za cilj dekonstruirati tu sliku kroz višestrukost glasova žena koje govore o svojim moćima, onima koje

žele zadržati i onima koje žele napustiti, o svojim idejama kako reducirati pritiske kojima su izložene i načinima kako otpustiti stres i tenziju koje u pandemijskoj krizi generira preopterećenost silnim radom.<sup>39</sup>

Instalacija „Superheroine“ zamišljena je kao prostorna forma ovog istraživačko-umjetničkog projekta, koji se sastoji od triju osnovnih segmenata. Prvi je konceptualno i metodološko umjetničko istraživanje na temu žena u pandemiji bolesti COVID-19. Drugi se odnosi na produkcijski proces audio- i videosnimanja u posebnim uvjetima (rad na terenu) te prikupljanje materijala za završnu izradu. Treći obuhvaća studijski rad, odnosno montažu i postprodukciju materijala, kao i koncepciju postava angažirane komponente umjetničkog doživljaja, usmjerene na buđenje svijesti o kompleksnosti pozicije i uloge žene u uvjetima pandemije. Krajnji produkt jest audiovizualna instalacija koja se sastoji od videoslike projicirane u prostoru, zvučne kompozicije za prostorni postav te tekstualnog dijela.

Videoprojeksija predstavlja vizualni dio instalacije te prikazuje montiranu sliku Superheroine, izgrađenu iz fragmenata portreta različitih žena koja se pojavljuje bez početka i kraja (*u petlji*). Žene su snimljene u studijskim uvjetima kao pune figure, u vertikalnoj orijentaciji formata, uvijek stojeći na istoj poziciji i istoj udaljenosti od kamere, s istim osvjetljenjem. Slika Superheroine sastoji se od slojeva vertikalnih isječaka maskiranih iz više snimki pa je u kadru prikaz ženske figure sastavljen od brojnih „traka“ različitih žena. U videoslici ističe se ritmička igra variranja isječaka u kojoj se nakratko otkriva puna figura jedne osobe, da bi se opet izgubila u ritmičkoj igri isječaka, pa opet ispočetka, do otkrivanja pune figure druge osobe – i tako u nedogled. Projekt uključuje veliki broj videosnimaka žena. Montirana slika univerzalne ženske figure simbolizira sve anonimne sudionice kao superheroine s jedne strane, ali i medijski konstrukt „superheroine“, s druge.

Zvučnu kompoziciju čine isključivo glasovi žena. U njoj su isprepleteni dijelovi snimljenih audiointervjua koji govore o osobnim iskustvima u vrijeme pandemije, odnosno dnevnim rutinama i izazovima nošenja s krizom. Umjetnica nastoji naglasiti kako je upravo kriza učinila vidljivim

---

39 Iz razgovora s umjetnicom povodom realizacije projekta „Superheroine“.

'nevidljivi' reproduktivni ženski rad.<sup>40</sup> Zvučni dio nosi sadržaj rada, dok vizualni dio (video) pruža neprestanu izmjenu prizora ženske figure koja se dekonstruira u kontekstu zvuka.

Tekstualna komponenta instalacije proizlazi iz fragmenata zvučne kompozicije ili iz statističkih podataka za prostorni postav te uključuje aplikacije na zidovima i tiskovine (brošure). U suradnji s ženskim organizacijama i centrima te izv. prof. dr. sc. Sanjom Bojanić, koja djeluje u okvirima filozofije kulture, medija, ženskih i *queer* studija, tekstualne komponente instalacije sadržavaju i teorijski osvrt na modalitete življenja koje nameće „novo normalno“, čime se uvišestručuje reproduktivni ženski rad.

Tijekom rezidencijalnog boravka u Grazu (krajem studenoga 2021.), u organizaciji Kunstvereina Mittendrin, Mustapić je koncipirala pilot-projekt kao pokusnog prethodnika projektu „Superheroine“, u suradnji s udrugama i ženama (ispitanicama). Umjetnica je prethodno provela opsežno istraživanje u suradnji s Centrom za ženske studije u Beogradu (2021. godine bila je polaznica Digitalne feminističke škole Centra i suradnica u publikaciji Femzine, kao autorica teksta o izazovima žena radnica u edukaciji u vrijeme pandemije i *online* nastave) te je, u suradnji sa spomenutom kulturnom organizacijom Mittendrin iz Graza, razradila koncept naslovljene instalacije. Pilot nije prerastao u producirani rad (što nije ni bio cilj) zbog kratkog jednotjednog boravka u Grazu i malog broja prikupljenih audiovideosnimki. Nastavak rada odnosi se na slojevitost i prostornu kartografiju iskustava žena tijekom pandemije na području Hrvatske. No osnovni koncept i forma instalacije definirani su već u Grazu: snimanje videoportreta, njihovo fragmentiranje te oblikovanje kompozitne slike (univerzalnog) ženskog lika, sastavljene od brojnih vertikalna promjenjivih prizora različitih žena koje stoje u istoj točki.

---

40 Ovdje se pod reproduktivnim ženskim radom misli na sve zadatke povezane s odgojem djece i kućanskim poslovima, odnosno s podrškom i servisiranjem buduće i postojeće radne snage – onih koji obavljaju ili će obavljati produktivan rad.

## Fragmentiranje portreta

Umjetnički dio instalacije odnosi se na odabir i montažu formata predstavljanja audiovizualnih materijala koji podupiru koncept instalacije. Videoslika Superheroine ističe temu univerzalnog ženskog tijela u punoj figuri, no istodobno i promjenjivost, neodređenost te artifičijelnost tog prizora, što postiže strategijom fragmentiranja portreta. Mustapić želi ukazati na medijski konstruiranu sliku superheroine kao svemoguću ženu koja u izvanrednim okolnostima krize hrabro preuzima sve nove obveze i uspješno se nosi s njima. Zvučni dio instalacije na stanovit način oponira takvoj slici i atributu superheroine svjedočenjima brojnih žena o cijeni njihovih super-moći koje se očituju kao velik emocionalni teret. Umjetnica bira strategiju fragmentiranja portreta, kojom razbija individualne identitete žena i pretvara ih u kolektivni identitet, ističući pritom snagu masovnih medija s jedne strane, ali i snagu ženske solidarnosti, s druge:

Pojavnom (vizualnom) maskiranju individualnog identiteta u kolektivni identitet generira se snaga mase koja je pak u kontrapunktu s (zvučnim) individualnim istinama sugovornica. Segmentirajući ženske likove razbija se monolitnost patrijarhata i unosi tempo primjenjujući zakone repeticije kao poetskog tropa.<sup>41</sup>

Strategija fragmentiranja portreta otuda predstavlja kritički stav umjetnice spram medijski nametnute slike žene u pandemiji, koju ovim radom nastoji prokazati. Fragmentirani portreti i videoslike superheroina simuliraju ulogu i moć medija u oblikovanju stvarnosti, što dolazi do punog izražaja u izvanrednim uvjetima pandemije. S tim u vezi filozof Peter Sloterdijk u intervjuu objavljenom u tjedniku *Die Zeit* u travnju 2020. tvrdi:

Svjedočimo jednom velikom seminaru iz medijske teorije. Prvo uvidamo da u izvanrednom stanju nastaje monotematizam. A onda tek vidimo koliko su moderna društva u svojim raspoloženjima iz dana u dan isprepletena. Zahvaljujući medijima, živimo u prostorima uzbuđenosti, kojima upravljaju promjenjive teme.<sup>42</sup>

---

41 Iz razgovora s umjetnicom povodom realizacije projekta „Superheroine“.

42 Peter Sloterdijk: „Für Übertreibungen ist kein Platz mehr“ („Više nema mjesta za pretjerivanja“), intervju vodio Adam Soboczynski, *Die Zeit*, 8. 4. 2020., str. 47.; cit. u Hrvoje Jurić: „Kavez za Minevrinu sovu ili Filozofija u doba korone“, str. 93.

Predstavljanjem konstrukta (superheroine) i problematiziranjem identiteta (pojedinačni portret) naslovljeni rad upućuje na hiperrealizam našeg doba, u kojem se stvarnost transformira u hiperstvarnost. Mustapić dekonstruira medijski konstrukt superheroine, razotkrivajući ga kao hiperstvarnost titrajuće pokretne slike, ali i kao „promjenjivu temu“ nastalu uvelike zahvaljujući medijima.

Taj gotovo ikonički prikaz siluete „Superheroine“ u kojoj doslovno i metaforički prepoznajemo svaku snimljenu ženu i sve žene, dok se istovremeno stapaju i izmjenjuju, stvarajući titrajuću pokretnu sliku, prikaz je afektivnog kolektiviteta koji kroz individualne glasove progovara o nepravdama proživljenim u ženskim iskustvima pandemije, lockdowna i krize.<sup>43</sup>

Iz razgovora s Nadijom Mustapić proizlazi da se pri razradi koncepta inspirirala radom nekoliko umjetnica, iako nije imala referentni okvir na koji bi se striktno pozvala. Ovdje će se spomenuti samo neke od njih: njemačka filmska umjetnica i spisateljica Hito Steyerl (1966) i njezin tekst „In Defense of the Poor Image“, pomoću kojeg Mustapić istražuje odnos tzv. „siromašne slike“ (*poor image*) i dekonstruirane slike (*deconstructed image*). Steyerl opisuje medijsku sliku kao „siromašnu“ ili slabu (loša rezolucija, jeftina, ilegalna, piratska, komprimirana, remiksirana, ukradena, besplatna, nesavršena, populistička, „šerana“ i sl.), reproduciranu sliku stvarnosti koja je stvarnija od stvarnosti.<sup>44</sup> Osim Hito Steyerl, Mustapić također prati umjetnički pristup i rad izraelske videoumjetnice Mihal Rovner (1957), švicarske vizualne umjetnice Pipilotti Rist (1962) te američke konceptualne umjetnice

---

43 Iz razgovora s umjetnicom povodom realizacije projekta „Superheroine“.

44 „The poor image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution. The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletarian in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty, at the expense of its own substance. The poor image tends towards abstraction: it is a visual idea in its very becoming.“, Hito Steyerl: „In the Defense of the Poor image“, <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>, (pristupljeno 13. rujna 2023.)

Marthe Rosler (1943). Rovner razlaže ljudske figure na apstraktne i neprepoznatljive obrise u kretanju, stvarajući scene slične bakterijama pod mikroskopom, koje pretvaraju čitave makrokozmičke migracije ili konstelacije ljudi u drugačije prirodne pojave, kao što su jata ptica i sl. Rovner koristi apstrakciju i repeticiju, ali zadržava jasnu referencu na ljudsku figuru koja, prema Mustapić, govori puno više o čovječanstvu od nekakve medijske hiperslike. S druge strane, gotovo svi radovi Pipilotti Rist, koji se suprotstavljaju dominantnim medijskim prikazima objektivizacije žene, čudne su, iskrivljene videoslike jarkih boja, a prikazuju ženu na neočekivane načine, što dodatno naglašava njezina „mrljava“ videoestetika. Isto tako, u jednom od svojih najpoznatijih videoradova, „Semiotics of the Kitchen“ iz 1975. godine, Martha Rosler izravno pred kamerom, za kuhinjskim pultom, pokazuje predmete iz kuhinje i naziva ih njihovim imenom, po abecednom redu, poput neke edukativne slikovnice za djevojčice.

Uz navedene direktne poveznice, strategija fragmentiranja portreta i ponovnog sastavljanja njihovih različitih isječaka u najopćenitijem smislu predstavlja dekonstrukciju prikaza kao temeljne ideje o slici, koja se pod utjecajem Cézanneova postimpresionizma po prvi put pojavljuje u kubističkom poliperspektivizmu. Iako nema nikakve namjerne poveznice između instalacije „Superheroine“ i kubističkog poliperspektivizma, koncept i rakurs umjetnice bitno korespondiraju s tim pojmom.

### **Rakurs kao diskurs**

Instalacija „Superheroine“ na više razina evocira izvornu tehniku poliperspektivizma. Umjetnica sve portrete snima iz iste točke, u istoj poziciji i položaju tijela, dakle ne prikazuje figuru iz različitih točaka istodobno te zapravo ne primjenjuje poliperspektivnost doslovno. S druge strane, razlomljeni portret i stroga pravilnost vertikalnih fragmenata pomalo podsjećaju na slike i kolaže analitičkog i sintetičkog kubizma. Štoviše, segmentirajući ženske likove i formirajući od njih kolektivni identitet superheroine, Mustapić tematizira dekonstrukciju uopće, sugerirajući da je riječ o konstrukt.

Poliperspektivizam se nadaje i u zvučnom elementu kao mnoštvo pojedinačnih istina ili osobnih *viđenja* (perspektiva). Zvučni i vizualni fragmenti zajedno dočaravaju konfuziju, decentriranost i rascijepljenost anonimnih protagonistica u naznačenim okolnostima o kojima progovaraju, uprizorujući time karakteristični model pluralnog subjekta postmoderne:

Pluralni subjekt postmoderne govori višeglasno, pokazujući da je svaki glas tek jedna točka na karti suvremene postmoderne kulture. Zamisao pluralnog subjekta zasniva se na sljedećim pretpostavkama: (1) ni jedan sistem vrijednosti, značenja ili oblika prikazivanja nije cjelovit i konzistentan; (2) svaki sistem pokazuje nedostatke, što znači da (3) u postmodernoj kulturi postoji više jednakovrijednih gledišta, od kojih ni jedno ne pretendira sveobuhvatnosti. Filozof, pisac, umjetnik ili političar nomadski prolazi različitim područjima značenja, vrijednosti i prikazivanja, pokazujući kako se on kao subjekt kroz njih mijenja, odnosno, kako ih odražava. Subjekt postmoderne nije biološki subjekt diferenciranog bića nego jezička ili likovna hipoteza subjekta. (Šuvaković, 2005: 597)

Kompozitna videoslika „Superheroine“ odražava također simboličku prisutnost subjekta umjetnice. Ona se prepoznaje već na razini koncepta, u namjeri da se medijski konstruirana slika superheroine, koja se prezentira kao nešto prirodno i poželjno, podigne na razinu refleksije. Izborom jednog te istog rakursa prilikom snimanja svakog portreta te montiranja kompozicije Mustapić indirektno upućuje na vlastiti pogled, odnosno svoju kritičku poziciju. Simbolička prisutnost subjekta u Picassovu kubizmu očituje se kroz prisutnost umjetnikova pogleda u deformacijama likova njegovih ženskih portreta (Biemel, 1980: 240), što se također može tumačiti kao kodiranost društvene konstrukcije, odnosno kao pozadina patrijarhalne ideologije „muškog pogleda“ — aktivnog subjekta koji superiorno opaža „ženskost“ kao „drugo“, tj. kao pasivni objekt. Nasuprot tome, „deformacije“ ženskih portreta u videosnimci „Superheroine“ naglašavaju „ženski pogled“ umjetnice koji upozorava na „monolitnost patrijarhata“. K tome, feministički diskurs koji prožima čitav koncept instalacije implicira dekonstrukciju univerzalnosti i isključivosti samo jednog načina viđenja (patrijarhalne slike svijeta). Osim fragmentirane kompozitne videoslike superheroine kao „likovne hipoteze subjekta“ ili univerzalne žene koja predstavlja osnovni motiv instalacije, feministički diskurs eksplicitno je zastupljen i u dijelovima

teksta predviđenima za aplikacije na zidovima i tiskovine. Umjetnica koristi istraživačke metode društvenih znanosti prilikom prikupljanja svjedočanstava žena, nastojeći osigurati dokumentaristički pristup, ali i proširiti ga kroz umjetnički doživljaj. Svojom pozicijom, odnosno rakursom, nastoji senzibilizirati publiku i pružiti feministički odgovor na veliku neusklađenost privatnog i javnog u životu žena tijekom pandemije.

### **Zaključak**

Tekst tumači strategiju fragmentiranja portreta u istraživačko-umjetničkom projektu „Superheroine“ Nadije Mustapić kao koncept koji reflektira rakurs umjetnice i, obrnuto, kao rakurs koji reflektira koncept instalacije. Videosliku superheroine čini bezbroj fragmenata videoportreta brojnih anonimnih žena koji se preklapaju, maskiraju, „slajsaju“ i ponovno sastavljaju, pružajući titrajući i promjenjivi prizor ženske figure. Strategija umjetnice uspoređuje se sa strategijom poliperspektivnosti koja se javlja u kubizmu, gdje prvi put dolazi do radikalne dekonstrukcije prikaza kao najstarije ideje o slici. Poliperspektivizam predstavlja način ili tehniku stvaranja slike u istodobno danom većem broju perspektiva, no također se tumači kao odraz opće krize oko pojma realiteta koja je obilježila kraj razdoblja modernizma, odnosno najavila iskustvo rascijepljenosti i decentriranosti postmodernog subjekta.

Mustapić sve portrete snima iz iste točke, u istoj poziciji i položaju tijela, dakle ne prikazuje figuru iz različitih točaka istodobno. Međutim, razlomljeni portret i stroga pravilnost vertikalnih fragmenata kompariraju se sa slikama i kolažima analitičkog i sintetičkog kubizma. Na konceptualnoj razini „cijepanje“ portreta zorno prisposobljuje glavnu temu projekta – preopterećenost žene u uvjetima pandemije. S druge strane, titrajuća slika univerzalne ženske figure simbolizira superheroine kao konstrukt koji umjetnica doslovno i metaforički nastoji dekonstruirati. Fragmentiranje portreta otuda generira čitav niz značenja koja podupiru feminističko polazište umjetnice: kompozitna slika (univerzalnog) ženskog lika, mnogostrukost pojedinačnih anonimnih žena čiji se glas

(perspektiva) čuje u javnom prostoru, „živo“ žensko tijelo (video) i dokumentaristički pristup, ženska solidarnost (participativnost projekta), odsutnost identiteta (rascijepjenost subjekta) zbog novih nametnutih uloga, poslova, tenzija i stresova, problematiziranje identiteta kao konstrukta i sl.

Videoslika „Superheroine“ zamišljena je u velikom mjerilu kako bi pružila umerzivo prostorno iskustvo. Jedna od pretpostavki projekta jest utjecaj umjetničkog doživljaja na svijest i percepciju publike. Rakurs umjetnice je rascijepjen, zamućen, nestabilan, „leti u komade“, no upravo takav „čini stvari vidljivima“. Ovdje je riječ o stvarnom teretu nevidljivog i neplaćenog rada, koji se povećava u izvanrednim uvjetima i produbljuje neravno prava položaj žene, a predstavlja se kao nešto prirodno i samo po sebi razumljivo. No to je i snaga ženske solidarnosti na koju se umjetnica načelno poziva.

Cilj teksta jest pokazati koliko je pandemijska kriza, iz koje rad umjetnice Nadije Mustapić ishodi, aktualizirala neke aspekte moderne i suvremene teorije umjetnosti, kao što su diskurzivnost, fragmentarnost, decentriranost subjekta i feminističke perspektive.



**Slika 8.** Nadija Mustapić, Prikaz *stilla* iz videa (rezultat prethodnog istraživanja – montirani slijed zvučnih i videomaterijala sakupljenih u Grazu tijekom istraživanja). Preuzeto ljubaznošću umjetnice.



**Slika 9.** Nadija Mustapić, Prikaz stila iz videa (rezultat prethodnog istraživanja – montirani slijed zvučnih i videomaterijala sakupljenih u Grazu tijekom istraživanja). Preuzeto ljubaznošću umjetnice.

## **Zašto gledati životinje?: analiza teksta Johna Bergera na primjeru umjetničke instalacije “Exposición No.1” (Habacuc, 2007.)<sup>45</sup>**

Polazeći od eseja „Zašto gledati životinje?“ Johna Bergera, u radu ćemo se baviti pitanjem što nam pogled na ne-ljudske životinje govori o nama samima. Pritom ćemo se poslužiti primjerom iz suvremene umjetnosti u kojem promatramo ne-ljudske životinje. U Bergerovu se eseju navodi kako su životinje oduvijek bile u prvom krugu čovjekova okoliša, no to se u 19. i 20. stoljeću u zapadnoj Europi i Sjevernoj Americi mijenja. Tada započinje proces industrijalizacije koji će se razviti u današnji korporativni kapitalizam i potpuno prekinuti tradicionalno posredovani odnos čovjeka i prirode. Na temelju odabranog primjera i Bergerova teksta u radu nastojimo pokazati kako tema ne-ljudske životinje u umjetnosti razotkriva različite kontroverze suvremene civilizacije, odnosno kako postmodernističke kritike antropocentrizma u umjetnosti nesvjesno ili prešutno taj isti antropocentrizam perpetuiraju.

Berger govori kako su životinje danas postale ili domaće, kao kućni ljubimci, ili egzotične, u zoološkim vrtovima, tj. normalizirane i marginalizirane, a pogled na njih ukazuje na društveni, ekonomski i kulturni sustav koji se temelji na ekspanziji, odnosno na normalizaciji i marginalizaciji. Otuda sudbina životinja za Bergera predstavlja parabolu o „kulturi kapitalizma“. Njegov tekst potaknuo nas je da pitanje „Zašto gledati životinje?“ istražimo u kontekstu vizualne umjetnosti, poglavito suvremene, na primjeru jednog rada koji uključuje žive životinje. Naša je teza da pogled na te životinje u potpunosti prati Bergerov tekst, no istodobno produbljuje naslovljeno pitanje, koje poprima sasvim drugačije konotacije i otvara čitav niz kompleksnih tema vezanih uz problematiku suvremene umjetnosti i kulture.

---

45 Tekst je napisan u suradnji s kolegicom dr.sc. Milicom Czerny Urban (koautorica).

## **John Berger: Zašto gledati životinje?**

U eseju John Berger tvrdi kako je u 19. i 20. stoljeću svaka tradicija koja je prije bila posrednik između čovjeka i prirode prekinuta, a životinje su postale ili domaće, kao kućni ljubimci, ili egzotične, u zooološkim vrtovima. Prije 19. stoljeća, kada počinje proces industrijalizacije, Berger navodi kako su životinje bile u prvom krugu čovjekova okoliša, odnosno „bile su zajedno s čovjekom u središtu njegova svijeta“. Također ističe kako je to središnje mjesto bilo, naravno, ekonomsko i produktivno, odnosno čovjek se oslanjao na životinje radi hrane, rada, prijevoza i odjeće, bez obzira na promjene koje su se kroz povijest događale u sredstvima proizvodnje i društvenim uređenjima. Međutim, životinje nisu prvi put ušle u ljudsku svijest „kao meso, koža i rogovi“. Po njemu, takvo bi gledalište značilo preslikati gledalište 19. stoljeća na sva prošla stoljeća:

Životinje su prvi put ušle u svijest kao glasnici i obećanja. Na primjer, pripitomljavanje goveda nije počelo kao puka želja za mlijekom i mesom. Govedo je imalo magijsku ulogu – ponekad za proricanje, a ponekad za žrtvovanje. Osim toga, izbor određene životinjske vrste kao magične, pitome, ali i prehrambene, izvorno je bio uvjetovan navikama, blizinom i “pozivom” dotične životinje.<sup>46</sup>

Nadalje, Berger ističe da su životinje rođene, svjesne i smrtne, što ih čini sličnima čovjeku, a ipak je životinja nešto zasebno i nikada se ne može zamijeniti s čovjekom. Od njega se razlikuju po nizu elemenata: vanjskoj anatomiji (ne toliko po anatomiji utrobe), navikama, tjelesnim sposobnostima i sl. „One su nalik i nisu nalik.“ Berger sugerira kako upravo pogled životinje potvrđuje ambivalentnost takve usporedbe:

Oči životinje koja promatra čovjeka napete su i oprezne. Ista životinja možda tako promatra i druge vrste. Nema poseban pogled za čovjeka. Ali nijedna druga vrsta osim čovjeka neće u pogledu životinje vidjeti nešto poznato. Druge su životinje obuzete tuđim pogledom. Čovjek je svjestan sebe kako uzvraća pogled.<sup>47</sup>

Sličnost i razliku između čovjeka i životinje Berger nadalje pojašnjava usporedbom pogleda životinje s pogledom drugog čovjeka. Dva ponora između dva čovjeka donekle premošćuje jezik. No čovjek i životinja

---

46 Ibid.

47 Ibid.

nemaju zajednički jezik, što jamči njezinu udaljenost, razdvojenost i isključenost od čovjeka i za čovjeka. Međutim, tvrdi Berger, upravo zbog te razdvojenosti životinje žive usporedno s čovjekom:

Svojim usporednim životom životinje nude čovjeku društvo koje je drukčije od svakog društva koje nude ljudski odnosi. Drukčije je zato što je to društvo koje se nudi usamljenosti čovjeka kao vrste.<sup>48</sup>

Štoviše, usporednost njihova sličnog, ali i različitog života, prema Bergeru, omogućila je životinjama da potaknu neka od prvih pitanja i ponude odgovore. Navodi kako je prva tema slikarstva bila životinja, a vjerojatno je i prva boja bila životinjska krv, prvi su simboli bili životinje, pa se čak može pretpostaviti da je i prva metafora bila životinjska.<sup>49</sup> Dakle, ono što je razlikovalo čovjeka od životinje, a to je sposobnost simboličkog mišljenja, rodilo se iz njihova međusobnog odnosa.<sup>50</sup>

Ta se usporednost života čovjeka i životinje, prema Bergeru, gasi u modernim vremenima. U posljednja dva stoljeća životinje su malo-pomalo nestajale, danas živimo bez njih. One su postale puki znakovi, ni prirodni ni društveni, te postoje zapravo nigdje – sudbina, implicira Berger, koja bi mogla biti i naša. Prema njegovu mišljenju, presudni teorijski prekid izvršio je Descartes time što je apsolutno razdvojio tijelo od duše, svodeći tijelo na zakone fizike i mehanike. Budući da životinja nema dušu, svedena je na predložak stroja, čime je dvojnost koja se krije u odnosu čovjeka i životinje premještena unutar čovjeka.

Berger tvrdi kako su posljedice Descartesova prekida uslijedile postupno, “bili su još potrebni nebrojeni proizvodni izumi – željeznica, električna, tekuća vrpca, konzerviranje, automobil, umjetno gnojivo – da se životinje marginaliziraju”,<sup>51</sup> a na kraju je Descartesov model čak i nadmašen:

U prvim fazama industrijske revolucije životinje su korištene kao strojevi. Kao i djeca. Zatim, u takozvanim postindustrijskim društvima, koriste se

---

48 Ibid.

49 Ibid.

50 Ibid.

51 John Berger: „Zašto gledati životinje?“, <https://pangolin.hr/wp-content/uploads/2023/02/biblioteka-0-opcenito-09-John-Berger-Zasto-gledati-zivotinje.pdf>, (pristupljeno 20. kolovoza 2024.)

kao sirovine. Životinje koje služe kao hrana obrađuju se kao proizvodna roba.<sup>52</sup>

Redukcija životinje na predložak stroja, koja ima i teorijsku i ekonomsku povijest, za Bergera spada u isti proces kao i redukcija čovjeka na izolirane jedinice za proizvodnju i potrošnju. Štoviše, smatra da je u tom razdoblju odnos prema životinjama (mehanički pogled na njihovu radnu sposobnost) često najavljiavao odnos prema čovjeku.

S druge strane, Berger tvrdi da danas ipak postoji način na koji se životinje, umjesto da nestaju, sve više razmnožavaju: nikada nije bilo toliko kućnih ljubimaca kao danas u gradovima najbogatijih zemalja. Takva pojava „spada u opće, ali i osobno povlačenje u privatnu, usku obiteljsku jedinicu, koja je ukrašena ili namještena uspomenama na vanjski svijet, što je jedna od glavnih osobina potrošačkih društava“. Za razliku od prošlosti, kada su životinje držane u kući jer su bile korisne, ovdje je usporednost njihovih zasebnih života, prema Bergeru, uništena jer je „u tom odnosu izgubljena samostalnost obje strane (vlasnik je sada „poseban čovjek samo za svojeg ljubimca“, a životinja ovisi o vlasniku za sve tjelesne potrebe)“.

Nadalje, osim fizičke marginalizacije, Berger ističe i kulturnu marginalizaciju životinja, koja je, prema njemu, još mnogo složenija jer su tzv. životinje duha sveprisutne u jeziku (u izrekama, snovima, igrama, pričama, praznovjerjima), no ipak su podvedene pod kategoriju *obitelji* i *spektakla*. Kao noviji primjer navodi sve životinjske produkcije Disneyjeve industrije, gdje se prizemnost današnjih društvenih običaja poopćuje tako što se prenosi na životinjsko carstvo, a kao stariji primjer Grandvilleov *Javni i privatni život životinja* iz 1840./42. Tvrdi kako djecu u industrijskom svijetu okružuju slike životinja (igračke, stripovi, fotografije, sve vrste ukrasa) u toj mjeri da se nijedan izvor slika ne može mjeriti sa životinjama. Također, tu su i slikovnice sa životinjama te sve tehnički opremljenije fotografije životinja „koje u sebi nose brojne pokazatelje njihove prirodne *nevidljivosti*“. K tome, Berger spominje i slikarstvo romantizma iz 19. stoljeća s prikazima „životinja što se *povlače* u divljinu koja je postojala samo u mašti“, čime se potvrđuje

---

52 Ibid.

njihov neizbježan nestanak. U vezi s tim ističe sljedeće:

U pratećoj ideologiji životinje su uvijek promatrane. Činjenica da one mogu promatrati nas više ne znači ništa. One su predmet našeg sve većeg znanja. Ono što znamo o njima pokazatelj je naše moći, a time i pokazatelj onoga što nas razdvaja od njih. Što više znamo, to su one udaljenije.<sup>53</sup>

Berger zaključuje kako su se u istom razdoblju u kojem su životinje nestale iz svakidašnjice pojavili javni zoološki vrtovi:

Zoološki vrt u koji ljudi idu kako bi se sreli sa životinjama, kako bi ih promatrali, kako bi ih vidjeli, zapravo je spomenik nemogućnosti takvih susreta. Moderni zoološki vrtovi su epitaf jednog odnosa koji je bio star kao i čovjek.<sup>54</sup>

Naime, naši lijepi ljubimci i životinje u zoološkom vrtu izgledaju neprirodno. Što vidimo dok ih gledamo? Bergerov je odgovor da vidimo "marginalnost", a njihova marginalnost odražava našu vlastitu.<sup>55</sup>

### **Žive životinje i suvremena umjetnost**

Mnogi radovi suvremene umjetnosti uključuju žive životinje. Među poznatijim primjerima ističe se Beuysov performans „Ja volim Ameriku i Amerika voli mene“ iz 1974., u kojemu je proveo mjesec dana u istom prostoru s kojotom, ukazujući na problem odnosa europskih doseljenika prema prvim stanovnicima kontinenta, poput kojota i domorodačkih kultura. Kojot, kao ugrožena vrsta, predstavlja žrtvu trijumfa kapitalističkog društva. Beuys je tražio da ga se od aerodroma JFK do galerije prenese nosilima, iz poštovanja prema zemlji kojota. U radu „Bez naziva (12 konja)“ (Galerija l'Attico, Rim, Italija, 1969.) Jannis Kounellis uveo je u galeriju žive konje, objašnjavajući da time u izložbeni prostor uvodi „intelektualnu, osjetilnu i perceptivnu neravnotežu“. Damien Hirst 1993. izložio je rad „U ljubavi i izvan nje“ u galeriji koju je ispunio stotinama tropskih leptira koji izlijeću s bijelih platna, hrane se,

---

53 Ibid.

54 Ibid.

55 Hal Foster, "About Looking and Seeing Berger: A Revaluation", <https://www.artforum.com/columns/about-looking-and-seeing-berger-a-revaluation-208604/>, (pristupljeno 10. rujna 2024.)

pare, liježu jaja i umiru, kako bi ukazao na kratkoću života i neizbježnost smrti. U ranijem radu iz 1991., pod nazivom „Fizička nemogućnost smrti u svijesti žive osobe“, u kojem se bavi sličnim temama, Hirst je ubio ili dao ubiti morskog psa kako bi ga iskoristio za svoj rad. Grafički umjetnik Banksy 2003. godine oslikava žive krave od glave do papaka na izložbi nazvanoj „Turf War“, razljutivši time aktiviste za prava životinja. Među poznatijim primjerima suvremene umjetnosti u Hrvatskoj vrijedi spomenuti kontroverzni performans Vlaste Delimar „Marička“, u kojem je umjetnica zaklala pijetla. No možda je od svih najviše polemike izazvao rad konceptualnog umjetnika Habacuca (Guillermo Vargas) pod nazivom „Exposición No. 1“ iz 2007. godine (Galería Códice, Managua, Nikaragva). Habacucov rad, po našem sudu, precizno ilustrira Bergerov esej, budući da također ističe kontroverze i licemjerje suvremene civilizacije.

### “Exposición No.1”

U svojoj knjizi *El perro está más vivo que nunca: Arte, infamia*, Sergio Villena Fiengo instalaciju “Exposición No.1” opisuje na sljedeći način:

Galerija Codex, Managua, četvrtak, 16. kolovoza 2007. Izgladnjeli i razbarušeni pas lutilica, uhvaćen u blizini veletržnice glavnog grada Nikaragve, poslušno sklopčan leži na podu. Životinja, koja je za tu priliku nazvana “rođenje”<sup>56</sup>, nema ovratnik i vezan je, rustikalnim remenom, za slabu žicu pričvršćenu na zid s dva čavla; ispred njega, ali izvan dohvata ruke, znak pričvršćen na zid ispisan suhom hranom za pse nudi zagonetnu poruku: “Vi ste ono što čitate.” Prostorijom se širi prodoran miris koji nastaje spaljivanjem 175 komada crack kokaina i unce marihuane u glinenoj kadionici, naizgled autohtonog stila, dok zvučnici iznova puštaju prodornu glazbu sandinističke himne, puštane unatrag. Prema fotografskom zapisu događaja, široko distribuiranom na internetu, publika prisutna na izložbi – uglavnom mladi, ali naizgled ne u velikom broju – razgovarala je opušteno, jedva obraćajući pažnju na ovu neobičnu suvremenu umjetničku prezentaciju prikazanu te večeri.<sup>57</sup>

56 Autor na ovom mjestu izraz *natividad* piše malim slovom, vjerojatno namjerno, naglašavajući da ime *Natividad*, kojim umjetnik naziva psa, istodobno ima i značenje imenice „rođenje“.

57 Sergio Villena Fiengo: „El perro está más vivo que nunca: Arte, infamia“, [https://www.academia.edu/3637718/El\\_perro\\_est%C3%A1\\_m%C3%A1s\\_vivo](https://www.academia.edu/3637718/El_perro_est%C3%A1_m%C3%A1s_vivo)

Iako su dostupne informacije o samom događaju u internetskom prostoru donekle zbunjujuće, a u nekim segmentima čak i kontradiktorne, autor djelo naziva imenom „Exposición No. 1“. Međutim, isto djelo vrlo često nalazimo i pod naslovom „You are what you read“, odnosno „Ono si što čitaš“. Također, rad se u medijima često vulgarno naziva „umjetnost izgladnjivanja psa“.

Dostupnošću fotografija i njihovim brzim širenjem internetom i drugim medijima postigao se, smatra Marielos C. Kluck, i konačni element Habacucove izložbe – onaj koji se tiče mase i medija, odnosno njihova pogleda i tumačenja. Izložba je zatvorena, kako nalazimo kod Conejo, kada je pas imenom Natividad uginuo, što je izazvalo snažnu reakciju javnosti. Autor je bio izložen prijetnjama, optuživan za okrutnost i za stvaranje spektakla od prikazivanja životinje.

Marielos C. Kluck piše da je 4. listopada 2007. portal *Nacion.com* izvijestio kako je psu uskraćivana hrana te da je tijekom provođenja izložbe uginuo u samoj galeriji. Slike izgladnjelog psa obišle su svijet koji je, bez znanja o kontekstu, automatski osudio umjetnika. „Prikaz mršavog tijela psa, zajedno s drugim zagonetnim elementima ‘Exposición No. 1’, zadržao se u svijesti međunarodne publike kao dokaz naizgled perverzno umjetnika kojemu je umjetnička institucija dopustila da izvede okrutan čin.“ Međutim, Marielos C. Kluck također piše da je Galería Códice izdala priopćenje u kojem se pojašnjava da je pas bio vezan samo tri sata tijekom svečanog otvaranja izložbe. Prema istom priopćenju, ostatak izložbe pas je držan odvezan u dvorištu galerije, a umjetnik ga je hranio. Direktorica galerije, Juanita Bermúdez, tvrdila je da je 15. kolovoza 2007. pas pobjegao kroz vrata galerije i vratio se u svoje prirodno stanište, na ulice Manague.<sup>58</sup>

Ovakvo objašnjenje radikalno je drukčije od izvještaja o smrti psa, a dodatne nedoumice unio je i sam Habacuc u različitim izjavama koje je dao, u kojima nije jednoznačno odgovorio na pitanje o tome što se psu dogodilo. Primjer jedne od izjava jasno oslikava Habacucovo

---

[que nunca Arte infamia y contracultura en la aldea global Segunda edici%C3%B3n 2015 ?source=swp\\_share](#) str 39. (pristupljeno 18. siječnja, 2025)

58 Ibid.

nastojanje da ispuni ono što se cijelo vrijeme doima kao značajan element njegova rada, a to je način na koji se umjetničko djelo gleda, odnosno promišljanje uloge promatrača i sudionika u njemu. Kako donosi Fiengo, Habacuc izjavljuje:

Zadržavam pravo reći je li istina da je pas uginuo ili nije. Najvažnije mi je bilo licemjerje ljudi: takva životinja postaje središte pažnje kada sam je stavio na mjesto gdje ljudi idu vidjeti umjetnost, ali ne kad je vani na ulici i umire od gladi. Ista se stvar dogodila s Natividad Canda, ljudi nisu postali osjetljivi na njega dok ga psi nisu pojeli [...] Nitko nije došao osloboditi psa, niti mu je dao hranu, niti je nazvao policiju. Nitko ništa nije učinio [...] Pas je življi nego ikad zato što daje temu za razgovor.<sup>59</sup>

Također, Fiengo donosi i Habacucove izjave poput: „pas je umro na poslu“, „Natividad je umro“, „mediji su bili suučesnici“, „svi smo ubili psa“, „u predstavi je pas umro, u stvarnosti je Natividad umro. U oba slučaja mediji su bili suučesnici“ (intervju za Radio Caracol, Kolumbija).<sup>60</sup>

Odmah po izlaganju psa, Habacuc je suočen s velikim otporom protiv svog djela, organiziranjem peticije za sprječavanje izgladnjivanja psa, kao i peticije koja je pozvala BAVIC (Bienale Artes Visuales del Istmo Centroamericano) da onemogući Habacucovo sudjelovanje na istome. Također, zahtijevalo se da se protiv umjetnika podigne kaznena prijava. Prema Artnet Magazineu, milijuni potpisa prikupljeni su *online* putem Petitiononline.com.<sup>61</sup> Taj je podatak važan kako bi se naglasilo da je javnost bila svjesna radikalnosti ovakvog umjetničkog čina, ali i da se ukaže na izostanak stvarne reakcije. Neovisno o snažnoj reakciji javnosti, znakovito je, međutim, kao što i sam Habacuc kaže, da su ljudi “performans” posjetili, ali nitko nije, osim čina gledanja (i eventualno potpisivanja peticije), učinio ništa konkretno.

---

59 Sergio Villena Fiengo: „El perro está más vivo que nunca: Arte, infamia“, [https://www.academia.edu/3637718/El\\_perro\\_est%C3%A1\\_m%C3%A1s\\_vivo\\_que\\_nunca\\_Arte\\_infamia\\_y\\_contracultura\\_en\\_la\\_aldea\\_global\\_Segunda\\_edici%C3%B3n\\_2015\\_?source=swp\\_share](https://www.academia.edu/3637718/El_perro_est%C3%A1_m%C3%A1s_vivo_que_nunca_Arte_infamia_y_contracultura_en_la_aldea_global_Segunda_edici%C3%B3n_2015_?source=swp_share) str 61-62. (pristupljeno 18. siječnja, 2025)

60 Ibid.

61 World Society for the Protection of Animals, “No Excuses for Cruelty,” WSPA, [http://www.wspa-usa.org/pages/2341\\_no\\_excuses\\_for\\_cruelty.cfm?searchterm=guillermo\\_vargas](http://www.wspa-usa.org/pages/2341_no_excuses_for_cruelty.cfm?searchterm=guillermo_vargas), pristupljeno 19. veljače, 2021) David Yanez, “Must Art Be Ethical: You Are What You Read,” Art 21 Magazine, March 4, 2010, <http://blog.art21.org/2010/03/04/you-are-what-you-read/> (pristupljeno 19. veljače, 2021)

Za pokušaj razumijevanja namjere autora, odnosno samog djela, kao i motivacije za izlaganje neuhranjenog psa, važno je poznavati i kontekst nastanka performansa. Važnost njegove kontekstualizacije uviđaju i Yanez, Villena i Cornejo postavljajući na taj način etički argument za umjetničku valjanost "Exposición No.1". Ovi autori objašnjavaju da je Habacucova inspiracija za "Exposición No.1" proizašla iz smrti čovjeka po imenu Natividad po kojemu je Habacuc i nazvao psa. Referenca se odnosi na Natividad Canda Mairena koji je smrtno stradao od posljedica višestrukih rana od ugriza pasa i jasno je artikulirana i u izjavama samog autora djela. Naime, mladić Natividad je, u potrazi za boljim životom, stigao u Kostariku iz Nikaragve, suočio se s diskriminacijom i siromaštvom, te je pod okriljem mraka, sada već kao ovisnik o *cracku* i beskućnik, ušao – kao što je činio i prije, u drugim prilikama, na privatni posjed. Isprva nije primijetio dva pasa čuvara rotvajlera,<sup>62</sup> koje je nedavno dobio vlasnik tamošnje mehaničarske radionice. Oni su ga više od dva sata žestoko napadali.<sup>63</sup> Uskoro su se počeli okupljati ljudi koji su svjedočili sceni u kojoj ni policija nije reagirala jer vlasnik pasa nije dopuštao pucanje u pse, koji su pred očima prisutnih doslovce proždimali Natividadu. Vatrogasci su vodom rastjerali pse, a Natividad je na putu do bolnice umro od posljedica više od 200 ugriza pasa.

Nakon Natividadove smrti nastaje medijski kaos u kojem njegova majka optužuje Kostariku da je sudjelovala u ubojstvu njezina sina. Kostarikanski su mediji navodno pse predstavili kao heroje.<sup>64</sup> Ali, smrt Natividadu Cande Mairene ima za Kostariku i Nikaragvu osobitu važnost, kako Fiengo naglašava, i to iz dva temeljna razloga. Prvi je zbog okrutnog načina na koji je Natividad rastrgan dugotrajnim napadom pasa, a da ga nisu spasili oni koji su imali dužnost zaustaviti napad, ako ne zakonsku, onda barem moralnu. Drugi je taj što je "u skladu s

---

62 Nevoljko navodimo pasminu, i to samo zato što će se u nastavku teksta u javnoj reakciji na događaj koristiti upravo taj podatak. Time ne insinuiramo pasminsku uvjetovanost ovog čina.

63 Sergio Villena Fiengo: "El perro está más vivo que nunca: Arte, infamia" [https://www.academia.edu/3637718/El\\_perro\\_est%C3%A1\\_m%C3%A1s\\_vivo\\_que\\_nunca\\_Arte\\_infamia\\_y\\_contracultura\\_en\\_la\\_aldea\\_global\\_Segunda\\_edici%C3%B3n\\_2015\\_?source=swp\\_share](https://www.academia.edu/3637718/El_perro_est%C3%A1_m%C3%A1s_vivo_que_nunca_Arte_infamia_y_contracultura_en_la_aldea_global_Segunda_edici%C3%B3n_2015_?source=swp_share) str. 39. (pristupljeno 18. siječnja, 2025)

64 Ibid.

društvom spektakla u kojem živimo”<sup>65</sup> ova stravična smrt postala poput televizijske emisije. Naime, kamere Kanala 7 Kostarike zabilježile su sve detalje i emitirale ih iznova i iznova. Odjek snimki nije bio samo lokalan, već su iste ušle u globalnu medijsku sferu: stavljene su na internet, nakon čega su ih preuzeli međunarodni mediji, koji su ih koristili za hranjenje morbidne znatiželje svojih gledatelja.<sup>66</sup> Međutim, pretvorivši okrutnu smrt u medijski spektakl, naglašava Fiengo, mediji su učinili još jedan, daljnji korak – učinili su razdor i ksenofobiju prihvatljivima i vidljivima (primjerice, objavljene su i distribuirane slike na kojima su rotvajleri prikazani kao “novi nacionalni heroji”).<sup>67</sup>

Još jedan element koji smatramo važnim u primjeru Habacucova performansa jest činjenica da se radi upravo o psu. Iako je događaj koji je prethodio performansu, smrt mladića Natividada, bio obilježen psom pa je samim time referiranje na njega objasnilo korištenje psa, on u slučaju performansa ima posebnu težinu. Slično radikalno korištenje psa u umjetničkom djelovanju poznato je i kod Toma Otternessa, u djelu *Shot Dog Film*,<sup>68</sup> u kojem je 1977. godine snimio ubojstvo udomljenog psa. Snimka je potom prikazana u projekcijskom prostoru na Times Squareu te na božićno jutro 1979. na kanalu Manhattan Cable TV. Za isto se djelo godinama nakon ispričao u izjavi:

Prije trideset godina, kada sam imao 25 godina, snimio sam film u kojem sam snimio psa. Bio je to neobranjiv čin zbog kojeg mi je duboko žao. Mnogi od nas doživjeli su duboka emocionalna previranja i očaj. Rijetki su pogriješili kao ja. Nadam se da će mi ljudi moći oprostiti - Tom Otterness.<sup>69</sup>

65 Sergio Villena Fiengo: “El perro está más vivo que nunca: Arte, infamia”, [https://www.academia.edu/3637718/El\\_perro\\_est%C3%A1\\_m%C3%A1s\\_vivo\\_que\\_nunca\\_Arte\\_infamia\\_y\\_contracultura\\_en\\_la\\_aldea\\_global\\_Segunda\\_edici%C3%B3n\\_2015\\_?source=swp\\_share](https://www.academia.edu/3637718/El_perro_est%C3%A1_m%C3%A1s_vivo_que_nunca_Arte_infamia_y_contracultura_en_la_aldea_global_Segunda_edici%C3%B3n_2015_?source=swp_share) str 41. (pristupljeno 18. siječnja, 2025)

66 Ibid.

67 Ibid.

68 Jackson Arn, „When Does Avant-Garde Art Go Too Far?“, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-avant-garde-art-far> (pristupljeno 16. siječnja, 2025.)

69 Michael H. Miller: „The Dog-Killing Woes of Tom Otterness“, <https://observer.com/2011/10/the-dog-killing-woes-of-tom-otterness/>, (pristupljeno 16. siječnja 2025.)

Iako su ovi primjeri duboko različiti, povezuje ih korištenje pasa te izlaganje publici radikalnih prizora poništenja života.<sup>70</sup> Kao što smo i ranije navele, upotreba živih ne-ljudskih životinja u umjetnosti nije neuobičajena, ali u ovom slučaju riječ je o životinji iz reda kućnih ljubimaca, što je za publiku posebno značajan element jer dodatno ističe okrutnost.

Habacuc je naslovom djela dobro predvidio fenomen koji je pratio performans.

Publika je reagirala točno kako je Habacuc predvidio u tekstu na zidu: "Ono si što čitaš". Ova fraza implicira kako lakovjerno prihvaćanje i konzumiranje onoga što se čita svodi pojedince na masu i kako im sprječava kritičku prosudbu. (...) Habacuc je naglasio i igrao na automatski odgovor publike na zapaljive incidente, znajući da će eruptirati u nepromišljenom i besmislenom uzbuđenju, prije negoli istražiti sadržaj događaja i okolnosti. Habacuc je izlagao ne "izgladnjelog psa" već "izgladnjelu umjetnost spektakla", odnosno publiku koja gladije za stalnom senzacijom i uzbuđenjem.<sup>71</sup>

Ali istovremeno, ovaj performans ukazuje i na to da gledanje spektakla uzrokuje nesposobnost da se doista vidi. Uloga promatrača žive ne-ljudske životinje koja pati (autori obično kao ključan kriterij za korištenje životinja u umjetničkim djelima zagovaraju izostanak patnje,<sup>72</sup> odnosno odnos prema životinji koji uključuje brigu i poštovanje)<sup>73</sup> nužno podrazumijeva i neku vrstu odgovornosti. Rad jasno progovara o tome kako uloga promatrača nije i ne može biti pasivna, lišena odgovornosti ni neutralna.

---

70 Kency Cornejo: „No Text Without Context: Habacuc Guillermo Vargas“, [https://www.academia.edu/9125717/No\\_Text\\_Without\\_Context\\_Habacuc\\_Guillermo\\_Vargas\\_Exposition\\_1](https://www.academia.edu/9125717/No_Text_Without_Context_Habacuc_Guillermo_Vargas_Exposition_1) str. 55 (pristupljeno 27. kolovoza 2024.)

71 Ibid.

72 Stella Botes, Debate: „Is it ethical to use live animals in art?“, <https://www.palatinat.org.uk/debate-is-it-ethical-to-use-live-animals-in-art/#>, (pristupljeno 24. Siječnja 2025.)

73 Anthony Cross: „The Animal Is Present: The Ethics of Animal Use in Contemporary Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 76, No. 4, SPECIAL ISSUE: The Good, the Beautiful, the Green: Environmentalism and Aesthetics (FALL 2018), 519-528.

## **Zašto gledati žive životinje u suvremenoj umjetnosti?**

Nadovezujući se na Bergerovo pitanje „Zašto gledati životinje?“, Habacucov performans radikalizira problem gledanja: razotkriva sam čin gledanja kao etički kompromitiran. U “Exposición No. 1” pogled publike postaje pogled na patnju i smrt –pretvarajući gledanje u suučesništvo. Berger je upozorio da kada se životinje pretvore u spektakl, njihov moralni značaj nestaje - one prestaju biti bića koja nas gledaju i postaju samo predmeti prikazivanja. U Vargasovu radu ovaj gubitak reciprociteta kulminira neaktivnošću publike - odsutnošću empatije i intervencije. Performans ilustrira Bergerovu tvrdnju da su i životinje i ljudi otuđeni. Individualnost životinje je izbrisana, kao i moralna aktivnost gledatelja. Pasivnost publike otkriva dublje ljudsko otuđenje - nedjelovanje unatoč svijesti o patnji.

Naime, važna etička razlika između gledanja i viđenja leži u dubini i opsegu moralnog angažmana gledatelja. Gledanjem gledatelj može ostati odvojen i objektivizirajući, tj. gledanje obično podrazumijeva kontinuiranu opservaciju bez djelovanja, dok viđenje uključuje prepoznavanje i oblik moralne svijesti. Habacucov rad pokazuje tu razliku. Aktivna uloga publike ovdje je pasivizirana. Aktivnost publike pretpostavljala bi neku stvarnu akciju, barem u nekim slučajevima (ne samo, na primjer, u Vargasovoj izvedbi potpisivanja peticije), što bi pokazalo da publika doista vidi patnju životinje.

Konačno, i Habacucov rad i Bergerov esej govore o suvremenom društvu kao „društvu spektakla“ (Debord, 1999), u kojem mediji koriste slike za promicanje potrošnje i kapitalističke ideologije. Za Deborda (pod utjecajem Marxa) spektakl nije skup slika, već društveni odnos između pojedinaca posredovan slikama (robom). Za razliku od stvarne interakcije, ljudski odnosi i iskustva posredovani spektaklom generiraju odvojenost, pasivnost, otuđenje i marginalizaciju.

## Zaključak

Na pitanje „Zašto gledati životinje?“ Habacucova instalacija podastire slične odgovore kao Bergerov tekst. Ovdje gledanje postaje posebno mučno. Ono što šokira u radu jest činjenica gledanja smrti, odnosno umiranja životinje u užasnim uvjetima.

Osvrćući se na mjesto životinje u zoološkom vrtu, Berger naglašava:

Tu leži konačna posljedica njihove marginalizacije. Onaj pogled između životinje i čovjeka, koji je možda odigrao ključnu ulogu u razvitku ljudskog društva, i s kojim su u svakom slučaju svi ljudi oduvijek živjeli sve do prošlog stoljeća, sada se ugasio. Gledajući svaku životinju, posjetitelj zoološkog vrta je sam. (Berger, str 29.)

Slično se događa u Natividadovu primjeru – marginalizacija ne samo životinje nego i čovjeka, odnosno izmještenost iz stvarnog pogleda.

I Berger i Habacuc se bave spektaklom, odnosno načinom na koji ljudi u (post)industrijskom, (kasno)kapitalističkom svijetu gledaju (na) životinje. Oba pokazuju da taj način jasno odražava devastaciju ljudskog u „civiliziranim“ društvima. Dok Berger spektakl opisuje, Habacuc ga priređuje. Pritom koristi psa kao sredstvo za izazivanje svijesti o socijalnim problemima, čime suočava gledatelje s njihovom indiferentnošću. Prema riječima Habacuca: „Ista se stvar dogodila s Natividad Candom, ljudi nisu postali osjetljivi na njega dok ga psi nisu pojeli.“<sup>74</sup>

Međutim, koliko god progovara o licemjerju, površnosti i indiferentnosti društva spektakla, Habacucova instalacija uključuje živu životinju. Time vješto pokazuje sve ono što sama prokazuje. Je li zato dobar umjetnički rad, pitanje je koje izlazi iz okvira ovog teksta, no ako korištenje živih životinja u neprirodnom okruženju – a umjetnost to nedvojbeno jest – već načelno predstavlja vrstu izolacije, normalizacije, marginalizacije i spektakla, onda Habacucova instalacija vlastitim primjerom čini krunu Bergerovog eseja.

---

74 El artista Vargas Habacuc exhibió en una galería de arte a un perro callejero hasta su muerte, <https://extraconfidencial.com/noticias/el-artista-vargas-habacuc-exhibio-en-una-galeria-de-arte-a-un-perro-callejero-hasta-su-muerte>, (pristupljeno 18 siječnja 2025.)



## Literatura

- Adorno, Theodor W. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit, 1979.
- Adorno, Theodor W. *Negativna dijalektika*. Beograd: BIGZ, 1979.
- Aničić, Ema. *RIP – Riječka industrijska priča*. Rijeka: Muzej grada Rijeke, 2014.
- Argan, Carlo Giulio. „Pojam realnosti u savremenoj umetnosti.” U: *Studije o modernoj umetnosti*. Beograd: Nolit, 1982.
- Aristotel. *O pjesničkom umijeću*. Zagreb: August Cesarec, 1983.
- Arnheim, Rudolf. *Vizualno mišljenje*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985.
- Augé, Marc. *Nemjesta: uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*. Karlovac: Psefizma, 2001.
- Barthes, Roland. *Carstvo znakova*. Zagreb: August Cesarec, 1989.
- Baudrillard, Jean. *Simulacrum i simulacija*. Karlovac: Psefizma, 2001.
- Belting, Hans. *Firenza i Bagdad: zapadno-istočna povijest pogleda*. Zagreb: Fraktura, 2010.
- Belting, Hans. *Kraj povijesti umjetnosti?* Zagreb: MSU, 2010a.
- Benjamin, Walter. „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije.” *Život umjetnosti* 78–79 (2006): 22–32.
- Berger, John. *Načini gledanja*. Zagreb: Školska knjiga, 2021.
- Biemel, Walter. *Filozofijske analize moderne umjetnosti: Kafka, Proust, Picasso*. Zagreb: Centar društvenih djelatnosti SSOH, 1980.
- Bishop, Claire. „Antagonism and Relational Aesthetics.” *October* 110 (2004).
- Bourriaud, Nicolas. *Relacijska estetika. Postprodukcija: kultura kao scenarij: kako umjetnost reprogramira suvremeni svijet*. Zagreb: MSU, 2013.
- Briski Uzelac, Sonja. *Vizualni tekst – studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije, 2008.
- Bürger, Peter. *Teorija avangarde*. Zagreb: Antibarbarus, 2007.
- Bryson, Norman. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983.

- Călinescu, Matei. *Lica moderniteta*. Zagreb: Stvarnost, 1988.
- Cassirer, Ernst. *Ogled o čovjeku*. Zagreb: Naprijed, 1978.
- Cassirer, Ernst. *Uz Einsteinovu teoriju relativnosti*. Zagreb: Demetra, 1998.
- Clark, Kenneth. *Landscape into Art*. Boston: Beacon Press, 1961.
- Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*. Ur. Nikos Stangos. London: Penguin Books, 1994.
- Cross, Anthony. „The Animal Is Present: The Ethics of Animal Use in Contemporary Art.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 76, br. 4 (2018): 519–528.
- Crary, Jonathan. „Modernizirajuće viđenje.” *Novi Kamov* 24(3) (2007).
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. London: MIT Press, 1990.
- Čačinović, Nadežda. *Doba slika u teoriji mediologije*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2001.
- Čačinović, Nadežda. *Estetika*. Zagreb: Naprijed, 1988.
- Danto, Arthur C. „Filozofija i suvremena umjetnost.” *Život umjetnosti* 67–68 (2002): 124–127.
- Danto, Arthur C. „Povijest i pojam umjetnosti.” *Europski glasnik* 7 (2002a): 407–419.
- Danto, Arthur C. *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*. Zagreb: Kruzak, 1997.
- Debord, Guy. *Društvo spektakla i komentari Društvu spektakla*. Zagreb: Biblioteka Bastard, 1999.
- Denegri, Ješa. *Geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti*. Split: Logos, 1985.
- Descartes, René. *Rasprava o metodi*. Zagreb: Matica hrvatska, 1951.
- Dimitrijević, Nena. „Gorgona – umjetnost kao način postojanja.” U: *Gorgona: protokol dostavljanja misli*. Zagreb: MSU, 2002.
- Dragojević Mijatović, Aneli. „Igor Eškinja priprema rad za EPK...” *Novi list*, 6. listopada 2019.
- Dufrenne, Mikel. *Umjetnost i politika*. Sarajevo: Svjetlost, 1982.
- Đekić, Velid. *Zvali su me Industrijska*. Rijeka: KUD Baklje; Pro Torpedo, 2020.

*Enciklopedija likovnih umjetnosti*. Sv. 3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1964.

Erjavec, Aleš. *Ljubav na posljednji pogled*. Beograd: Orion Art, 2013.

*Filozofijski rječnik*. Ur. Vladimir Filipović. Zagreb: Matica hrvatska, 1965.

Foster, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

Foucault, Michel. *Nadzor i kazna*. Zagreb: Informator; Fakultet političkih znanosti, 1994.

Foucault, Michel. *Povijest seksualnosti*. Sv. 1–3. Zagreb: Domino, 2013.

Foucault, Michel. *Riječi i stvari*. Zagreb: Golden marketing, 2002.

Foucault, Michel. *Znanje i moć*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1994a.

Francastel, Pierre. „Genetički i plastički prostor.” *Život umjetnosti* 78–79 (2006): 55–65.

Gadamer, Hans-Georg. *Ogledi o filozofiji umjetnosti*. Zagreb: AGM, 2003.

Gojković, Boro. „Predgovor.” U: Merleau-Ponty, *Struktura ponašanja*. Beograd: Nolit, 1984.

Goodman, Nelson. *Jezici umjetnosti*. Zagreb: Kruzak, 2002.

Goodman, Nelson. *Načini svjetotvorstva*. Zagreb: Disput, 2008.

Greenberg, Clement. „Modernist Painting.” U: *Art in Theory 1900–2000*. Oxford: Blackwell, 1992.

Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima*. Zagreb: MSU, 2006.

Gržinić, Marina. *U redu za virtualni kruh*. Zagreb: Meandar, 1998.

Habermas, Jürgen. *Filozofski diskurs moderne*. Zagreb: Globus, 1988.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Predavanja iz estetike*. Zagreb: Demetra, 2011.

Hocke, Gustav René. *Svijet kao labirint*. Zagreb: August Cesarec, 1991.

Horkheimer, Max, i Theodor W. Adorno. *Dijalektika prosvjetiteljstva*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1974.

Husserl, Edmund. *Kartezijanske meditacije I–II*. Zagreb: Izvori i tokovi, 1976.

Huyssen, Andreas. „Zemljovid postmodernog.” U: *Feminizam/Postmodernizam*. Zagreb: Liberta, 1999.

- Jameson, Fredric. „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma.” U: *Postmoderna – nova epoha ili zabluda*. Zagreb: Naprijed, 1988.
- Janković, Iva Radmila. „Odgovornost za sliku svijeta...” *Život umjetnosti* 74–75 (2005): 24–43.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes*. London: University of California Press, 1994.
- Jay, Martin. „Scopic Regimes of Modernity.” U: *Vision and Visuality*. New York: New Press, 1988.
- Jencks, Charles. *The Language of Postmodern Architecture*. New York: Rizzoli, 1977.
- Jencks, Charles. „Postavangarda.” *Život umjetnosti* 78–79 (2006): 136–141.
- Jurić, Hrvoje. „Kavez za Minervinu sovu...” U: *Pandemija kao simptom*. Zagreb: Mali DAF, 2021.
- Kant, Immanuel. *Kritika moći suđenja*. Beograd: BIGZ, 1975.
- Knifer, Julije. „Zapisi.” *Život umjetnosti* 35 (1983): 28–34.
- Krauss, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
- Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde*. Cambridge, MA: MIT Press, 1986.
- Krivak, Marijan. *Filozofijsko tematiziranje postmoderne*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 2000.
- Kuhn, Thomas. *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb: Jesenski i Turk, 1999.
- Kuspit, Donald. *Kraj umjetnosti*. Zagreb: MSU, 2018.
- Lacan, Jacques. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed, 1986.
- Lacan, Jacques. „Stadijum ogledala...” U: *Spisi*. Beograd: Prosveta, 1983.
- Lhote, André. *O pejzažu*. Zagreb: Mladost, 1956.
- Lyotard, Jean-François. *Postmoderna protumačena djeci*. Zagreb: August Cesarec, 1990.
- Lyotard, Jean-François. *Postmoderno stanje*. Zagreb: Ibis grafika, 2005.

- Magaš, Olga. „Industrijska arhitektura.” U: *Arhitektura historicizma u Rijeci*. Rijeka: MMSU, 2001.
- Maković, Zvonko. *Julije Knifer*. Zagreb: Meandar, 2002.
- Maković, Zvonko. „Zapisi Julija Knifera.” *Život umjetnosti* 35 (1983): 26–27.
- Marcuse, Herbert. *Estetska dimenzija*. Zagreb: Školska knjiga, 1981.
- Matejčić, Radmila. *Kako čitati grad*. Rijeka: Adamić, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: Veselin Masleša; Svjetlost, 1990.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Oko i duh*. Beograd: Vuk Karadžić, 1968.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Struktura ponašanja*. Beograd: Nolit, 1984.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Vidljivo i nevidljivo*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2012.
- Michaud, Yves. *Umjetnost u plinovitom stanju*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2004.
- Micheli, Mario de. *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska, 1990.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Mitchell, W. J. T. „Imperial Landscape.” U: *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Mitchell, W. J. T. „Pokazati gledati.” *Tvrđa* 1–2 (2006).
- Paić, Žarko. „An-arhé kao glas naroda.” *Književna republika* 4–6 (2015): 177–205.
- Paić, Žarko. *Idoli, nakaze i suze*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 2000.
- Panofsky, Erwin. *Idea*. Zagreb: Golden Marketing, 2002.
- Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1997.
- Petrović, Gajo. „Predgovor.” U: *Cassirer, Ogled o čovjeku*. Zagreb: Naprijed, 1978.
- Platon. *Fedon*. Zagreb: Naklada Jurčić, 1996.
- Platon. *Menon*. Zagreb: Kruzak, 1997.
- Platon. *Politeia*. Zagreb: Demetra, 1992.

- Postmoderna ili borba za budućnost*. Ur. Peter Kemper. Zagreb: August Cesarec, 1993.
- Postmoderna – nova epoha ili zabluda*. Ur. Ivan Kuvačić i Gvozden Flego. Zagreb: Naprijed, 1988.
- Ramljak Purgar, Mirela. „Događaj slike...” *Quorum* 1–3 (2012): 385–415.
- Rancière, Jacques. „Estetska dimenzija...” *Tvrđãa* 1–2 (2014b).
- Rancière, Jacques. „Književnost, politika i estetika...” *Tvrđãa* 1–2 (2014).
- Rancière, Jacques. *Nesuglasnost*. Zagreb: FPZG, 2015.
- Rancière, Jacques. „Poetika znanja.” *Tvrđãa* 1–2 (2014a): 108–113.
- Rancière, Jacques. „Problems and Transformations in Critical Art.” U: *Participation*. London: Whitechapel; MIT Press, 2006.
- Rancière, Jacques. „Podela čulnog.” U: *Sudbina slika*. Beograd: Singidunum, 2013.
- Rancière, Jacques. „Time, Narration, Politics.” U: *Modern Times*. Zagreb: Multimedijalni institut, 2017.
- Rancière, Jacques. *U kojem vremenu živimo?* Zagreb: Bijeli val, 2021.
- Read, Herbert. *Istorija modernog slikarstva*. Beograd: Jugoslavija, 1963.
- Robinson, Dave. *Nietzsche i postmodernizam*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2001.
- Rorty, Richard. *Filozofija i ogledalo prirode*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1990.
- Rorty, Richard. *Kontigencija, ironija i solidarnost*. Zagreb: Naprijed, 1995.
- Rosenberg, Harold. *The De-definition of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- Rotim-Malvić, Jasna. „Industrija.” U: *Arhitektura secesije u Rijeci*. Rijeka: MMSU, 2007.
- Rus, Zdenko. *Slikarstvo, egzistencija, apstrakcija*. Split: Logos, 1985.
- Ruskin, John. *The Elements of Drawing*. London: Smith, Elder & Co., 1857.
- Sayre, Henry. „Open Space...” U: *The Object of Performance*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Schiller, Friedrich. *O estetskom odgoju čovjeka*. Zagreb: Scarabeus, 2006.

Sim, Stuart. *Derrida i kraj povijesti*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2001.

Sloterdijk, Peter. *Doći na svijet, dospjeti u jezik*. Zagreb: Naklada MD, 1992.

Sloterdijk, Peter. *Kritika ciničkoga uma*. Zagreb: Globus, 1992.

Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 2006.

Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005.

Tatarkiewicz, Władysław. *Istorija šest pojmova*. Beograd, 1976.

*Teorija umetnosti kao teorija vrednosti. Teorija vrijednosti kao teorija umjetnosti*. Ur. Nataša Lah i Miško Šuvaković. Beograd: Orion Art, 2017.

Vattimo, Gianni. *Kraj moderne*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.

da Vinci, Leonardo. *Traktat o slikarstvu*. Beograd: Kultura, 1988.

Virilio, Paul. *Brzina oslobađanja*. Karlovac: Psefizma, 1999.

*Vizualna kultura*. Ur. Chris Jenks. Zagreb: Jesenski i Turk; Hrvatsko sociološko društvo, 2002.

Wellmer, Albrecht. *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*. Novi Sad: Bratstvo/Jedinstvo, 1987.

Welsch, Wolfgang. *Naša postmoderna moderna*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Zoran Stojanović, 2000.

Wölfflin, Heinrich. *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti*. Zagreb: Kontura, 1998.

Worringer, Wilhelm. „Apstrakcija i uživljavanje.” U: *Duh apstrakcije*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1999.

### **Mrežni izvori:**

Arn, Jackson. „When Does Avant-Garde Art Go Too Far?” Artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-avant-garde-art-far> (pristupljeno: 16. siječnja 2025).

Berger, John. Zašto gledati životinje? <https://pangolin.hr/wp-content/uploads/2023/02/biblioteka-0-opcenito-09-John-Berger-Zasto-gledati-zivotinje.pdf> (pristupljeno: 20. kolovoza 2024).

Botes, Stella. „Debate: Is It Ethical to Use Live Animals in Art?” Palatinate. <https://www.palatinat.org.uk/debate-is-it-ethical-to-use-live-animals-in-art/> (pristupljeno: 24. siječnja 2025).

Cornejo, Kency. „No Text Without Context: Habacuc Guillermo Vargas.” Academia.edu. [https://www.academia.edu/9125717/No\\_Text\\_Without\\_Context\\_Habacuc\\_Guillermo\\_Vargas\\_Exposition\\_1](https://www.academia.edu/9125717/No_Text_Without_Context_Habacuc_Guillermo_Vargas_Exposition_1) (pristupljeno: 27. kolovoza 2024).

„El artista Vargas Habacuc exhibió en una galería de arte a un perro callejero hasta su muerte.” Extraconfidencial. <https://extraconfidencial.com/noticias/el-artista-vargas-habacuc-exhibio-en-una-galeria-de-arte-a-un-perro-callejero-hasta-su-muerte> (pristupljeno: 18. siječnja 2025).

Foster, Hal. „About Looking and Seeing Berger: A Revaluation.” Artforum. <https://www.artforum.com/columns/about-looking-and-seeing-berger-a-revaluation-208604/> (pristupljeno: 10. rujna 2024).

Jurić, Hrvoje, Suzana Marjanić i Ivana Percl. „Životinjska žrtva u ime umjetnosti? Triptih-reakcija na performans Marička Vlaste Delimar...” Zarez (2006). <https://www.zarez.hr/clanci/zivotinjska-zrtva-quotu-ime-umjetnostiquot> (pristupljeno: 27. studenoga 2024).

Kluck, Marielos C. „You Are What You Read: Participation and Emancipation Problematic in Habacuc’s ‘Exposición #1.’” ProQuest. <https://www.proquest.com/openview/2d221024b867e79ad43b2ebb598edda7/1.pdf> (pristupljeno: 18. siječnja 2025).

Kopić, Mario. „Gramatologija oka.” Zarez. <http://www.zarez.hr/clanci/gramatologija-oka> (pristupljeno: 3. lipnja 2021).

Marot, Sébastien. „Envisioning Hyperlandscape.” <https://hal.science/hal-03506052/document> (pristupljeno: 28. siječnja 2023).

Miller, Michael H. „The Dog-Killing Woes of Tom Otterness.” Observer. <https://observer.com/2011/10/the-dog-killing-woes-of-tom-otterness/> (pristupljeno: 16. siječnja 2025).

Perica, Blaženka. „Kniferov meandar: graničnost stanja.” Zarez. <http://www.zarez.hr/clanci/kniferov-meandar-granicnost-stanja> (pristupljeno: 17. listopada 2016).

Skender, Lana. „Vizualna kultura kao nova paradigma poučavanja likovne umjetnosti.” Doktorska disertacija. [https://www.academia.edu/93630983/VIZUALNA\\_KULTURA\\_KAO\\_NOVA\\_PARADIGMA](https://www.academia.edu/93630983/VIZUALNA_KULTURA_KAO_NOVA_PARADIGMA)

[POUCAVANJA LIKOVNE UMJETNOSTI](#), (pristupljeno: 27. ožujka 2024).

Stefanovski, Iva. „Gorgonski duh Julija Knifera.” Zarez. <http://www.zarez.hr/clanci/gorgonski-duh-julija-knifera> (pristupljeno: 2. studenoga 2016).

Steyerl, Hito. „In Defense of the Poor Image.” e-flux Journal. <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (pristupljeno: 13. rujna 2023).

Villena Fiengo, Sergio. „El perro está más vivo que nunca: Arte, infamia...” Academia.edu. [https://www.academia.edu/3637718/El\\_perro\\_est%C3%A1\\_m%C3%A1s\\_vivo\\_que\\_nunca](https://www.academia.edu/3637718/El_perro_est%C3%A1_m%C3%A1s_vivo_que_nunca) (pristupljeno: 18. siječnja 2025).

World Society for the Protection of Animals. „No Excuses for Cruelty.” [http://www.wspa-usa.org/pages/2341\\_no\\_excuses\\_for\\_cruelty.cfm](http://www.wspa-usa.org/pages/2341_no_excuses_for_cruelty.cfm) (pristupljeno: 19. veljače 2021).

Yanez, David. „Must Art Be Ethical: You Are What You Read.” Art21 Magazine, 4. ožujka 2010. <http://blog.art21.org/2010/03/04/you-are-what-you-read/> (pristupljeno: 19. veljače 2021).

Yanez, David. „You Are What You Read.” Art21 Magazine. <https://magazine.art21.org/2010/03/04/you-are-what-you-read/> (pristupljeno: 13. listopada 2024).

## Bibliografska bilješka

Većina tekstova objedinjenih u ovoj knjizi već su ranije objavljeni u znanstvenoj periodici.

**Najplemenitiji osjet: vid u grčkoj filozofiji, Skopički režim moderniteta: kartezijanski perspektivizam i Kritike okulocentrizma** objavljeni su kao jedan tekst pod nazivom "Okulocentrizam ili privilegiranje vida u zapadnoj kulturi" u: *Filozofska istraživanja*, Vol. 32, No. 3-4, 2012., 539-556.

**Vizualno mišljenje, Simbolička forma i Poredci gledanja** objavljeni su kao jedan tekst pod nazivom "Istina u umjetnosti. Refleksije o spoznajnim aspektima vizualne umjetnosti" u: *Filozofska istraživanja*, Vol. 28, No. 3, 2009., 567-586.

**Picassov pogled: gledanje, viđenje i vidljivo u Picassovom kubizmu** objavljen je pod istim nazivom u: *Filozofska istraživanja*, Vol. 33, No.2, 2013., 215-227.

**Mimesis i apstraktna umjetnost: o problematici odnosa umjetnosti i stvarnosti** objavljen je pod istim nazivom u: *Metodički ogledi: časopis za filozofiju odgoja*, Vol. 18, No. 2, 2011., 91-102.

**Antislika kao koncept: Kniferovi meandri** objavljen je pod nazivom "Antislika kao koncept: Julije Knifer i samoukinuće umjetnosti u filozofiji" u knjizi *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, Centar za vizualne studije (CVS), Zagreb, 2017., 145-165.

**Interpretativne implikacije sintagme "svijet umjetnosti"** objavljen je pod istim nazivom u: *Filozofska istraživanja*, Vol. 35, No. 2, 2015., 301-306. te u knjizi *Teorija umjetnosti kao teorija vrednosti/Teorija vrijednosti kao teorija umjetnosti* (ur.N. Lah, M. Šuvaković), Orion Art, Beograd, 2017., 193-204.

**Utopijske prakse i umjetnost post-doba u okviru Rancièreovog koncepta estetike** objavljen je pod istim nazivom na engleskom jeziku "Utopian Practices and the Post-Avant-Garde Within Ranciere's Concept of the Aesthetics" u: *Ars & Humanitas*, Vol. 18 No. 2, 2024., 175-189.

**Dekonstrukcija pejzaža: analiza umjetničke instalacije “Sanjaju li biljke sutrašnjicu?” (Igor Eškinja, 2020.)** objavljen je pod istim nazivom na engleskom jeziku “Deconstruction of the Landscape in Contemporary Art Based on the Example of the Installation “Do Plants Dream of the Future?” by Igor Eškinja” u: *AM Journal of Art and Media Studies*, No. 30, 2023., 257-274.

**Fragmentiranje portreta i rascijepljeni subjekt: analiza koncepta umjetničke instalacije “Superheroine” (Nadija Mustapić, 2022.)** objavljen je pod istim nazivom u: *Ars Adriatica*, No. 14, 2024., 363-372.

**Zašto gledati životinje?: analiza teksta Johna Bergera na primjeru umjetničke instalacije “Exposición No.1” (Habacuc, 2007.)** objavljen je u koautorstvu s Milicom Czerny Urban pod istim nazivom na engleskom jeziku “Why Look at Animals? Analysis of John Berger’s Text Based on Examples from Contemporary Art (Habacuc: Exposición No.1, 2007)” u: *Synthesis philosophica*, Vol. 41, No.1, 2026.

Svi ranije objavljeni tekstovi su revidirani i prilagođeni formatu knjige.

## Biografija autorice

Katarina Rukavina (1976) izvanredna je profesorica na Akademiji primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci gdje predaje teoriju i povijest umjetnosti. Diplomirala je povijest umjetnosti i filozofiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu (2000). Na istom fakultetu završila je poslijediplomski studij filozofije, smjer estetika, s temom „Filozofijsko utemeljenje umjetničke prakse 20. stoljeća“ (2008). Znanstvena istraživanja provodi u interdisciplinarnom području teorije i povijesti umjetnosti te estetike i filozofije umjetnosti. Znanstveni interes veže uz teme viđenja i vizualnosti kao područja konvergencije filozofije i likovno-vizualne umjetnosti. U recentnijim radovima bavi se odnosom između estetike i politike. Objavljuje radove u časopisima *Filozofska istraživanja*, *Metodički ogledi*, *Ars Adriatica*, *Ars&Humanitas*, *AM Journal of Art and Media Studies*, *Synthesis philosophica*. U koautorstvu s umjetnicom Nadijom Mustapić objavila je knjigu *Interaktivna umjetnost u javnoj sferi: diskursi i tehnike* (2022). Živi u Rijeci.



ISBN 978-953-7684-20-4 (PDF)