

Prema ontologiji slike: ne-disciplinarni pristup

Svi prijepori oko ontološke prirode slika proizlaze iz dva temeljna, dijametralno suprotna gledišta: esencijalističkog i subjektivističkog. Uvijek kada želimo govoriti o tome što nam neka slika predstavlja, na koji je način razumijemo ili zašto je ne razumijemo – bez obzira namjeravamo li filozofski raspravljati o ontološkim pitanjima konstitucije slika ili se, što je mnogo češće, tek kritički referirati na neke sasvim konkretne primjere slika iz širokog područja vizualne kulture – uvijek se pitamo posjeduje li slikovni objekt koji analiziramo vrijednost *po sebi* ili je ta vrijednost *po nama*. Naravno, u svakodnevnim kritičkim raspravama o umjetničkim slikama ili popularnim filmovima ne osjećamo se obveznima propitivati slikovnu ontologiju konkretnog djela o kojemu govorimo, ali ukazivanjem na suprotnosti suštinskog (esencijalnog) i osobnog (subjektivnog) u pristupu slikama uvijek pridonosimo nečemu novom: ne toliko opisivanju onoga što one jesu (jer svaki pristup ima vlastite zahtjeve i metode), nego, mnogo važnije, što bi mogle biti.

Humanističke discipline poput semiotike i ikonologije, a u jednakoj mjeri fenomenologija i psihoanalitička teorija, bave se esencijalističkom problematikom slike tako što smatraju da vizualne reprezentacije treba analizirati s obzirom na način na koji je neki objekt reprezentiran *na slici* (semiotika i ikonologija) ili pak tako što će ih zanimati na koji način reprezentirani objekt proizvodi vizualne učinke *u umu* (fenomenologija i psihoanaliza). Bez obzira što ove discipline smatraju da se vizualno iskustvo, a time i temeljna konstitucija slike događa na potpuno različitim mjestima – kao znakovni simboli na platnu ili ekranu, nasuprot percepciji kao tjelesnom iskustvu – sve one drže da postoji univerzalni set pravila prispodobiv kako *čitanju* slike (semiotika) ili pak *iskustvu* slike (fenomenologija), a čija nas primjena približava suštini i smislu svih slikovnih reprezentacija. Ako već na samome početku postavim tezu da je odgovor na pitanje *što je slika?* uvijek unaprijed neodrediv, jer ga trajno omeđuju granice esencijalističkog i subjektivističkog razumijevanja slika, to ne znači da o tom pitanju ne treba raspravljati nego da bi mu možda trebalo pristupiti na drugačiji način.

Da bismo objasnili o kakvoj je razlici riječ dovoljno je prisjetiti se znakovno-simboličkog koncepta slike Charlesa Sandersa Peircea na jednoj strani i fenomenološke ideje *slikovne svijesti* Edmunda Husserla. Kod Peircea slika je ili u neposrednoj relaciji s objektom (indeksni znak) ili je objašnjena kroz stanovit odnos sličnosti s reprezentiranim objektom (ikonički znak) ili je pak rezultat određenih konvencija reprezentacije (simbolički znak).¹ U svakoj od ovih znakovnih varijanti izvor slike je izvan promatrača: u reprezentiranom objektu, na slici kao fizičkom predmetu ili unutar društvenih kodova koji definiraju značenja. S druge strane, premda i sam formira slikovno iskustvo kroz trijadičko načelo spoznajnog procesa, za Husserla je bitan trenutak percepcije kao *učinak* vidljivosti. Dakle, za razliku od Peircea i Nelsona Goodmana, primjerice, koji smatraju da je slika više ili

¹ Opširnije o ovoj, te o brojnim drugim tipologijama znakova koji su poslužili za utemeljenje semiotike kao znanstvene discipline vidi u: Charles Sanders Peirce, »The Icon, Index and Symbol«, objavljeno u Peirce, *Collected Works, 1931-58.*, uredili Charles Hartshorne i Paul Weiss, vol. 2; Cambridge: Harvard University Press, 1960.

manje materijalna posljedica impulsâ koji dolaze izvan slikovne stvarnosti, Husserl smatra da slikovni objekt nije *supstanca* prisutna u slici nego *pojavnost* koja tek potiče *odnos* s nečim odsutnim. Kod njega se to najbolje vidi u razlici koju uspostavlja između materijalnog nosača [Bildträger], tj. papira ili platna na kojemu je slika i slikovnog objekta [Bildobjekt], tj. nematerijalne nalikovine sačinjene od formi ili boja (onoga što doista vidimo na slici). Slikovna svijest nastaje između promatračeve vizualne percepcije materijalnog nosača s jedne strane i imaginacijskog odnosa prema slikovnom objektu s druge, i potaknuta je imaginacijskom sposobnošću svakog čovjeka.² Kada Christian Metz u *Imaginarnom označitelju* govori o imerzivnom učinku filma i sposobnosti gledatelja da filmske slike doživi kao stvarne, mogli bismo pomisliti da je film najbolji primjer upravo fenomenološke teorije slike. Semiotičar Metz ipak je bliži teoriji filmskog znaka: percepcija filma kao fikcije događa se ne zato što je gledatelj sposoban aktivirati slikovnu svijest kao razliku između percepcije filmskog platna i imaginacije filmske slike (što bi proizašlo iz Husserlove teorije), nego samo zato što je filmski označitelj već sam po sebi, dakle strukturalno, imaginaran.³

Međutim, sa stanovišta jedne moguće »opće« ontologije slike, razlike između ovih dvaju pristupa su manje nego što izgledaju, premda se jaz, kako smo vidjeli, između semiotičke usredotočenosti na slikovnu *reprezentaciju* i fenomenološkog inzistiranja na imaginacijskom potencijalu slikovne svijesti ne može činiti većim. Martin Seel u *Estetici pojavljivanja* tvrdi da ne postoji sukob između fenomenološke i semiotičke teorije slike jer se obje discipline u načelu bave »sagledivim površinama koje nešto čine vidljivim«.⁴ Seel vidi ontologiju slike filozofski nadređenu različitim disciplinarnim pristupima jer nam ovi potonji nude mogućnost raspravljanja o slikama tek *nakon* što smo sigurni da je fenomen ili predmet o kojem želimo raspravljati uopće slika. Utoliko Seelovih »Trinaest tvrdnji o slici« iz spomenute knjige možemo smatrati uvodom u onu verziju znanosti o slici koja se konstituira kao dijalektički odnos između percepcijske i imaginacijske slike – dviju temeljnih struja u suvremenoj teoriji slike.⁵ Međutim, premda Lambert Wiesing nastoji dokazati da ovim dvjema strujama treba pridodati i onu antropološku, nastalu na uvidima Hansa Jonasa i Hansa Beltinga, iz argumentacije u nastavku bit će jasno da sam u ovom tekstu skloniji Beltingovu i Mitchellovu »animističku« verziju antropologije i ikonologije promatrati izvan konteksta subjektivističkih pristupa. Jedan od nekoliko argumenata koje ću nastojati razviti do kraja ovog teksta vodit će prema prijedlogu nadopunjavanja slikovne dijalektike novom metodom nadahnutom podjednako Seelovom hibridnom filozofijom slike, zatim disciplinarnom »dekonstrukcijom« slike W. J. T. Mitchella, antropologijom slike Hansa Beltinga, te pozivanjem na koncept medijalnosti i logike ikoničkih struktura Dietera Merscha, nakon čega ću, na koncu, pokušati izvesti ono što ću nazvati »nedisciplinarnom ontologijom« slike.

- 2 Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung: Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung (1898-1925)*; Den Haag: Nijhoff, 1980. Eng. izdanje: *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1925)*; prev. John B. Brough, Dordrecht: Springer, 2005.
- 3 O specifičnom značenju semiotičko-psihoanalitičkog pojma *imaginarnog označitelja* vidi u: Christian Metz, *Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*; Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press, 1982 [1977].
- 4 Više o Seelovih »Trinaest teza o slici« vidi u njegovom tekstu u ovom broju Tvrđe (eng. izdanje: Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*; Stanford: Stanford University Press, 2004).
- 5 Takvu podjelu čini i Lambert Wiesing u knjizi *Artifizielle Präsenz*, eng. izd. *Artificial Presence*; Stanford: Stanford University Press, 2009, str. 8-23.

6 W. J. T. Mitchell u svom tekstu »Pictorial Turn« izvodi pojam metafizike slikovne prisutnosti iz Derridaove dekonstrukcije »metafizike prisutnosti«: ukoliko je tekst nesvodiv na značenje prisutno u jeziku, tada ni slika ne može biti svedena na značenje prisutno ili deducirano iz bilo koje od njenih medijskih inkarnacija. (Vidi: W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*; Chicago: Chicago University Press, 1994).

7 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*; Cambridge, Massachusetts: MIT University Press, 1992.

8 Irit Rogoff, »Studying Visual Culture«, u: *The Visual Culture Reader* ed. Nicholas Mirzoeff, London: Routledge, 1998, str. 14-26, 20.

Keith Moxey, »Vizualni studiji i ikonički obrat«; u Ž. Pačić i K. Purgar (ur.) *Vizualna konstrukcija kulture*, Zagreb: Antibarbarus, 2008, str. 81. Vidi i noviju englesku verziju istog teksta u: K. Moxey, *Visual Time. The Image in History*; Durham i London: Duke University Press,

9 2013, str. 53-77.

10 Ibid.

Za razliku od spomenutih esencijalističkih pristupa, koji slici pristupaju kao objektu kojemu su imanentni i smisao i značenje (tzv. »metafizika slikovne prisutnosti«),⁶ subjektiviistički pristupi oslanjaju se na funkcije i interpretacije slika u odnosu na (ili od strane) pojedinačnog promatrača ili skupine promatrača unutar različitih i često neusporedivih društvenih konteksta vizualne kulture. Svakako najpoznatiji među njima su discipline proizašle iz poststrukturalizma i kulturalnih studija, a koje danas najčešće obuhvaćamo generičkim pojmovima poput »vizualne kulture« i »politike identiteta«. Suprotno Jonathanu Craryju i njegovom inzistiranju na tehnologijama promatranja kao najbitnijima za preokret u načinima gledanja,⁷ Irit Rogoff tvrdi da »u vizualnoj kulturi povijest je povijest promatrača ili autorizirajućega diskursa, a ne povijest objekta. Taj pomak nužno određuje promjenu u temi rasprave ili analize; riječ je o pomaku u kojem potreba da imamo objekt u određenom modusu ili u određenom trenutku postaje dio same rasprave«.⁸ Promjenu središta znanstvenoga interesa s univerzalnih disciplinarnih uvida prema praktičnome promatraču Keith Moxey ovako komentira: U Sjedinjenim Američkim Državama, zbog pokreta za građanska prava, razvoja feminizma i drugih oblika politike identiteta iz kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća pitanje »tko govori?« postalo je nezaobilazno. Marksistički usmjereno područje kulturalnih studija, koje u osamdesetim godinama prodiere na američka sveučilišta, ubrzo biva preinačeno tako da može poslužiti kao sredstvo rodne i etničke kritike. Slično tome, s entuzijazmom su prihvaćene teorijske novine Foucaulta, Lacana i Derridaa kao alata pomoću kojih se mogu dovesti u pitanje i destabilizirati težnje prema epistemološkoj univerzalnosti.⁹

Prema Moxeyu, upravo je Mitchellov koncept slikovnog obrata jedan od najvažnijih dokaza da su slikovni objekti razvili »sposobnost da se odupru značenjima koja su im pripisali cijeli naraštaji njihovih tumača«¹⁰ i zato ne samo da vizualni studiji podrivaju ideju epistemološke univerzalnosti nego je u nekim svojim teorijskim opcijama izričito isključuju. Primjerice, čuveno Mitchellovo pitanje »što slike žele?« onemogućuje (jedno)disciplinarni pristup slikama jer se pretpostavlja da će slike same nametnuti *ad-hoc* teorijske ili praktične pozicije iz kojih »žele« biti promatrane i da to ne moraju nužno biti pozicije koje su im namijenjene u okviru semiotike, tradicionalne ikonologije, psihoanalize, fenomenologije ili neke od politika identiteta. Mitchellovom konceptu »živih slika« blizak je, a opet suprotstavljen, Beltingov koncept »živoga medija«. Kako bi objasnio ulogu čovjeka u proizvodnji slika, ne kao fizičkih objekata nego kao objekata u umu, Belting navodi da u njemačkome jeziku postoji razlika u značenju za pojam *sjećanje*: između *Gedächtnis* koji znači sjećanje kao arhiv slika, i *Erinnerung* koji znači sjećanje kao aktivnost prikupljanja slika, otkriva se da čovjek istodobno *posjeduje* i *proizvodi* slike. Njemački teoretičar kaže da u oba slučaja naše tijelo, naš mozak, služi kao »živi medij« koji nam omogućava da percipiramo, šaljemo i prizivamo slike u sjećanje,

jednako kao što tijelo omogućuje i našoj imaginaciji da slike preoblikuje i cenzurira.¹¹

Kako vidimo, subjektivistički pristupi mogu se odnositi na skupine subjektiviteta koje povezuje zajednički interes u afirmaciji političkih, rodnih, seksualnih, nacionalnih ili nekih drugih vrijednosti, jednako kao što se u svojevrsnom »animističkom obratu« mogu odnositi na same slike ili pak na individualnu proizvodnju slika u umu kroz njihovo oživljavanje pomoću samo čovjeku svojstvenih mentalnih operacija njegova duha. Na sve te pristupe, koji još uvijek smatraju da postoji nešto što se zove »magija slike«, a što nije moguće objasniti uz pomoć pojedinačnih disciplina kao diskurzivnih praksi unutar humanističke teorije, odnosi se komentar engleske teoretičarke Janet Wolff koja tvrdi da u posljednje vrijeme svjedočimo cijelom nizu pokušaja pripadnika humanističke znanstvene zajednice da dokažu kako ideološke pozicije kulturalnih studija više nisu dovoljne da obuhvate novu tehnološku i post-humanističku realnost slika i vizualnih reprezentacija. Umjesto pridavanja pozornosti društveno-povijesnoj uvjetovanosti skopičkih režima, danas je, tvrdi ona, sve vidljiviji zaokret od dugovječnih analitičkih metoda koji se ogleda, primjerice, u konceptima *prisutnosti* [presence] ili *neposrednosti* [immediacy] slike, poput »snage slika« Davida Freedberga, »živih slika« W. J. T. Mitchella, favoriziranja fenomenologije u odnosu na semiotiku Georgesa Didi-Hubermana, u otporu što slike pružaju diskurzivnom tumačenju ili pak u teoriji afekata, estetici recepcije i neuroznanostima koje se rabe u svrhu tumačenja umjetničkih djela, a koje je kulturalna teorija tradicionalno zanemarivala.¹²

U svom pledoaju za odmakom od hermeneutike slike temeljenoj na učinku, prisutnosti i osjetilnoj prirodi slikovnog iskustva, Janet Wolff predlaže povratak afirmaciji društvenih uvida o statusu umjetničkog djela i slika općenito, premda priznaje da su »emocionalne i afektivne strane privatnog i društvenog života bile potpuno zapostavljene u kritičkoj teoriji, teoriji kulture i estetici«.¹³ Što točno engleska teoretičarka zamjera subjektivističkim pristupima i je li njezin prijedlog nadiženja esencijalističkih *master*-znanosti u kombinaciji s napuštanjem misticizma slike spomenutih »novih subjektivista« uistinu pravi put prema razumijevanju ontologije slike u našem vremenu? Ukoliko slike posjeduju snagu, kaže ona, onda je to zato što su im ljudi tu snagu prepustili u okolnostima u kojima slike nisu mogle same sebe aktivirati i oživjeti: »Možemo prepoznati snagu slika, ali jednako tako trebamo biti svjesni da im je ta snaga (društveno, kulturno, čak i politički) *dodijeljena*«.¹⁴

Nadogradimo li ovu posljednju tvrdnju i prihvatimo li da je moguće slikama davati snagu, tada je razumno pretpostaviti da je tu snagu moguće kontrolirati i da im je u određenome trenutku nju moguće i oduzeti. Međutim, neki od osnovnih prijedloga u judeo-kršćanskoj kulturi slike bili su motivirani upravo uvjerenjem da snagu slika *nije* moguće kontrolirati i zato su u pojedinim razdobljima, ili čak trajno, bili onemogućeni fizički tragovi njihova postojanja. Za razliku od radikalnoga ikonoklazma židovske i muslimanske tradicije, koje nisu dopuštale reprezentaciju Boga prema ljudskome liku – i zato su se priklonile potpuno drugačijim slikovnim opcijama – razlika između istočnog i

¹¹ Hans Belting, »Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology«; *Critical Inquiry*, br. 31/2005, str. 306.

Janet Wolff, »After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy«; *Journal of Visual Culture*, no. 11:3, 2012, str. 9. Zanimljivo je da je Janet Wolff jedna od osnivačica vizualnih studija i iznimno je cijenjen njen rad na uspostavljanju prvog programa iz vizualnih studija na Sveučilištu u

¹² Rochesteru 1992.

¹³ *Ibid.*, str. 10.

¹⁴ *Ibid.*, str. 6.

Marie-José Mondzain, *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*; Stanford: Stanford University Press, 2005, str. 71-75. Mondzain navodi da je Konstantin V (741-75), službeni predstavnik državnog ikonoklazma, iznio četiri temeljna razloga za invektivu protiv prikazivanja Boga u ljudskom obličju: »1. Ako ikona izgleda kao model, onda mora posjedovati istu suštinu i prirodu kao i on. Pa ipak, ikona je materijalna, a model je spiritualan, tako da je to nemoguće. 2. Ako ikona tvrdi da nalikuje samo psihičkoj i perceptivnoj formi svog modela, tada ga ona nužno rastavlja na njegovu vidljivu formu i nevidljivu bit. U tom slučaju ikona ne poštuje božansko jer dijeli ono što nije moguće podijeliti. 3. Ako ikona iscrtava oblik božanskoga, tada ona uokviruje nešto neograničeno, što je nemoguće; prema tome, ona uokviruje puklo ništa ili krivotvorinu, čime onemogućuje svaku istovjetnost [homonymy]. 4. Ako ikonu štujemo samo zbog onoga što ona pokazuje, tada štujemo samo njezinu materijalnost. Ona tako postaje idol, a ikonofili postaju idolopoklonici.« Vidi također: M.-J. Mondzain, »What does Seeing an Image Mean?«; *Journal of Visual Culture*, no. 9:307, 2010.

15

16 Ibid., str. 77.

Jedna od iznimki od ovakvog hegelijanskog tumačenja razvoja umjetničke povijesti svako je bio devetnaesti ekumenski sabor katoličke crke, koji se u okrilju protureformacijskog raspoloženja na jugu Europe održavao u razdoblju od 1545. do 1563. u talijanskom Trentu (tzv. Tridentski sabor). Na njemu je dekretima potvrđena uloga osnovnih kršćanskih dogmi, što je, među ostalim, još jednom odredilo teološku opravdanost slikovnih reprezentacija.

17

18 Vidi o tome u: Emmanuel Alloa, »Visual Studies in Byzantium: A Pictorial Turn avant la Lettre«; *Journal of Visual Culture*, no. 12:3, 2013.

zapadnoga kršćanstva je, prije svega, razlika u *intenzitetu* snage slike. Kako tvrdi francuska teoretičarka Marie-José Mondzain, bizantska tradicija vidjela je u ikoni potpunu *asimilaciju* s likom Isusa koji je prikazivala, a ne *reprezentaciju* načinjenu prema zamišljenom liku Isusa. Ovdje nije riječ o temeljnome sukobu platonovske ikonoklastičke verzije slike kao simulakruma i aristotelovske ikonofilske koncepcije slike kao mimezisa, a što je definiralo povijesni sukob između ikonoklasta i ikonofila: ovdje je riječ o svojevrsnom unutrašnjem sukobu dviju ikonofilskih struja koje zastupaju različite »politike slike«, tj. o suprotnome tumačenju onoga što slika uopće može predstavljati. Naime, istočni model slike, kada je riječ o prikazivanju božanstva u ikonama, pozivao se na »konsupstancijalnost«, ili istovjetnost/istobitnost, između slike i stvarnog modela (tzv. prirodne slike), dok je zapadni model – usvojen nakon intervencije patrijarha Nikefora na Drugom Nikejskom koncilu 787. godine – sliku uspostavio kroz »relacijsku ekonomiju«, svojstvenu, kako se smatralo, svim slikama.¹⁵

Sukob između konsupstancijalnosti i relacijske ekonomije slike, dakako, nije imao samo religijske posljedice, niti je samo utjecao na drugačiji tijek vizualnih reprezentacija na području povijesti umjetnosti Zapada i Bizanta, nego je pokazao da je razlika u intenzitetu doživljaja slike vjerojatno kompleksniji problem nego što je to bio ideološki sraz između onih koji su prikaz Boga kao čovjeka dopuštali i onih koji nisu. Mondzain sugerira da je razlika između (pravoslavne) ikone i (katoličke) slike u tome što prva prikazuje *prisutnost* Isusa kao *trajni oblik značenja*, dok druga prikazuje njegovu *odsutnost* putem referencijalnoga znaka *odvojivoga od značenja*. Premda se mogu služiti usporedivim reprezentacijskim modelima – bojom, formom, kompozicijskom organizacijom slikovne plohe i sl. – ikona ne može biti isto što i slika upravo zato što *inkarnira* prisutnost, dok slika prisutnost *oponaša*. Međutim, načelo imanencije vrijedi za oba tipa: kod ikone je ono apsolutno, dok je kod slike relativno.¹⁶ Iz načela apsolutne imanencije proizlazi i pretežno fiksni prikaz Krista Pantokratora u bizantskoj povijesti umjetnosti: budući da je Isus inkarniran u ikoni prema vlastitom prirodnome obliku (prirodnoj slici), nema religijski opravdane potrebe taj oblik mijenjati. Na Zapadu su reprezentacije Isusa već od prvih romaničkih reljefa bile smatrane formalno proizvoljnim, vizualno-semiotičkim prilagodbama biblijskog tekstualnoga predloška, a koje će u stoljećima koja slijede ovisiti više o promjenjivim stilskim konvencijama nego o korekcijama kršćanske dogme.¹⁷

Rasprava o prirodi slika u 8. i 9. stoljeću može se s pravom smatrati prvim sustavnim teorijskim prijedlogom oko prirode slikovne reprezentacije u povijesti,¹⁸ svojevrsnom praktičnom ontologijom koja je iz središta teoloških nedoumica srednjovjekovnog čovjeka problematiku slike vratila na teorijsku liniju što je započela platonovsko-aristotelovskim kompleksom simulakruma i mimezisa kako bi bila nastavljena – ali ne i dovršena – u suvremenim tumačenjima medija i virtualnosti. Ono što nam povijest teorije slike sugerira jest da se problematika

inkarnacije u slici i vizualnosti općenito ne može razriješiti u metafizičkoj filozofiji, premda, kako smo vidjeli, njome može biti potaknuta. Gottfried Boehm čak tvrdi da suvremena ontologija slike uopće nije esencijalističko pitanje nekog općega statusa slike, nego se aktualna terminologija može odnositi samo na »ovu sliku i ovaj crtež«, dakle na status konkretnoga fenomena.¹⁹

Boehmova svojevrsna anti-metafizička argumentacija slijedi iz njegove specifične »logike slike« koju pak karakterizira hibridni »ikonički logos«. Razumijevanje slike kao entiteta što posjeduje navlastitu logiku i smisao nedvosmisleno je esencijalistički motivirano, međutim, za razliku od većine disciplinarnih praksi razvijenih tijekom 20. stoljeća, Boehmov pristup ne smjera prema nekom nizu pravila, označiteljskih dogmi ili percepcijsko-afektivnih učinaka slika, premda se na njih često poziva.²⁰ On nastoji, prije svega svojim konceptom *ikoničke razlike*, kao i pokušajem odgovora na pitanje *što znači logika slika?*, odmaknuti se podjednako od esencijalističkih i subjektivističkih pristupa i približiti se svojevrsnoj imanenciji slike, ali ne u smislu hermeneutike individualnoga umjetničkoga djela Hansa Georga Gadamera, nego upućivanjem na: 1) svojstvo slikovne plohe da bude odvojiva od kontinuuma stvarnosti, tj. plohe na kojoj ne samo da se nešto »događa« nego se nešto i »pokazuje« i 2) sposobnost čovjeka da nešto vidi u nečemu, tj. da nešto vidi »u svjetlu drugoga«. Iz ove dvije osnovne postavke jasno je da se pojam ikoničke razlike nužno mora sagledavati iz hibridne, semiotičko-fenomenološke pozicije. Ovo postaje utoliko jasnije što se Boehmova ikonička razlika odnosi na sliku kao drugačiju kategorijalnu vrstu koja posjeduje »višak imaginarnoga« i daje »kontekst za vizualno razlikovanje«.²¹

U jasnom pozivanju na Boehma, Dieter Mersch tvrdi da već definicija koja pretpostavlja da vidjeti sliku znači najprije vidjeti nešto kao sliku, a potom vidjeti ono što slika prikazuje zahtijeva od nas prihvaćanje dupliciteta slikovne ontologije: naim slika može biti protumačena *kao slika*, ali i kao puka *stvar* koja nešto čini vidljivim. Mersch smatra ključnim mjestom ontologije slike upravo razliku između materije i fenomena, tj. između slikovnosti i činjenja vidljivim.²² Merschovo prihvaćanje, a potom i nadilaženje ikoničke razlike i Boehmove varijante ikoničkoga obrata prepoznaje se i u Merschovoj tvrdnji da slike manje govore i manje priopćavaju svom promatraču nego što mu pokazuju, pri čemu ono *kako* slike pokazuju nema veze ni s promatranjem ni s razumijevanjem, nego s nekom novom ontologijom. Posrijedi je, ponovo, navlastita *logika slike*. Na tragu ove argumentacije možemo izvesti zaključak da se svaka vizualna razlika mora prepoznati kao distinktivan vizualni znak, ali on ne mora nužno biti semiotički relevantan, nego može biti puka evidencija ili kognitivna činjenica. Uočavanje tih razlika može se uspostaviti kroz narativne ili figurativne strategije slike ali i mimo njih; možemo ih prepoznati kroz mnoštvo mogućnosti referencijalnih učinaka slika, kako kroz njihov odnos prema prirodi, tako i prema samima sebi; možemo ih prepoznati kao, primjerice, ontologiju *materijalnosti* ili ontologiju *vremena*.

¹⁹ Vidi transkript rasprave Gottfrieda Boehma i drugih sudionika održane u okviru višegodišnjeg niza seminara pod nazivom »The Stone Art Theory Institutes« 2008. u Chicagu. Objavljeno u: James Elkins (ur.), »What is an Image?«; Pennsylvania University Press, 2011.

²⁰ O Boehmovoju ontološkoj konstrukciji slike objašnjenju kao paradigmatki zaokret od *logosa* prema *iconu*, vidi u Gottfried Boehm, »Povratak slika«; u Krešimir Purgar (ur.) *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*; Zagreb: Centar za vizualne studije, 2009. (orig izdanje: »Wiederkehr der Bilder«; vidi bilj. 23).

Gottfried Boehm, »S one strane jezika? Bilješke o logici slika«; *Europski glasnik*,

²¹ br. 10/2010, str. 469.

²² Dieter Mersch, »Pogled i izmicanje: uz logiku ikoničkih struktura«; *Tvrđa*, 1-2/2011, str. 141. (orig. izd. »Blick und Entzug. Zur Logik ikonischen strukturen«; u G. Boehm, G. Brandstetter, von Müller (ur.) *Figur und Figuration*; München: Wilhelm Fink, 2007).

Riječ je o tekstu »Pictorial Turn«, uvodnom poglavlju Mitchellove zbirke eseja naslovljene *Picture Theory* (Chicago University Press, 1994), te o tekstu **23** »Wiederkehr der Bilder«, također uvodnom poglavlju u Boehmovom zborniku *Was is ein Bild* (Wilhelm Fink, München, 1994).

24 W. J. T. Mitchell, *Ikonologija*; Zagreb: Antibarbarus, 2005. (orig. izdanje: *Iconology. Image, Text, Ideology*; Chicago University Press, 1986).

25 Keith Moxey, op. cit.; Matthew Rampley, »Bildwissenschaft: Theories of the Image in German-Language Scholarship«; u Rampley, Lenain, Locher, Pinotti, Schoell-Glass, Zijlmans (ur.), *Art History and Visual Studies in Europe*; Leiden i Boston: Brill, 2012. Jason Gaiger, »The idea of a universal Bildwissenschaft«; *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, LI/VII, 2014, No. 2/50.

Vidi o povijesno-umjetničkim temeljima njemačke znanosti o slici u: Horst Bredekamp, »A Neglected Tradition: Art History as *Bildwissenschaft*?«, *Critical*

26 *Inquiry*, br. 29/2003.

O tome vidi u poznatim studijama Michaela Baxandala *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*; Oxford:

27 Clarendon Press, 1972. i *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*; New Haven, London: Yale University Press, 1985, te Svetlane Alpers *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*; Chicago: University of Chicago Press, 1983. Također, instruktivan je pregled nove povijesti umjetnosti Jonathana Harrisa koji naglasak stavlja na njezinu društveno-kritičku ulogu. Vidi o tome u J. Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*; London i New York: Routledge, 2001.

Slikovni obrat, kao terminološko određenje trenutka prijelaza s jezične na slikovnu paradigmu, nije se dogodio, kako bi bilo razumno smatrati, u trenutku njegova proklamiranja u znamenitim tekstovima W. J. T. Mitchella i Gottfrieda Boehma,**23** a niti nakon njegova nešto kasnijeg institucionalnog akceptiranja od strane akademske zajednice. Prvi značajan teorijski doprinos koji je nastojao relativizirati diskurzivne modele tumačenja slika bila je Mitchellova *Ikonologija* objavljena 1984, a posebno se to odnosi na često spominjanu tablicu »obitelji slika« sa samoga početka te knjige.**24** Zanimljivo je da je Mitchell svoj *Pictorial Turn*, nekoliko godina poslije *Ikonologije*, izveo iz savim drugačijega argumentacijskoga sklopa, kao svojevrsne nove »urgencije slike« na kraju 20. stoljeća, a ne kao prijedlog nediskurzivne ontologije slike, što je spomenuta tablica i njoj pripadajući komentar već u naznakama sadržavao. Ako postavimo pitanje zašto se Mitchell nakon toga više nije vraćao ontološkim pitanjima slike, onda kao jedan od razloga svakako možemo ponuditi generalne razlike što postoje između vizualnih studija i *Bildwissenschafta* – o čemu su u različitim prigodama govorili Keith Moxey, Matthew Rampley i Jason Gaiger – tj. jaz između primarnog društveno-ideološkoga interesa za sliku kod anglo-američke škole na jednoj strani i interesa za prirodu i funkcioniranje *same* slike u njemačkoj školi na drugoj strani.**25** Jaz u razumijevanju prirode slika vrlo je očit između, primjerice »kasnoga« Mitchella i Dietera Merscha ili Klause Sachs-Hombacha, međutim spomenuti grafem »obitelji slika« već sadrži neke bitne elemente nedisciplinarnе ontologije koja će, kako se pokazalo, ipak više biti svojstvena njemačkoj školi. Ta će škola, na posljetku – kako s različitim naglascima, ali usporedivim zaključcima, tvrde Moxey, Rampley i Gaiger – biti sklonija od američke žrtvovati podjednako esencijalističke pristupe nasliedene od semiotike i fenomenologije, te subjektivističke politike identiteta nastale na tragu poststrukturalističke intervencije u humanističkim znanostima.

Međutim, što je to moglo biti prevratničko u uvodnom poglavlju Mitchellove *Ikonologije*? Naime, poveznice između tzv. lijepih umjetnosti i drugih područja vizualne kulture (popularni časopisi, filmovi) problematizirao je već Aby Warburg i njemačka povijest umjetnosti prve polovice 20. stoljeća, kako nam uvjerljivo pokazuje Horst Bredekamp.**26** A o premještanju znanstvenog interesa sa stilskih i povijesnih na kulturološke teme u okviru zapadne umjetnosti svjedočimo već u »novoj povijesti umjetnosti« Michaela Baxandalla i Svetlane Alpers, primjerice.**27** Mitchell je pošao od toga da vizualne spoznaje mogu egzistirati na vrlo širokom prostoru koji je omeđen slikama kao objektima na jednoj strani i slikama kao čistim percepcijskim fenomenima na drugoj. Realitet svake slike konstituira se u sposobnosti promatrača da u svakom trenutku bude svjestan svih mogućnosti slikovne evidencije. Dakle, za njega nije presudno pitanje *discipline* koju ćemo izbrati kako bismo se bavili pojedinom slikom, jednako kao što nije presudno niti kojom ćemo se

vrstom slika baviti (umjetničkim, znanstvenim ili modnim); za njega je već tada bio presudan promjenjivi *modalitet slikovnog pojavljivanja* – ono što su kasnije mnogo detaljnije razvili Martin Seel u spomenutih »Trinaest tvrdnji o slici« ili Dieter Mersch u »Logici ikoničkih struktura« – a što je, kako smo vidjeli, temeljna preokupacija njemačke znanosti o slici.²⁸

²⁸ Seel i Mersch, op. cit.

Mitchell je uočio upadljiv problem sa semiotičkom tipologijom utoliko što, primjerice, Peirce svoj znakovni sustav klasificira samo u odnosu na *fizički* svijet kako bi ga ponovo usustavio unutar znakova kao fizičkih objekata. Prema tom konceptu, fizičke slike su znakovi čija se veza s denotiranim objektom može uspostaviti na brojne načine. Međutim, slike što obitavaju u jeziku kao nematerijalni znakovi, tj. one što stvaraju imaginacijski potencijal u čitateljevom umu zahtijevaju drugačiji pristup. Da bismo klasificirali i one vrste slika koje je moguće pojmiti izvan etabliranih semiotičkih sustava, nužno je odmaknuti se od podjele na samo one kategorije predodžbi koje upućuju na neke druge predodžbe s kojima su ove prve u više ili manje izravnoj relaciji. Inzistiranje na slici kao referentu nekog prvobitnog događaja uvijek nas vodi prema konceptima poput znaka, simulakruma ili nadomjestka za izvorno iskustvo. Semiotički diskurs o slici zapravo je rasprava o *moгуćnostima* i *uvjetima* pojedinog medija da prikaže fizički svijet, a ne rasprava o samome tom svijetu. Mitchell je pokušao slikama pristupiti anti-semiotički, tako da ih klasificira prema načinu kako se one pojavljuju, za razliku od semiotičke podjele slika prema načinu reprodukcije stvarnih događaja, objektivne stvarnosti i sl.

U njegovoj *Ikonologiji* nalazimo podjelu na pet osnovnih tipova slika: grafičke, optičke, opažajne, mentalne i verbalne.²⁹ Zanimljivo je da svaki od ovih tipova, prema Mitchellovom objašnjenju, pripada nekoj drugoj znanstvenoj disciplini: *grafičke slike* su ono što smatramo slikama u najužem smislu, one obuhvaćaju svu umjetničku proizvodnju, sve vrste tiskanih reprodukcija i tradicionalne medije umnožavanja. Za njih je, naravno, zadužena povijest umjetnosti. *Optičke slike* karakterizira pak samo njima imanentan modalitet vidljivosti, tj. one postaju zamjetljive tek posredovanjem određenih fizikalnih zakona ili uz pomoć specifične tehnologije. Primjerice, ovdje spadaju sve elektronski projicirane slike ali i odrazi u zrcalu ili fizikalne optičke pojave. To bi pripadalo domeni fizike i elektronike primijenjene na proizvode industrije zabave. *Opažajne slike* Mitchell je smjestio negdje između fizički spoznatljivoga svijeta i osjećaja: to su »fantazme« i svakovrsni osjetilni fenomeni na granici stvarnosti i mašte, između onoga što smo nekada (možda) vidjeli i trenutnog dojma – simuliranoga ili stvarnoga – da to doista vidimo. Najbolji specijalisti za to područje su psiholozi i neurolozi jer oni mogu posjedovati stvarne izmjerene podatke da je moždanom aktivnošću »proizvedena« neka slika ali ne mogu potvrditi njen objektivni status, sadržaj ili izgled. *Mentalne* i *verbalne* slike spadaju u »nevidljivo« područje i zato ih možda uopće ne bismo trebali zvati slikama: kako, naime, nazvati slikom ono što uopće nismo u stanju zamijetiti ili, bolje rečeno, nismo

²⁹ Mitchell, *Ikonologija*, str. 19-23.

u stanju dokazati da smo upravo to vidjeli, a ne nešto drugo?

Ovaj koncept u značajnoj je opreci s Boehmovim određenjem slike koja se realizira kao ikonička razlika. Razumijevajući Boehmove dosege – ali i ograničenja – Dieter Mersch preuzima fenomen diferencije, no dopunjava ga tvrdnjom da je koncept razlike – ili »okvira«, kako on to drugačije

30 Mersch, op. cit., str. 142.

31 Mitchell, *Ikonologija*, str. 21.

32 Mersch, op. cit., str. 142.

Njemački autor tvrdi, prvo, da slika ne može postojati bez medija i, drugo, da medij ne može postojati bez slike, ali oni jedno drugo neprestano potiru. Ovo je paradoksalna strategija jer pokazuje da slika ne može pokazati – pored toga što pokazuje samu sebe – i ono što nju čini vidljivom. Drugim riječima, slika i medij mogu *postojati* usporedo, ali jedno od njih mora postati nevidljivo da bi drugo postalo vidljivo: »Slika omogućava da se njena vlastita medijalnost povuče. Drži je u nevidljivom. Nevidljivosti odgovara *dijalektika medijalnoga*, koja se sastoji u tome da medij svoju posebnost posjeduje u činjenici da se u pojavi sam sakriva«. (Mersch, op. cit., str. 145.)

naziva – nužno definiran dvjema osobinama: prije svega sposobnošću slike da se odvoji od ostatka realiteta, a zatim i karakteristikom slike da učini nešto vidljivim kao *prikaza na sebi* nečega drugoga.³⁰ Zanimljivo je da rani Mitchellov koncept slikovne ontologije ne pristupa tom problemu sa stanovišta opće definicije što slika jest, nego mu pristupa kao ontološki neodredivom, a slike prepoznaje kroz različite modalitete unutar kojih pojedine vrste slikovnog iskustva mogu biti grupirane i uspoređuje ih s onime što Foucault naziva »figurama znanja«. Usprkos tomu, i Mitchell smatra da postoji nešto poput izvornoga koncepta slike »kao takve«, ali su tom konceptu primjereniji, kako tvrdi, institucionalni diskursi filozofije i teologije.³¹ Nije li njemački *Bildwissenschaft* prije svega (ili, barem, između ostalog) upravo filozofija slike? Je li to ono filozofijsko utemeljenje koje Mitchell prepoznaje kao put prema ontologiji slike? U svakom slučaju, ako na temelju ranije spomenutih komparativnih uvida Moxeya, Rampleya i Gaigera, ocijenimo znanost o slici (pogotovo praksu njenih najznačajnijih njemačkih predstavnika) kao najrelevantnije mjesto suvremene ontologije slike, jednako tako možemo reći da su ontološka pitanja slikovnoga pojavljivanja prisutna znatno ranije nego *pictorial* ili *iconic turn*.

U prilog izvorne Mitchellove ideje da se bit postojanja slika može ustanoviti samo kroz primjenu različitih namjenskih ali, u načelu, nedisciplinarnih teorija, govori i Dieter Mersch kada tvrdi da su se pokazali neuspješnima svi pokušaji da se vizualne strategije svedu na retoričko i semiotičko, na jezične alegorije i figure, poput ekfraze i metafore. On inzistira da se krene od načela nesvodivosti slike na diskurzivne prakse, od temeljne *inkomenzurabilnosti* »koja će odnos slike i pogleda definirati kao poseban medijalni format koji iziskuje druga sredstva od onih koja su preuzeta iz teorije znakova ili znanosti o književnosti ili jeziku«. ³² Jedno od tih namjenskih, univerzalnih načela razumijevanja slika za Merscha je fenomen *cijepanja pogleda*, tj. osobina slike da nešto učini vidljivim tako što će neprestano provocirati izmjene promatračevoga pogleda između triju ontoloških krajnosti: a) slike i ne-slike; b) ikoničke razlike i imerzije; c) okvira i razokviravanja. Ovdje je riječ o tomu da su za slikovnu evidenciju ili pojavljivanje podjednako važni i medijalna osnova i prikazbeni (ne nužno reprezentacijski) sadržaj. Medij dopušta svojevrsni lom pogleda kako bismo u njemu prepoznali nešto *kao sliku* na jednoj strani, dok sama slika zahtijeva povratni lom zato da bismo je prepoznali *kao medij*.³³ Međutim, za ovakvu operaciju nužno je da posjedujemo *nediskurzivni* koncept slike jer bi nas neki od tekstualnih modela – poput tradicionalne ikonologije, semiotike ili rodne i marksističke teorije – uvijek vodili samo prema slici i njezinoj hermeneutici, a ne bismo uzimali u obzir i slikovnu medijalnost, tj. ono na što nas upućuju i Mitchell i Mersch,

a što bismo mogli nazvati *modalitetima slikovnog pojavljivanja*.

Kada uspoređujemo, primjerice, grafičke i optičke slike (portret i sliku portretirane osobe u ogledalu, na primjer) mnogo teže ćemo odrediti mjesto loma pogleda kod jednog i kod drugog tipa slika, nego ako uspoređujemo grafičku i mentalnu sliku. Između fotografije i zrcalnog odraza

neke osobe razlika ne mora biti velika u hermeneutičkom smislu (ili je čak neprepoznatljiva), dok je u ontološkom smislu ta razlika upravo presudna. Ona, s jedne strane, može biti toliko mala da često nismo svjesni je li nešto reprezentacija ili odraz u ogledalu, dok se s druge strane otvara veliki prostor nediskurzivnoga smisla koje nikakve semiotičke ili fenomenološke analize ne mogu razriješiti. Neke umjetničke prakse, poput hiper-realizma ili video-instalacija zatvorenog kruga bave se upravo tim fenomenom. To nam govori da slikovna ontologija temeljena na diskurzivnosti i narativnosti – klasična, rodna ili psihoanalitička povijest umjetnosti, na primjer – uvijek ima potrebu za simboličkim označavanjem razlike, dok će prostori slike što se nalaze između ontoloških krajnosti o kojima govori Mersch uvijek ostati prazni jednostavno zato što disciplinarne teorije značenja imaju drugačiju svrhu i metode. S druge strane, nedisciplinarna *obitelj slika* W. J. T. Mitchella može postati jedan od načina da se Merschov *lom pogleda*, kao dijalektika slike i medijalnosti, u potpunosti uzme u obzir.

Vratimo li se sada na dihotomiju kojom smo započeli ovaj tekst, na esencijalističko i subjektivističko razumijevanje stvarnosti, tj. na disciplinarne teorije i politike identiteta, primijetit ćemo da spomenuti pristupi Mitchella i Merscha ne pripadaju niti jednoj od njih. Teza koju ovdje zastupam je da je to zbog toga što su vizualni studiji i *Bildwissenschaft* temeljno ne-disciplinarne prakse koje, kako smo vidjeli, ostaju doduše otvorene za pitanja identiteta (pogotovo struja nadahnuta *vizualnom kulturom* Nicholasa Mirzoeffa), ali ih ne smatraju epistemološki relevantnima za odgovor na pitanje što žele *slike*, a ne *promatrači*. Teorijske pozicije koje nazivam esencijalizmom i subjektivizmom nisu nove i svode se na promatračev izbor želi li osigurati ekskluzivan pristup umjetničkom djelu kao teorijskom objektu ili pak kao legitimaciji nekoga specifičnog vlastitog/manjinskog pogleda na svijet. Drugim riječima, ovdje se radi o tomu može li, na jednoj strani, pojedina teorija ostati »čistom« ako napusti zahtjev za potpunom objektivnošću, i, na drugoj strani, možemo li se približiti smislu umjetničkog

djela ako prema njemu nemamo ono što je Lessing nazvao *bequemes Verhältnis* – prikladan odnos?

Upravo klasična diskusija iz 1766. Gottholda Ephraima Lessinga pod naslovom *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*³⁴ u mnogim elementima anticipira neke od najvažnijih prijepora suvremenih rasprava o granicama medijskih formi, zato što pokušava utvrditi što jednu umjetničku vrstu čini posebnom kako od nje ne bismo »neprikladno« tražili ono što nam ona ne može dati. U humanističkoj teoriji dobro je poznat Lessingov izbor koji neskriveno pripisuje poeziji superiornu ulogu u kreaciji duha, dok je slikarstvo za nje »medijska« ili vizualna proteza koja ima komunikacijsku funkciju ali se ne može uzdići do imaginacijskog potencijala poezije. Paradoksalno, Lessingove teze pokazuju se vitalnima i za razmatranja o međusobnoj interakciji između suvremenih medija jer se i velik dio proučavanja slika danas temelji na označavanju prijelaza između ideje, imaginacije i intuicije na jednoj strani (»poezije«) i cijelog niza umjetničkih i medijskih označitelja na drugoj strani (»slikarstva«). Lessingov esej zato nije samo rasprava o ontološkim razlikama između poezije i slikarstva, nego jednako tako i zahtjev za primjenom nejedinstvenih, ali u načelu ekskluzivnih pristupa prilagođenih svakoj umjetničkoj formi. Mislim da Lessingov esej o granicama između umjetničkih medija anticipira granice što danas postoje između esencijalističkih i subjektivističkih pristupa slici.

U sjajnoj studiji *Archeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying* Gary Shapiro iznosi tezu da ono što kod Lessinga izgleda kao traganje za »metafizičkom žanra«, tj. za suštinom umjetničkih rodova, zapravo maski-

34 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766; engleski prijevod dostupan je pod naslovom *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting*, prev. Ellen Frothingham; New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1969.

Gary Shapiro, *Archeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*; Chicago: The Chicago University Press, 2003, str. 72.

36 O važnosti ovih dvaju tekstova za razumijevanje suvremene teorije slike pisao sam opširnije u članku »What is not an Image (Anymore)? Iconic Difference, Immersion, and Iconic Simultaneity in the Age of Screens«; Ljubljana, *Phainomena – Journal of Phenomenology and Hermeneutics*, br. 92-93/2015.

37 Friedrich Nietzsche, cit. prema: Shapiro, *Archeologies of Vision*, str. 73.

38 Ibid.

ra »politiku žanra«, tj. određivanje kako neku umjetničku vrstu valja razumijevati s obzirom na njenu funkciju i mogućnosti.³⁵ Prihvatimo li ovu Shapirovu tezu, vidimo da su ideološka pitanja određivala granice tumačenje slika, čak i kada su se zaogrta la plaštem metafizike žanra ili, što je danas mnogo češće, metafizikom prisutnosti. Nakon što su već povijesne avangarde pokazale da interpretacije umjetničkih djela i medijska proliferacija slika izmiču bilo kakvim esencijalističko-subjektivističkim zahtjevima, taj zahtjev je u doba modernističke hermeneutike ipak ponovo postavljen, prvenstveno u tekstovima »Towards a newer Laokoön« Clementa Greenberga i »Art and Objecthood« Michaela Frieda.³⁶ Gary Shapiro smatra da poveznica što spaja dva Laokoöna, onog Lessingovog i onog jednako »purističkoga«, Greenbergovog, zapravo predstavlja univerzalni strah od neograničenog potencijala umjetnosti i činjenice da njen učinak nije moguće ni na koji način ograničiti, bez obzira radi li se o ekskluzivnim područjima poezije i slikarstva kod Lessinga ili o transparentiji i neprozirnosti slikovne plohe kod Greenberga. U prvom pristupu ekfrastična poezija nikada ne bi mogla biti sagledana kao mentalna *slika sui generis*, a u drugom nikada ne bi moglo biti uključeno *imerzivno* iskustvo slike kao sve češća osobina suvremenih vizualnih prikaza.

Gary Shapiro ukazuje na Friedricha Nietzschea kao »postmodernoga« autora koji već u *Rođenju tragedije* na nekoliko mjesta pledira za aktivni međuodnos između poezije i slikarstva jer samo spoj suprotstavljenih načela logike i intuicije može dovesti do wagnerijanskoga *Gesamtkunstwerka* – spektakla riječi, slike i zvuka: »Mnogo bismo postigli u znanosti o estetskome kada bismo spoznavali ne samo putem logičkoga zaključivanja nego i neposrednom sigurnošću intuitivne vizije [unmittelbaren Sicherheit der Anschauung], i kada bismo razumjeli da je kontinuirani razvoj umjetnosti upućen na *apolonijsku* i *dionizijsku* dvojnost – kao što prokreacija ovisi o dvojnosti spolova, uključujući neprestane sukobe i samo katkad pomirenja«.³⁷ Shapiro dodaje da je upravo Nietzsche uputio na to da teorija umjetnosti zahtijeva od nas da pojmimo *i* stvaranje *i* recepciju umjetnosti kao sveukupno djelo potpunih ljudskih bića. U toj »postmodernoj« perspektivi, teorije žanra i medija bile bi nadomještene neprestanim miješanjem umjetničkih formi i teorijskih pristupa koji bi nam u slikama našeg i prošlih vremena otvorile nove prostore vidljivog.³⁸ Zato sada treba još jednom podsjetiti da Wagnerov i Nietzscheov romantičarski *Gesamtkunstwerk* treba danas svoju jednako romantičarsku *Gesamtbildtheorie* koja će prekoračiti podjelu na apolonijska i dionizijska načela ili esencijalističke i subjektivističke pristupe, kako bi vizualni studiji i *Bildwissenschaft*, kao dvije »neo-ničeanske« teorije, mogle usvojiti nove *modalitete slikovnog pojavljivanja*. Ti modaliteti su toliko potrebni i toliko kompleksni da zahtijevaju da se njima posebno pozabavimo na drugom mjestu.