
SLIKAR
STVO **K**
AO **A**LE
GORIJA
TEORIJE **K**

MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI, ZAGREB

MSU GALERIJA

6. – 18. PROSINAC 2016.

SLIKARSTVO KAO

*Naša potraga za teorijom
slika najbolje će napredovati
preokretanjem problema
naglavce i promatranjem
slika teorije.*

W.J.T. Mitchell



KOD PROMATRANJA svakog vizualnog artefakta, bez obzira je li riječ o djelu koje već uvijek unaprijed smatramo umjetničkim ili o slikovnom objektu iz svakodnevice vizualnih komunikacija, kao što su ekranski video-prikazi, reklame ili piktogramski simboli, analitički proces koji se pritom aktivira zahtijeva da najprije postavimo pitanje *što je to što vidimo*; zatim, u kakvom je odnosu *to što vidimo* prema nama kao promatračima; i naposljetku, kakav učinak može promatranje *te vizualne činjenice* proizvesti. U svakodnevnom iskustvu ovaj proces se odvija linearno, od percepcije do recepcije, tako da sa što manje intelektualnog napora protumačimo značenje nekog vizualnog fenomena ili jednostavno prihvatimo učinak slike. Nasuprot tome, umjetničko djelo nastoji uspostaviti namjerni diskontinuitet između znaka i značenja kako bi skrenulo pozornost na sebe i odvojilo se kao zasebna kategorija objekata unutar vizualnog kontinuuma svakodnevice. Jednu od najpoznatijih varijanti tog

diskontinuiteta nalazimo u nerazriješenom sukobu riječi i slika – u vjekovnom nastojanju jednog komunikacijskog sredstva da istakne prvenstvo nad drugim.

PITANJE SLIČNOSTI ili pak posebnosti slikovnog iskustva u odnosu na ono jezično ili tekstualno ima dugu povijest koju možemo pratiti još od Filostratovih tekstova u kojima se riječima opisuju mitovi na temelju njihovih slikovnih predložaka, preko Leonardove sintagme “ut pictura poesis” i Lessingovog definiranja teksta kao umjetnosti vremena i slikarstva kao umjetnosti prostora. Problem pronalaženja univerzalnoga komunikacijskog koda, ili pak njegovo odlučno odbacivanje, postojao je kao bitan teorijski prijepor čak i onda kada su ontološke razlike između slike i jezika naizgled bile mnogo uočljivije nego danas. Primjerice, Giottov ciklus fresaka o životu sv. Franje u crkvi u Assisiju temelji se na novozavjetnom tekstualnom predlošku i tzv. *Legendi Maior*, ali je u cijelosti ostvaren isključivo vizualnim sredstvima. Giottov “vizualni tekst” govori eksplicitno slikom za one koji ne poznaju novozavjetni i biografski narativ, a implicitno tekstom za one koji su u stanju prevesti verbalno u vizualno. Nizovi motiva, raspored likova, njihova gestikulacija i međusobna komunikacija u semantičkom smislu proizvode učinak koji je unaprijed zadan i koji unaprijed legitimira umjetnikov rad. Naime, narativna osnova fresaka postojala je *prije* nego što je sama priča inkarnirana u slikama. Umjetnikova genijalnost sastojala se tome što je ono tekstualno i ono slikovno integrirao u nerazdvojnu cjelinu koja uspostavlja novu vrijednost slikovno-tekstualnog hibrida. To načelo nerazdvoivosti medijalne osnove i spoznajnog potencijala vizualnog i verbalnog američki teoretičar W.J.T. Mitchell naziva *slikatekst*.

ALEGORIJA I TEORIJE

NA OVOJ IZLOŽBI predlažemo zamjenu uloga slike i teksta i upućujemo na dvije naizgled kontradiktorne operacije: "čitanje slika" rječnikom teorije na jednoj strani i "gledanje teorije" u vizualnom kodu na drugoj strani. Uobičajeno je da teorija i kritika reagiraju reaktivno kada govore o slikama, dok ova izložba želi pokazati da slike mogu provocirati meta-slikovne komentare o sebi samima, zatim uspostavljati teorijske koncepte, vizualizirati ih, te pretvoriti u novu vrstu alegorijskoga slikovnog diskursa kao "oslikovljene teorije". Temeljna premisa, dakle, proizlazi iz uvjerenja da slikarstvo može posjedovati moć; podjednako moć imanentnu samoj slici kao i diskurzivnu moć, čak i onda kada se pojedini slikovni artefakti ne priklanjaju izravnim ideološkim komentarima. Ovdje predstavljani primjeri hrvatskog slikarstva nastali od 1991. godine sve do danas pokazuju na koji način je slikarska umjetnost u stanju problematizirati svoju vlastitu ontološku poziciju (kao i prirodno slikovnog iskustva općenito), služeći se pritom isključivo vlastitim, slikarskim medijem. Ali, da bismo bili u stanju dokazati da je tako nešto moguće, tj. da slike mogu "govoriti", potrebno je zamjenu uloga provesti do kraja i pokazati na koji način se pojedini hermeneutički modeli – semiotika, fenomenologija ili naratologija – mogu "vidjeti" u samim slikama. Za to smo pozvali u pomoć teoretičare slike, kulturologe i filozofe jer njihove spoznaje nisu o vrijednostima i značenju, nego o suštini stvari. Može bitnu sumnju da teoriji nije mjesto na zidovima muzeja, jer umjetnost (navodno) govori svojim neprevedivim jezikom, treba odagnati uvidom njemačkog filozofa Martina Seela koji je rekao da upravo umjetnička djela temeljne slikovne fenomene čine dramatično vidljivima. Na kraju, ako još uvijek vjerujemo da je slike moguće samo

gledati, a tekstove samo čitati, ovaj paradoksalan susret dvaju svjetova možda nam posvjedoči da je *slikatekst* koncept koji otvara nove spoznaje: podjednako o slikama kao i o njihovim teorijama. **IZLOŽBA** započinje podsjećanjem na jednu od najpoznatijih "slika teorije" u povijesti vizualnih komunikacija – slikom *Las Meninas* Diega Velázqueza iz 1656. Možemo samo pretpostavljati je li ona i u doba kada je nastala "govorila" ovim istim jezikom kakav joj, primjerice, pripisuje Michel Foucault: kao "čista reprezentacija". Ako je ona ipak u vrijeme svog nastanka govorila nekim drugim jezikom, možemo li sebi prisvajati veća prava zbog načina na koji je danas razumijemo, nego što ih je imala dvorska suita španjolskog kralja Filipa IV. ili milijuni drugih promatrača nakon njih? Ista sumnja nadvija se nad svim slikama ovdje predstavljanim, kao i nad svim umjetničkim djelima: onaj tko vjeruje da ih je "pročitao", zapravo samo govori nekim drugim jezikom.

Krešimir
Purgar



REPREZENTACIJA

DIEGO VELÁZQUEZ

LAS MENINAS, 1656.
ulje na platnu
318 x 276 cm
Museo del Prado, Madrid

RADI SE O ČISTOM reciprocitetu: gledamo u sliku s koje nas promatra slikar. Ništa više od pogleda licem u lice, od očiju koje se iznenađuju, samo ravni pogledi koji se preklapaju susrećući se. Pa ipak ta tanka linija uzvratne vidljivosti skriva cijelu jednu složenu mrežu nesigurnosti, razmjena i izmicanja. Slikar usmjerava svoj pogled prema nama samo u mjeri u kojoj se nalazimo na mjestu njegova motiva. Mi, promatrači, mi smo višak. Uхваćeni 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. (...)

NA VELIKOJ KRIVULJI koja je prelazila čitavim ateljeom, od slikareva pogleda, njegove palete i ukočene ruke do dovršenih slika, rađala se reprezentacija, dovršavala se da bi se iznova raspršila u svjetlosti – ciklus je bio savršen. Linije koje prolaze dubinom slike su, naprotiv, nepotpune. Svako od njih nedostaje dio njihova puta. Taj nedostatak valja pripisati odsutnosti kralja – odsutnosti koja je dio slikareve lukavštine. Ali ona popunjava i označuje odsutnost koja je pak trenutačna: odsutnost slikara i promatrača kada gledaju ili stvaraju sliku. Možda je na toj slici, kao i u svakoj reprezentaciji za koju ona, da tako kažemo, predstavlja iskazanu bit, duboka nevidljivost onoga što promatramo solidarna s nevidljivošću onoga koji promatra – unatoč ogledalima, odrazima, imitacijama i pokretima. Uokolo prizora raspoređeni su znakovi i uzastopni oblici reprezentacije; ali taj dvostruki odnos reprezentacije, prema njezinu modelu i suverenu, prema njezinu autoru, kao i prema onome kome je nudimo, neminovno je prekinut. Taj odnos nikada ne može biti nazočan bez ostatka, pa čak i u reprezentaciji koja bi se i sama nudila pogledu. U dubini koja prelazi platnom, fiktivno ga dubi i projicira ispred njega samog, nije moguće da čista dobrotu slike ikad u punom svjetlu ponudi majstora koji slika i suverena kojeg slikaju. Možda na toj Velázquezovoj slici postoji nešto poput klasične reprezentacije i definicije prostora koji ona otvara. Ona se tu, naime, pokušava prikazati u svim svojim elementima, sa svojim slikama, pogledima kojima se pruža, licima koja čini vidljivima, gestama koje ju rađaju. Ali tu, u toj raspršenosti koju okuplja i izlaže u cijelosti, jedna je temeljna praznina neminovno naznačena sa svih strana: neophodan nestanak onoga što je osniva – 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.

5

Michel Foucault

Riječi i stvari. Arheologija humanističkih znanosti [Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines; Gallimard, Paris, 1966.], preveo Srđan Rahelić; Golden marketing, Zagreb, 2002.

IKONOLOGIJA POGLEDA



SUBJEKTIVNOST slikareva pogleda bila je istodobno i privlačna i pogrešna, jer nije oslobodila promatračev pogled od njegove vlastite subjektivnosti. Moderni promatrači doživjeli su pojavu fotografskog aparata kao priliku da pobjegnu od svake subjektivnosti kojoj su sami bili izloženi i zato su lako povjerovali mehaničkom uređaju koji nije skrivao namjere, a i djelomično je mogao jamčiti za istinitost percepcije. "Naoružano" oko postalo je pomagač čovjekovom oku, ali je ovisilo o potpunom povjerenju što ga je ono predalo tehničkoj slici. Novi mediji naveli su nezasićen pogled da uđe u područja u koja sâm, s vlastitim okom, inače nikada ne bi ušao. Ponudili su osjećaj da je moguće doista vidjeti nešto što je zapravo uvijek već prevedeno i promijenjeno mehaničkim okom. Te slike, kojima prepuštamo našu vlastitu percepciju, odigrale su važnu ulogu u fotografiji. Njihova

7

LOVRO ARTUKOVIĆ

POTPISIVANJE DEKLARACIJE O PRIPAJANJU
ZAPADNE HERCEGOVINE I POPOVA POLJA
REPUBLICI HRVATSKOJ, 2008.-2011.

ulje na platnu
280 x 480 cm

istinolikost dala je promatračima iluziju da sami prisustvuju događaju. Nasuprot tome, svijet virtualnih slika post-fotografske ere osmišljen je s namjerom da povede promatrače s onu stranu granica realiteta na koji su već bili navikli. Ovdje se pogled ponovo susreo s fikcijom koju je u fotografiji ranije odbacio. Povijest percepcije potvrđuje da takve strategije nisu u kontradikciji nego jedna drugu izazivaju. Bez obzira kontrolira li realitet ili se povlači od njega, pogled je obično bio usmjeren sam prema sebi.

U IKONOLOGIJI POGLEDA, pojedinačni pogled treba razumjeti isključivo kao kolektivni pojam za cijeli spektar suprotstavljenih praksi gledanja. Ona se bavi traganjem za pogledima koji su se sretali sa slikama ali i okretali se od njih. Pogled sam po sebi ne može biti reprezentiran, i samo može biti impliciran u načinima na koje ih slika poziva k sebi ili odbija od sebe tabuima. Slike čine od pogleda objekt njegova vlastita skopičkog nagona tako što pokazuju ili uskraćuju ono što pogled u njima traži kako bi postao svjestan samog sebe. Slike izravno komuniciraju s pogledom, onako kako tekst nikada ne može. To je najlakše razumjeti zamislimo li da s nekim kratko razmijenimo pogled. Skretanjem oka s motiva na nečiji pogled i ponovo na motiv, uvijek se ponovo vraćamo pogledu. Ikonologija je izvorno bila metoda analize slika i umjetničkih djela s uvjerenjem da ona postoje samo zbog svog sadržaja. Ako isti koncept primijenimo i na pogled, ponovo bismo uspostavili vezu koju je tradicionalna ikonologija prekinula. Tada bi ona činila vidljivim poglede što lutaju po nekim izvanjskim, naslikanim platnima. Pa ipak, takva praksa, bez obzira nalazimo li je u slikarstvu ili fotografiji, pripada domeni imaginacije, budući da mi sami oživljavamo medije kako bismo prodrli u njih pogledima i udahnuli im život – naš život. Imaginacija, kao preduvjet gledanja, vjerojatno ima prednost nad onime što zovemo percepcija.

Hans Belting

The Gaze in the Image: A Contribution to an Iconology of the Gaze; u *Dynamics and performativity of imagination: the image between the visible and the invisible*, ur. Bernd Huppauf i Christoph Wulf; Routledge, New York i London, 2009., prev. Krešimir Purgar.

GLAVNA UPORABA metasluka je očita – one objašnjavaju što slike jesu – takoreći, pokreću “samopoznavanje” slika. Možda bismo željeli reći da je samopoznavanje “samo metafora” kad se primijeni na slike koje, na kraju krajeva, nisu ništa drugo do crte, oblici i boje na ravnoj površini. No također znamo i da su slike uvijek bile puno više od toga: one su bile idoli, fetiši, čarobna ogledala – predmeti koji nisu bili samo prisutni već su imali i svoj vlastiti “život”, govorili su gledajući nas. Zbog toga se čini da uporaba metasluka kao instrumenata za razumijevanje slika neizbježno dovodi u pitanje samorazumijevanje promatrača. Destabilizacija identiteta donekle je fenomenološko pitanje, prijenos između

STJEPAN ŠANDRK

MARTINA GRLIĆ GLEDA „POTPISIVANJE DEKLARACIJE O PRIPAJANJU ZAPADNE HERCEGOVINE I POPOVA POLJA REPUBLICI HRVATSKOJ” LOVRE ARTUKOVIĆA, 2012.

ulje na platnu
200 x 300 cm



slika i promatrača potaknut unutarnjim strukturalnim učincima multistabilnosti: promjena figure i temelja, razmjena aspekata, reprezentacija slikovnog paradoksa i budalastih oblika. To bismo mogli nazvati “divljinom” metasluka, njezinim opiranjem pripitomljavanju i njezinom povezanosti s primitivnim, divljim i životinjskim ponašanjem.

NO PITANJE “učinaka” i “identiteta” ne postoji samo u susretu slike i oka: ono također uključuje i status metasluka na širem kulturnom području, njezin položaj u odnosu na discipline, diskurse i institucije. Ovdje nalazimo i ono što mogu opisati samo kao još jedan oblik divljine u načinu na koji se metasluka nastoje oduprijeti fiksnom kulturnom statusu. Metasluka su na zlu glasu zbog svojeg lutanja, kreću se od popularne kulture do znanosti, filozofije ili povijesti umjetnosti, prebacujući se s marginalnih pozicija ilustracije ili ukrasa na središnji položaj ili među temeljna pravila. One nisu samo ilustracija teorijama oslikavanja i vizualnosti: one opisuju teoriju i pokazuju što vizualno jest. (...)

METASLIKA nije podžanr unutar lijepih umjetnosti, već temeljni potencijal urođen slikovnoj reprezentaciji kao takvoj: to je mjesto gdje se slike otkrivaju i “prepoznaju”, gdje razmišljaju o sjecištima vizualnosti, jezika i sličnosti, gdje se angažiraju u spekulaciji i teoretiziranju o svojoj vlastitoj prirodi i povijesti. Kao što upućuju riječi *razmišljanje*, *spekuliranje* i *teorija*, između vizualne reprezentacije i prakse zvane teoretiziranje (*theoria* dolazi od grčke riječi *vidjeti*), postoji puno više od povremenog odnosa. Skloni smo o “teoriji” razmišljati kao o nečemu što je primarno vođeno u linearnom diskursu, jeziku i logici, sa slikama koje igraju pasivnu ulogu ilustracija ili koje (u slučaju “teorije slika”) služe kao pasivni predmeti opisa i objašnjenja. No ako postoji nešto kao metajezik, teško da bi nas moglo iznenaditi postojanje metasluka. Naša potraga za teorijom slika najbolje će napredovati preokretanjem problema naglavce i promatranjem slika teorije.

W.J.T. Mitchell

Metapictures [*Picture Theory*; University of Chicago Press, 1994.]; prevela Sanja Bingula; u K. Purgar (ur.) *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*; Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009.

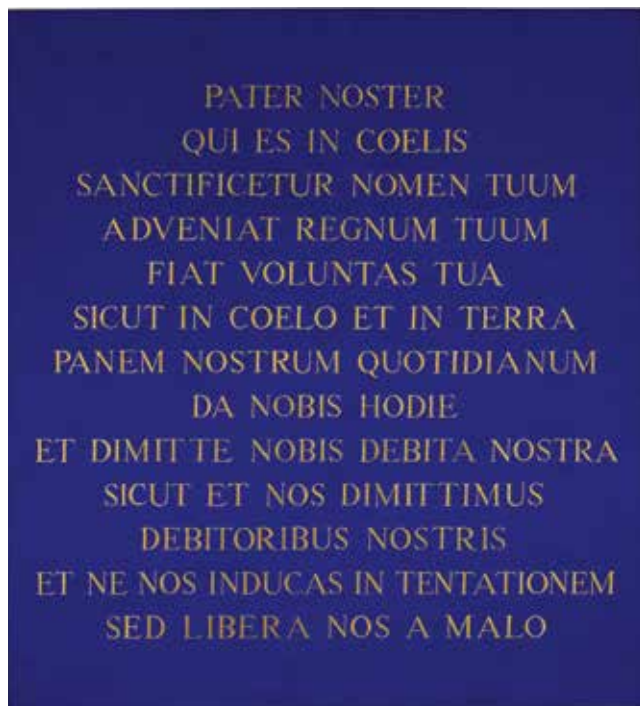
ANTO JERKOVIĆ

PATER NOSTER, 1991-1992.
akril na platnu
110 x 102 cm
vlasnik: FILIP TRADE

RAZLOZI MARGINALIZACIJE ikoničkih diskursa, ako ne među umjetnicima i kritičarima umjetnosti, onda na razini znanosti, imaju veze s određenim razumijevanjem jezika. Tko se trudi oko logike slika sigurno će naići na sjenu jezika koja se pruža nad ikoničkim. Ona postoji u različitoj gustoći, pri čemu ću ponajprije spomenuti tri odlučujuće paradigme: **1.** Vjerojatno najstariji dokument teorije o slici naše kulture jest dekalog formuliran u knjizi *Egzodus* Starog zavjeta. U njemu se – čudan postupak – zastupa adept jedne negativne slikovne prakse: ne smiješ stvarati nikakvu sliku, uzor ili poredbu Svevišnjega. Drugim riječima, zahtjevna refleksija koja odlučuje o statusu ikoničkoga u kulturi po-

činje zabranom, intervencijom. Mojsije, posrednik između Boga i naroda, slavi pobjedu nad svojim bratom svećenikom Aronom, koji kao poštovatelj slika nije spriječio izradu zlatnog teleta. Time je prvi puta u svijet stupila i ikonoklastička teorija, a njezine se posljedice mogu pratiti u slikovnim strujama, borbama i padovima sve do danas. **2.** Platon oblikuje temeljni obzir pred moći slike, koji je u osnovi zabrane slike i pokazuje se još uvijek u podlijevanju diskursu marginalizacije. Slikovna djela sa svojim materijaliziranim i prolaznim tijelima čine mu se osjetilna i lažna i od istine dvostruko udaljena. Pomoću slika ne može se stvoriti država, niti znanost. Identitet osigurava jedino logos idejâ, koji Platon za nas ocrtava kao nebo sa zvijezdama. Što god da slika pruža ili ne pruža ili što bi općenito mogla govoriti, može sigurno saznati od određene upotrebe jezika. Taj učestali i mjerodavni platonizam, koji slike ponekad i dobrohotno bodri i koji je nedavno doveo i do nekih "filozofija slike", nadomješta sliku neovisno o prigodi pomoću veze s riječima.

3. Crkveni su oci (npr. Gregor iz Nise) starozavjetni koncept Logosa povezali s uvjetima Novog zavjeta, te su ga preformulirali u duhu Trojstva. Nevidljivost i neprikazivost Boga Oca dobiva pomoću slike Krista vidljivu reprezentaciju. Krist, reprezentiran slikom svog božanskog porijekla, jedini otvara put prema istini i životu. Iz te perspektive slika dobiva dotad nepoznato opravdanje, jer joj se može pripisati model Kristova utjelovljenja. S time je bila povezana snažna univerzalizacija ikoničkoga. Ne smije se također previdjeti da je kršćanstvo bila jedina svjetska religija, i još uvijek je, koja je svoju moć proširila posredstvom znaka slike. Ali, u vezi sa slikama Krista, prva i posljednja poruka je bila Logos.



Gottfried Boehm

Bilješke o logici slika [Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder; u Christa Maar, Hubert Burda (ur.): *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, 2004.]; prevela Martina Horvat, *Europski glasnik*, No. 10, Zagreb, 2005.



APSTRAKCIJA I SAMOPRIKAZIVANJE SLIKE

11

NA UMJETNIČKIM SLIKAMA veza između vidljive (na slikovnoj površini) i prikazane (pomoću slikovne površine) pojavnosti postaje očita. To je središnji događaj na slici. Samoreferencijalnost koja je latentna u svim slikovnim fenomenima na umjetničkoj slici je više-manje dramatično vidljiva. Vidljiva je kad se slika percipira kao umjetnička slika. Na umjetničkim slikama, samoreferencijalnost znaka je mnogo očitija nego na drugim primjerima. Tu samoprikazivanje slike nije samo funkcija njezinoga prikazivanja svijeta. Nije bitno samo pokušati shvatiti što je prikazano na površini slike; čak nije niti odmah jasno kako treba shvatiti elemente i nijanse na površini slike. Ustvari, pojavnost slikovne površine tu je protuteža onome što se otkriva na slici i pomoću nje. Ono što umjetnička slika pokazuje nastalo je isključivo u razmišljanju kako slika pokazuje sebe, dakle razmišljanju o njenoj proizvodnji kao pojedinačnog znakovnog

medija. Umjetnička slika pokazuje kako ona pokazuje ono što pokazuje. U svemu što umjetnička slika pokazuje vidi se proces diferencijacije između slikovnoga predmeta i slikovnoga prikaza (ili je tematiziran, ili je čak uzet kao osnovni motiv). Dakle, možemo razdvojiti (neumjetničke) slikovne površine koje na svom području nešto prikazuju i one (umjetničke) koje na svom području prikazuju događanje prikazivanja. Zbog toga se veza, koja je bitna za sve oblike slika, može sjajno proučavati upravo na umjetničkim slikama. U njihovoj demonstrativnoj slikovnosti periferni fenomen umjetničke slike postaje paradigmatički primjer za teoriju slike. Najsloženiji od tih primjera je periferni fenomen u kvantitativno marginalnome području umjetničkih slika. (...)

[APSTRAKTA] SLIKA ništa ne reprezentira, iako uistinu nešto prikazuje. Ona otkriva svojstva i reference koje su prepuštene promatraču da ih vizualno i interpretacijski istražuje; možemo govoriti o reaktualizaciji samoprikazivanja umjetničke slike. Ono što [apstraktna] slika prikazuje može se jedino shvatiti u načinu na koji je prikazana jer ne postoji označavanje već poznatih oblika predmeta. Ipak, slika koja ne označava prepoznatljive oblike izvanjskog svijeta je slika jednako kao i njeni reprezentacijski rođaci. Dakle, ako je točno da su umjetničke slike mjesto otvorene ili latentne samoreferencijalnosti svih slika, onda bi se ta samoreferencijalnost trebala izučavati i na apstraktnim slikama. To znači da su u njima već prisutna ona dva osnovna čimbenika [vidljivost i prikazivanje] koji su opće svojstvo zadanosti slike. Ako imamo na umu te dvije mogućnosti u stvaranju nefigurativnih slika, onda je proces proizvodnje figurativnih slika dodatno postignuće. Ne radi se o tome da su apstraktna slika na neki način ograničile status slike. Radi se o tome da figurativne slike proširuju taj status, one prikazuju svoju pojavnost kako bi označile druge pojavnosti.

ZLATAN VRKLJAN

PRITISAK, 1996.
enkaustika na platnu
200 x 145 cm



Martin
Seel

Trinaest teza o slici [Aesthetics of Appearing; Stanford University Press, 2004; orig. izd. Ästhetik des Erscheinens, Suhrkamp, Frankfurt, 2000.]; preveo Miloš Đurđević; Tvrđa br. 1/2 2015.

LOGIČKA SLIKA

- 2.1** Mi pravimo sebi slike činjenica.
- 2.11** Slika predstavlja stanje stvari u logičkom prostoru, postojanje i nepostojanje stanja stvari.
- 2.12** Slika je model stvarnosti.
- 2.13** Na slici predmetima odgovaraju elementi slike.
- 2.131** Elementi slike predstavljaju na slici predmete.
- 2.14** Slika se sastoji u tome što se njeni elementi međusobno odnose na određeni način.
- 2.141** Slika je činjenica.
- 2.15** To što se elementi slike međusobno odnose na određeni način predstavlja da se tako međusobno odnose stvari. Ova veza elemenata slike zove se njena struktura, a mogućnost strukture – njena forma odslikavanja.
- 2.151** Forma odslikavanja je mogućnost da se stvari međusobno odnose jednako kao elementi slike.
- 2.1511** Slika je tako povezana sa stvarnošću; ona doseže do stvarnosti.
- 2.1512** Ona je kao neko mjerilo prislonjeno na stvarnost.
- 2.15121** Samo krajnje točke crtica na mjerilu dodiruju predmet koji treba izmjeriti.
- 2.1513** Prema ovom shvaćanju slici, dakle, pripada još i odslikavajući odnos, koji je čini slikom.
- 2.1514** Odslikavajući odnos sastoji se od koordinacija elemenata slike i stvari.
- 2.1515** Ove koordinacije su kao neka ticala elemenata slike kojima slika dodiruje stvarnost.
- 2.16** Da bi bila slika, činjenica mora imati nešto zajedničko s odslikanim.
- 2.161** U slici i odslikanome mora biti nešto identično, da bi jedno uopće moglo biti slika drugoga.
- 2.17** Ono što slika mora imati zajedničko sa stvarnošću, da bi mogla da je na svoj način – ispravno ili krivo – odslikava, to je njena forma odslikavanja.
- 2.171** Slika može odslikati svaku stvarnost čiju formu ima. Prostorna slika – sve prostorno, obojena – sve obojeno itd.
- 2.172** Ali svoju formu odslikavanja slika ne može odslikati; ona je pokazuje.
- 2.173** Slika prikazuje svoj objekt izvana (njeno stajalište je njena forma prikazivanja), zato slika prikazuje svoj objekt ispravno ili krivo.
- 2.174** Ali slika se ne može postaviti izvan svoje forme prikazivanja.
- 2.18** Ono što svaka slika, ma kakve forme, mora imati zajedničko sa stvarnošću, da je uopće može – ispravno ili krivo – odslikati, to je logička forma, to jest forma stvarnosti.
- 2.181** Ako je forma odslikavanja logička forma, onda se slika zove logička slika.
- 2.182** Svaka slika je i logička slika. (Naprotiv, svaka slika nije npr. prostorna.)
- 2.19** Logička slika može odslikati svijet.
- 2.2** Slika ima s odslikanim zajedničku logičku formu odslikavanja.
- 2.201** Slika odslikava stvarnost prikazujući mogućnost postojanja i nepostojanja stanja stvari.
- 2.202** Slika prikazuje jedno moguće stanje stvari u logičkom prostoru.
- 2.203** Slika sadrži mogućnost stanja stvari koje prikazuje.
- 2.21** Slika se sa stvarnošću slaže ili ne slaže; ona je ispravna ili neispravna, istinita ili lažna.
- 2.22** Slika prikazuje ono što prikazuje, nezavisno od svoje istinitosti ili lažnosti, formom odslikavanja.
- 2.221** Ono što slika prikazuje, to je njen smisao.
- 2.222** U slaganju ili neslaganju njenog smisla sa stvarnošću sastoji se njena istinitost ili lažnost.
- 2.223** Da bismo otkrili da li je slika istinita ili lažna, moramo je usporediti sa stvarnošću.
- 2.224** Iz same slike ne može se razaznati da li je istinita ili lažna.
- 2.225** Nema apriori istinite slike.



DUCHAMP : LUKACS
1 0

**VLADO
MARTEK**

TEORIJSKA SLIKA DUCHAMP : LUKACS 1 - 0
1995/2016.
akrilik na platnu
60 x 90 cm



Ludwig
Wittgenstein

Tractatus Logico-Philosophicus [Tractatus Logico-Philosophicus. By Ludwig Wittgenstein. With an Introduction by Bertrand Russell, F. R. S. The International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, Sixth impression, 1955.]; preveo Gajo Petrović; Veselin Masleša, Sarajevo, 1960.

UZVIŠENI OSJEĆAJ koji je također osjećaj uzvišeno- noga, prema Kantu je jedna snažna i dvoznačna afekcija: u njemu su istovremeno sadržani užitak i bol. Ili bolje: u njemu užitak nastaje iz boli. U tradiciji filozofije subjekta, koja dolazi od Augustina i Descartesa, i koju Kant u osnovi nije doveo u pita-

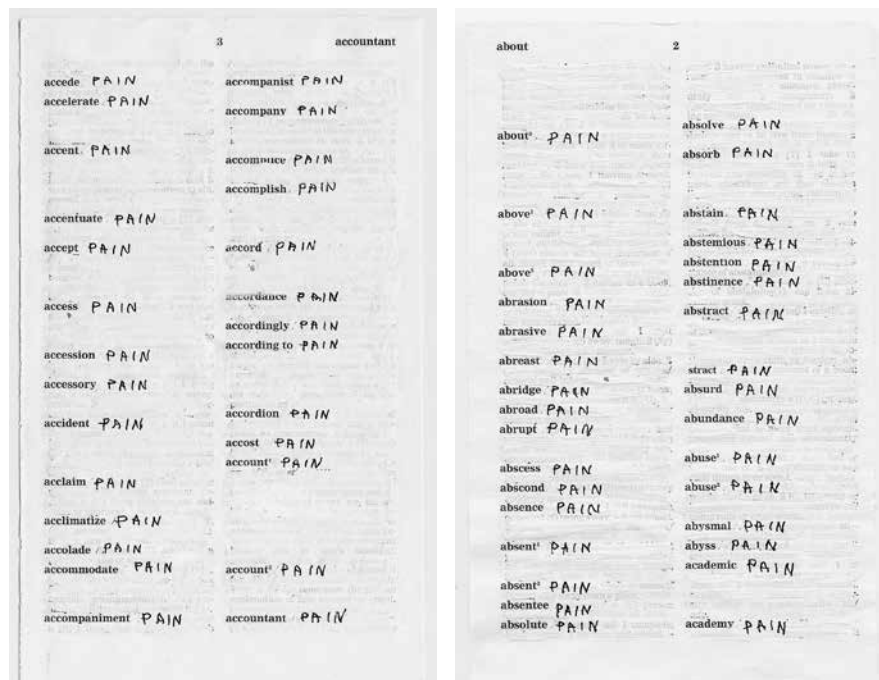
nje, razvija se ovaj sukob koji bi drugi označili kao neurozu, odnosno, mazohizam, kao sukob među sposobnostima subjekta, sposobnošću mišljenja i sposobnošću "prikazivanja". Spoznaja nastaje kada je jedan iskaz inteligibilan i kada se osim toga iz iskustva mogu uzeti "slučajevi" koji mu "odgovaraju". Do ljepote dolazi kada u prilici nekog "slučaja" ("umjetničkog djela"), koji je najprije bez pojmovnog određenja dan u osjetilnosti, osjećaj ugone nezavisno od svakog interesa koji bi ovo djelo moglo izazvati, postavlja zahtjev za jednim u načelu univerzalnim konsenzusom (koji možda nikada neće biti dosegnut).

UKUS OVDJE SVJEDOČI o tome da se između sposobnosti mišljenja, odnosno pojma i sposobnosti da se prikaže jedan predmet koji odgovara pojmu, kao užitak može osjetiti jedno neodređeno nepravilno podudaranje koje uzrokuje sud od Kanta nazvan reflektirajućim. Ono uzvišeno je drugi osjećaj. On nastaje kada moć uobrazilje nije u stanju prikazati jedan predmet koji bi, makar samo u načelu, mogao dospjeti u suglasnost s nekim pojmom. Mi doduše raspoložemo idejom svijeta (totalitet onoga što jest), ali nismo sposobni prikazati jedan primjer ove ideje. Imamo ideju jednostavnog (onog dalje nedjeljivog), ali je ne možemo predočiti posredstvom nekog osjetilnog predmeta koji bi zato fungirao kao neki slučaj. Možemo sebi predočiti ono apsolutno veliko, apsolutno moćno, ali onaj prikaz predmeta koji na to smjera, onu apsolutnu veličinu i moć "dati na vidjelo", izgleda nam bolno nedostižno. Postoje ideje čije prikazivanje nije moguće; posredstvom njih se ništa zbiljsko ne spoznaje (što bi pripadalo iskustvu); one zabranjuju slobodno podudaranje između onih dviju sposobnosti, podudaranje koje izaziva osjećaj lijepoga; one sprečavaju obrazovanje i utvrđivanje ukusa. Možemo ih nazvati neprikazivima.

MLADEN STILINOVIĆ

DICTIONARY – PAIN
SLOVO A, 2011.

tempera na tiskanom papiru
21 x 14.5 cm, 26 komada
Courtesy of Branka Stipančić, Zagreb



Jean-François Lyotard

Odgovor na pitanje: što je postmoderna [Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne?; u *Le postmoderne explique aux enfants Correspondance 1982-1985*, Paris, Editions Galilée, 1985.], preveo Boris Buden; u *Postmoderna. Nova epoha ili zabluda?*, Naprijed, Zagreb, 1988.

NAKOVI I NAČENJA

15

ZA SEMIOTIČARE je slika znak koji je u neprekidnoj interpretativnoj cirkulaciji s drugim znakovima; to je pokretljiv i projektivan znak, nema u ekskluzivnom vlasništvu "svoje" (jedino) značenje. On čak, po Barthesu, pluta u "carstvu znakova" od jednog do drugog interpretatora, a tek u interpretaciji stječe značenje. U tom je okviru "autorstvo" uglavnom oznaka/etiketa ili, kako navode Bal i Bryson, "totalizirajući narativ čovjek–i–njegovodjelo" (1991). Poststrukturalistička sintagma "smrt autora" govori o gubitku oslonca čvrstog centriranja i mogućnosti sigurne legitimacije znanja u znakovnom prostoru ogledanja svega u svačemu, što je nalik Leonardovom "Kabinetu ogledala": u njemu se zrcalne slike umnažaju, jedna drugu zrcale pod različitim kutovima, interpre-

tirajući jedna drugu, čineći od prostora kako optički tako i jezični labirint u kojemu je svaka slika lice jednog znaka. U takvoj situaciji, tko može sa sigurnošću znati što je u autorovoj glavi prvobitna slika, čak i pod uvjetom podudarnosti neke vrste prvobitnih vizija autora i promatrača (retinalne, imaginarne slike i sl.)? Prepoznavanje nije tek akt uspoređivanja dva mentalna polja ili uspostavljanje perceptivnog releja između oka umjetnika i oka primatelja, jer čak i u svijetu sličnosti ili "odraza" zrcalne figure se iscrtavaju i u optičkom i u jezičnom obliku. Naime, prepoznavanje iz semiotičke perspektive obavlja se putem aktiviranja kodova naučenih kroz interakciju s drugima, dakle, usvajanjem kulture. Stoga su istraživanja u području semiotike kulture posebno utjecala na problematizaciju pozicije povijesti umjetnosti.

OVA POTONJA disciplina je s jedne strane tradicionalno "humanistički" orijentirana, dok je s druge strane odana "pozitivističkim" načelima; humanistički, jer se [povijest umjetnosti] grčevito drži uvjerenja da je djelo zaklonjeno umjetnikovom ličnošću, da je čitanje slike uvijek neki oblik rekonstrukcije i reanimacije umjetnikove zamisli, a da je svaka moguća interpretacija skrivena zapravo u prvobitnoj autorovoj zamisli. Što se tiče pozitivističke orijentacije, ona se zaustavila na ograničavanju vlastitog predmeta istraživanja, a to je: popisati djela, utemeljiti biografiju umjetnika, datirati djela i atribuirati ih, najprije prema vanjskim pokazateljima – popisi, arhivski dokumenti, tradicija – zatim prema stilu, polazeći od korpusa te, najзад, iznova uspostaviti (uz pomoć proučavanja tekstova) način na koji su ta djela bila viđena i tumačena (Zerner, 1982). Sukladno predmetu, metode su arhivska, historiografska, dijelom ikonografska, sa slaganjem rezultata po monografijama ili pregledima itd. Ovim se samodovoljnim pristupom povijesno-umjetničke discipline gubi iz vida, što je osobito naglasila novija semiotika, da slika, prije nego stigne do interpretatora, biva dodirnutu "tisućama pogleda".

GORDANA BRALIĆ

BEZ NAZIVA, 2002.
kombinirana tehnika
na drvenoj ploči
103 x 58 cm
Vlasnik Zbirka FT, Foto DZ



Sonja Briski Uzelac

Susret semiotike i povijesti umjetnosti; Vizualni tekst – studije iz teorije umjetnosti, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009.

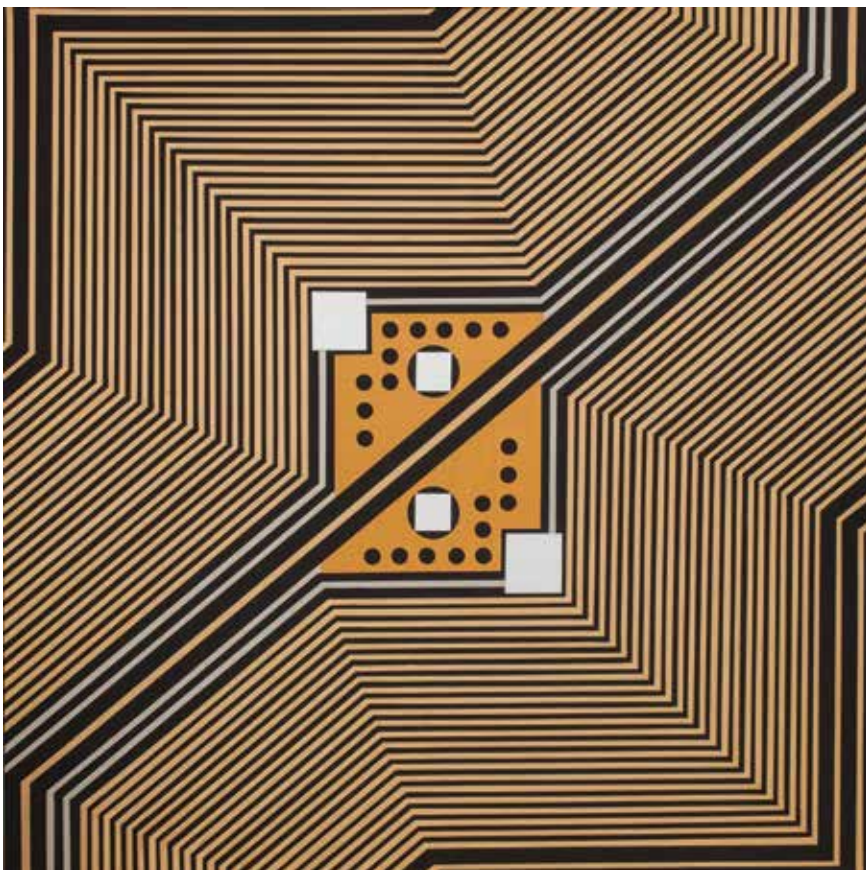
KADA SE RAZVIJA postavka o alternativnim svjetovima, koje proizvode kompjutori u virtualnome prostoru, tada je jasno da se pojam svijeta može zadobiti tek kada se odgovori na pitanje o "ontologijskoj razlici" između onog što je živo i prirodno naspram onoga što je umjetno i proizvod kulture u širem smislu. Tehnosfera prelazi i prolazi kroz pukotinu između dva svijeta stvarajući onaj treći. Biosfera, pak, čini svijet prirode ili onog što pripada fizičkome svijetu, a mediosfera obuhvaća svijet kulture ili onog što pripada duhovnome ili ljudskome svijetu. U anglosaksonskoj tradiciji još od 19. stoljeća znanosti koje se bave tim svijetom nazivaju se *humanities*. Tehnosfera predstavlja rješenje metafizičkoga spora između zbilje

i privida, onog što je jednokratno i neponovljivo u svojem "bitku" i onog što je nadomjesno i reproduktivno kao takvo. Za Flussera je stvar jednostavna. Priča o drugim ili alternativnim svjetovima mora pretpostaviti da je od početka ljudske povijesti tehnička komunikacija jedino sredstvo/svrha njegove egzistencije izvan golog života koji se svodi na smrtnu borbu s prirodom. Zato je pojam komunikacije onaj koji prethodi fatalnosti društvenih odnosa u zajednicama određenima simboličkim svijetom kulture. Odnos između komunikacije i društva u stanju predmoderne (magijsko-vizualne) i moderne (racionalno-diskurzivne) artikulacije jezika, koji omeđuje granice svijeta, pritom predstavlja vertikalno-horizontalni odnos između tehnologije i ljudskoga tijela. Vertikalno je riječ o jeziku. Njime se utjelovljuje kazivanje o svijetu i njegovo razumijevanje zahvaljujući diskursu i dijalogu umjetnosti, religije i filozofije. Horizontalno je, pak, riječ o slici. Svijet se njome dovodi u stanje vizualizacije onog što je iza fenomena. To je moguće samo zbog napretka tehnologije i razvitka prirodnih/tehničkih znanosti. (...)

INTERAKCIJA između čovjeka i stroja pojavljuje se unutar *cyber spacea* posve drukčije određenom nego li u bilo kakvoj mehaničkoj projekciji. Digitalizacija života odgovara biologizaciji stroja. Na pitanje je li kompjutor uopće još medij ili je riječ o stroju mišljenja/računanja kao paradigmi umjetnoga uma, čini se da odgovor valja potražiti u sljedećem. Interakcija između dva entiteta, koja su nazgled razdvojena u poretku događaja stvarnosti, u virtualnome se prostoru stapaju u nešto između. A to stvara novi događaj i stanje. To stanje biti-između stroja i čovjeka jest odnos između tehničkoga i ljudskoga. Utjelovljena digitalna komunikacija pretpostavlja dokidanje tradicionalnoga shvaćanja medija kao posrednika u procesu prijenosa i razmjene informacija. Kompjutor više nije ni po čemu tradicionalni medij. Može ga se opravdano nazvati *metamedijem*.

DUJE JURIĆ

MEMO CHIPS (DIPTIH), 2010.
akrilik na platnu
2 x (100 x 100) cm



Žarko
Paić

Treća zemlja. Tehnosfera i umjetnost; Litteris, Zagreb, 2015.

APSOLUTNA SLIKA

APSOLUTNA SLIKA ne odnosi se na neku novu ontologiju vizualnosti nego, pomalo paradoksalno, to je osobina koju možemo uočiti tek naknadno, u komparaciji s drugim vizualnim fenomenima koji (više) nisu slike ili to nisu nikada ni bili. Gledajući formalno-stilski, u načelu bismo mogli proglasiti apsolutnima sve one slike koje ne upućuju ni na što drugo osim na sebe same; zatim one koje postoje zbog sebe samih i nemaju nikakvu drugu funkciju; naposljetku, one što inzistiraju na vlastitoj vidljivosti kao površinâ odvojenih od kontinuiteta



stvarnosti u smislu Boehmove "ikoničke razlike". S druge strane, anti-slika je legitimni pojam povijesti umjetnosti jer predstavlja krajnju razvojnu točku modernističkog ikonoklazma koji je dva puta doživio svoj vrhunac: najprije u suprematizmu Maleviča, a zatim u *Crnim slikama* Ada Reinhardta. Međutim, pojam apsolutne slike ne može pripadati kanonu povijesno-umjetničkog sustava vrijednosti zato što taj pojam nije moguće izvesti iz niti jedne od dviju "analitičkih linija" moderne umjetnosti, kako te dvije osnovne tendencije avangarde i modernizma definira Filiberto Menna. Kniferove meandre trebalo bi sagledati kao dio posve drugačijeg poretka: ne onoga koji ponavlja anti-sliku kako bi se u njega uklopio, nego poretka koji razotkriva paradigmu kojoj sam *ne pripada* – radikalno novu ontologiju digitalnih slika.

NAKON ŠTO JE povijest umjetnosti potvrdila da je avangarda bila u stanju teorijski koncipirati i praktično ostvariti anti-sliku (koja se zatim konačno i paradoksalno realizirala u visoko-modernističkom eksperimentiranju s radikalnom anikoničnošću), znanost o slici mora proširiti perspektivu promatranja umjetničkih objekata koje nazivamo slikama: mora ih staviti u kontekst tehno-znanstvene proizvodnje slika, virtualne realnosti, simulakruma, hibridnih vizualno-perceptivnih iskustava i digitalno generirane stvarnosti. U okolnostima kada pojmovi poput referencije i reprezentacije prestaju biti uporišnim točkama našeg razumijevanja slikovitosti svijeta i kada je svaka digitalna slika u načelu anti-slika, potrebno je sačuvati metode razlikovanja slikovne površine u odnosu na sve ostale vrste digitalno stvorenih iskustava. To je potrebno učiniti ne zbog retrogradnog evociranja prošlosti slikovnih reprezentacija, nego zbog razumijevanja radikalno drugačije prirode suvremenih, digitalnih slika. Apsolutne slike Julija Knifera, sagle dane izvan uobičajenih motrišta poput umjetnosti i vrijednosti, postaju polazišnom točkom za razumijevanje naše sveukupne vizualne stvarnosti.

JULIJE KNIFER

MEANDAR AP XIV/14, 2002.
akrilik na platnu
100 x 100 cm

17

Krešimir Purgar

Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije; Art magazin Kontura, br. 127, Zagreb, 2015.



(NE)MOGUĆNOST SLIKE



ĐURO SEDER

NEBESKO RUKOVANJE, 1991.
ulje na platnu
130 x 160 cm

ONO "PREKO" ili "iza" slikarstva ništi razloge slikarstva. "Ništa" jede sliku. Je li moguće oblikovati Ništa? Radikalnost unutrašnjeg stava plaćao sam cijenom slikarstva. Crno mi preostade jedinom bojom (koja to nije). Crnim sam gasio suvišno. Mučno bijaše, jer suvišnim postade gotovo sve. Jedva bi spašen poneki svjetliji trag. Trag čega? Sav napor se trošio (apsurdan uostalom) u dohvatanju te mukline, te prazne razjapljenosti iza stvari. Događahu se hibridne, zamućene slike. A svjetlo se zdvojno i nesigurno htjelo potvrditi u njima. Kazati – pretpostavlja riječ. Naslikati, oblikovati, makar i "ništa" – svagda pretpostavlja oblik. Ne radi se ovdje o tome što ne bijah, čini se, dorastao zadatku. Pišem o neodoljivom iskušenju granične mogućnosti slikarstva. Želio sam je. Prekoračiti granicu. Iskusio sam poraz. Ne, nema bestjelesna tijela. Ni bezoblična obličja. Zalog djela je oblik. Malevičev kvadrat! Slikanje osjećanja odsutnosti stvari! Još uvijek, možda, najradikalnija slika... (...)

PRIJE DOSTA GODINA napisao sam (i objavio) u eseju "Nemogućnost slike", između ostalog, i ove rečenice: "Stvari su zaboravile razloge da budu za sliku. Kao da je svijet zastao negdje na pola puta do slikarskog stalka. Neočekivani razdor ušuljao se

između ruke i platna. Sve glasnije prazno ispriječilo se pred očima (...) Propadanje 'motiva' u bezvrijednost. Osnovno osjećanje bijede. Nedostatnost vidljive predmetnosti da podnese sebe u slici, svoje predstavljanje. Neopisiva efemernost bilo kojeg 'stvarnog' preteksta za sliku. Do gađenja (...) Jedna jedina uzbudljiva vizija slike: bezbojna ploča, ne bijela, ne određeno crna, dimljivo nejasna, bez 'sadržaja', s jedinom stvarnošću sebe same, teške, s jedinom 'temom' bezdana svoje gluhoće. Nešto kao 'totalna' slika, nemoguća uostalom, što bi podnijela svu spriječenost i svu slutnju svijeta..." I još: "Ono 'preko' ili 'iza' slikarstva ništi razloge slikarstva. 'Ništa' jede sliku..."

KAO SLIKAR kretao [sam] se "rubnim područjima": od "informela" ranih šezdesetih godina, preko "crne faze" monokromnih oblika, do "gorgonskog" ozračja apsurdna i negacije. Proživljavajući avanturu umjetnosti svoga vremena i sudjelujući u njoj, stigao [sam] od iskustva nulte točke slikarstva do osobnog obrata u volju slikanja. Naime: Negdje na samom početku bijaše opčinjenost slikarstvom. Sretna žeđ. Njoj se vratih. Vratih se radosti slikanja. Dosta mi je avangarde koja vodi u entropiju! Dosta mi je apsurdna! Dosta asketizma! Zamara me moderna racionalnost, koja broji vlastite "elementarne" operacije. Sit sam "tautologije", koja se boji da će izgubiti stvarnost ako se dokraja ne identificira sa svojom početnom gestom... ili još gore: sa svojom fizičkom podlogom... a ne stiže dalje od prvog koraka. Glasam za slikarstvo koje se ne boji sebe: intuicije, zamaha, nepredviđenosti. Koje se ne boji poticaja iz tradicije. Koje ne robuje čistunstvu i besmislenoj dosljednosti. Koje, ako hoće, bez griznje savjesti uzima "figurativni motiv" kao poetski pretekst slikanja. Za slikarstvo koje se ne stidi emocija. Koje oslobađa energiju. Koje voli bogatstvo kromatskog događanja. Koje voli magmu pigmenta... Riječju: Glasam za slikarstvo koje bi značilo jednu afirmativnu i spontanu MOGUĆNOST SLIKE danas, skeptičnoj i defetističkoj NEMOGUĆNOSTI SLIKE usprkos!

Đuro
Seder

SLIKA I (NE)SLIČNOST



PAVLE PAVLOVIĆ

HIDE AND SEEK, 2010.
ulje na platnu
200 x 150 cm

UMJETNOST JE SAZDANA od slika, bez obzira jesu li figurativne ili u njima vidimo oblik raspoznatljivih likova i prizora. Umjetničke slike su aktivnosti koje stvaraju nesklad, nesličnost. Riječi opisuju što bi oko moglo vidjeti ili izražavaju ono što nikad neće vidjeti; [riječi] namjerno pojašnjavaju ili zamagljuju zamisao. Vidljivi oblici stvaraju značenje koje valja izgraditi ili ga dokučiti. Kretanje kamere najavljuje jedan prizor, a otkriva drugačiji. Klavirist se laća glazbene fraze "iza" tamnog zaslona. Svi ti odnosi definiraju slike. To znači dvije stvari. Kao prvo, umjetničke slike su kao takve neslične. Drugo, slika nije isključivo vidljivo. Postoji vidljivost koja nije

jednaka slici; postoje slike koje se u potpunosti sastoje od riječi. No najobičniji sustav slike je onaj koji predstavlja odnos između izrecivog i vidljivog, odnos koji cilja i na analogiju i na nesličnosti među njima. Taj odnos bez sumnje zahtijeva materijalnu prisutnost tih dvaju termina. Vidljivo se može organizirati u smislene metaforičke izraze; riječi razvijaju vidljivost koja može biti zasljepljujuća. Podsjećanje na tako jednostavne stvari može se činiti suvišnim. No to je potrebno učiniti jer se te jednostavne stvari uvijek zamagljuju, jer se poistovjećujuća drugotnost uvijek miješala s aktivnostima odnosa koji čine umjetničke slike. Sličnost je dugo bila specifično svojstvo umjetnosti dok je bila zabranjena beskrajnom broju prizora i oblika imitiranja. Danas je ne-sličiti imperativ umjetnosti, dok su fotografije, video zapisi i prikazi predmeta slični svakodnevnima zauzeli mjesto apstraktnih platna u galerijama i muzejima. No taj formalni imperativ ne-sličnja i sam je uhvaćen u jedinstvenu dijalektiku. Jer javlja se sve veća zabrinutost: zar sličnost ne uključuje odricanje od vidljivog?

UMJETNIČKA SLIKA odvaja svoje aktivnosti od tehnike koja stvara sličnosti. No ona to čini da bi putem otkrila drugačiju sličnost – sličnost koja definira odnos bića prema njegovom porijeklu i cilju, onu koja odbija zrcalo u korist neposrednog odnosa između izvornika i preslike: izravna predodžba, divna tjelesnost zajednice ili otisak same stvari. Nazovimo to hiper-sličnošću. Hiper-sličnost je izvorna sličnost, sličnost koja ne nudi presliku stvarnosti već izravno svjedoči o onom drugdje otkud potječe. Ta hiper-sličnost je drugotnost koju naši suvremenici traže od slika ili za čijim nestankom žale, zajedno sa slikom. Međutim, istina je da slika nikad ne nestaje. Ona nikad ne prestaje ubacivati svoju vlastitu aktivnost u prazninu koja razdvaja djelovanje umjetnosti od tehnika reprodukcije, prikrivajući svoje razloge razlozima umjetnosti ili osobnostima strojeva reprodukcije, čak i ako to ponekad znači izbijanje u prvi plan kao krajnje opravdanje i za jedno i za drugo.

Jacques Rancière

Budućnost slike [The Future of the Image; Verso, 2007.], u *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata* (ur. K. Purgar); prevela Sanja Bingula, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009.

FENOMENOLOGIJA SLIKOVNOG PROSTORA

21

SEBASTIAN DRAČIĆ

LIFE ON OTHER PLANET
IS DIFFICULT, 2013.
ulje na platnu
150 x 200 cm

SLIKOVNO TUMAČENJE funkcioniira između dva komplementarna vektora, kao shematsko i partikularno. Ako je nešto prikazano, onda ga slika zacijelo prikazuje kao prepoznatljiv konkretan primjer neke vrste trodimenzionalne stvari. Ona ima strukturni sadržaj koji prikazuje svojstva koja su potreb-

na za prepoznavanje određene vrste ili vrsta. U vizualnom kontekstu, ta strukturna svojstva slike mogu se analizirati kao *konstrukcije* specifičnih trodimenzionalnih tijela (kao što su valjci, kugle, kocke, kvadri, piramide, poliedri i njihove nepravilne varijacije) ili kombinacije tih likova modificiranih pomoću čitave lepeze dvodimenzionalnih geometrijskih oblika (napose pravilne i nepravilne linije i krivulje) i upotreba kolorističkih medija. Kao vizualna, svaka pojedinačna trodimenzionalna slika može se shvatiti kao proizvod tih čimbenika, u raznim kombinacijama i raznim stupnjevima složenosti. Na razini razumijevanja, promatrač slike najčešće će razmišljati o figurativnom sadržaju i neće obratiti pažnju na konstruiranu dimenziju. Međutim, ta dimenzija ne samo da se može logički analizirati kao proizvedena od osnovnih geometrijskih oblika, već je i ona aktivan čimbenik i određuje kako se slike *najčešće* konkretno realiziraju. (...)

SVAKODNEVNI perceptivni svijet ravna se po zakonima fizike. Ono što postoji, što je moguće i nužno u kontekstu vidljivog i njegove eventualne promjene, definirano je u tom nomološkom okviru. Kad stvara sliku, i stvaratelj se ravna po zakonima fizike, ali ti zakoni fizike ne određuju sadržaj slike. Proizvedena dimenzija prostora slike asocira postojanje – mogućnost i nomološke i metafizičke – nemogućnosti, na način koji simbolički nadilazi ono što dopušta fizički prostor. U kontekstu fenomenološke dubine, slike mogu prevladati opća ograničenja koja se u realizaciji nameću razumijevanju. One mogu prikazati radikalne perceptivne alternative onom što je vizualno dano. (...) Pomoću modalne plastičnosti, *prostor slike omogućava stvaratelju da simbolički reorganizira i iznova stvori vizualnu realnost kao takvu*. Drugim riječima, to nije samo nekakv kreativan bijeg iz okova načela realnosti po sebi, već onaj koji omogućava stvaranje alternativne realnosti oblikovane pomoću volje pojedinačnoga kreatora.



Paul
Crowther

Fenomenologija slikovnog prostora [Phenomenology of the Visual Arts (even the frame); Stanford University Press, Stanford, 2010.]; preveo Miloš Đurđević; Tvrdá, br. 1/2 2015.

NA KOJI NAČIN se slike odnose prema vidljivosti za koju moramo pretpostaviti da se, ovisno o interpretacijama promatrača, uvijek dade predstaviti i drukčije? Shvatiti slike kao imitacije objektivne vidljivosti svijeta, koje se prenose putem sličnosti, nema baš puno smisla već zato što uopće ne bismo znali reći što bi to trebalo biti. To nije jedini razlog zbog kojeg se čini da ima više smisla da se, (...) nasuprot tome, slike shvati kao definicije vidljivosti koje u tkanju inskripcija pikturnalnih oznaka tek pokazuju i utvrđuju na koji se način pravilo vidljivosti – gledano iz perspektive slike, odnosno njezina autora – uopće interpretira, te što se može smatrati presudnim obilježem suglasja između slike i prikazanoga. U internom tkanju svojih oznaka one ostvaruju i fiksiraju pravila vidljivosti utoliko što iz neiscrpnosti onoga što pogled može percipirati u nedefiniranom optičkom potencijalu vidljive stvarnosti prije svega izdižu poretke važne za dotično viđenje; pravila vidljivosti koja nikada nisu dana prirodnom pogledu u vremenu zato što se poredak njegova vidnog polja dinamički mijenja. U samim slikama, takvi poreci stječu stabilnost.

MARTINA GRLIĆ

1971. (DIO RADA), 2016.
ulje na platnu
150 x 200 cm



Na taj način oni u određenom smislu predstavljaju svojevrsne "vize" koje imaju svoj vlastiti likovni prostor, izdvojen od okolnog prostora, sami su vidljivi i kroz tu vidljivost bilježe konvencionalne ili individualne načine gledanja. Oni, takoreći, definiraju kako se nešto može gledati, npr. neka osoba čija se autentičnost utvrđuje na temelju slike u njezinoj putovnici, kojoj ona u očima nekog promatrača može ili ne mora odgovarati. (...)

BUDUĆI da se uvijek temelje na interpretativnim odlukama vezanima uz određene vidove vidljivog, slike potencijalno uvijek iskazuju i verzije autentičnosti "nečega", koje se mogu drukčije realizirati, koje ih – neovisno o interpretaciji ili potpuno neegzistentne – čine vidljivima promatraču, i to bez obzira na to kako on gleda sliku. Takve interpretativne odluke s jedne se strane odnose na moguće načine gledanja, a time i na način na koji se vizualne evaluacije distribuiraju u vidnom prostoru, te s druge strane na postupke transformacije prirodnih vidnih vrijednosti u likovne. Na naslikanim ili nacrtanim slikama koje su – po uzoru na klasične *tableaue* – još uvijek naša paradigma "slikovnoga", takve metode transformacije prirodnih u likovne vidne vrijednosti predstavljaju djelomično konvencionalne i djelomično individualne stilove prikazivanja. Shvaćene kao interpretativne odluke kada je riječ o metodama transformacije prirodnih u likovne vidne vrijednosti, stoga i fotografski ili kompjutorski generirane slike imaju stil jer su u njihovoj osnovi optičko-mehaničke ili algoritamske zakonitosti radi ostvarivanja određenih pravila vidljivosti. Budući da proizlaze iz strojnog postupka generiranja slika, one ostvaruju spomenuta pravila vidljivosti s predvidivom konstantnosti, zbog čega kompjutor – kako znamo – može omogućiti slici bez faktičnog konotata da izgleda poput fotografije, jer je moguće u potpunosti simulirati vidove vidljivog koje fotografija konstantno ističe.

Stefan Majetschak

Pravila vidljivosti. O razlikama između umjetničkih i uporabnih slika [Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild; Stefan Majetschak (ur.), Wilhelm Fink Verlag, München, 2005]; prevela Nina Matetić Pelikan; u K. Purgar (ur.) *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*; Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009.

DOK NAS PROCES civilizacije, jezgru kojega tvore znanosti, uči steći distancu naspram ljudi i stvari, tako da ih imamo pred sobom kao "predmete", fiziognomijski smisao pruža nam ključ za sve ono što odaje blizinu prema okolini. Njegova je tajna intimnost, ne distanciranje; on ne pohranjuje stvarno-sadržajno, nego konvivijalno znanje o stvarima. On zna da sve ima obličje i da nam svako obličje govori višestruko: koža može slušati, uši mogu gledati, a oči razlikuju vruće i hladno. Fiziognomijski smisao pazi na napetosti oblika te osluškuje, kao susjed stvari, njihovo ekspresivno šaputanje. **PROSVJETITELJSTVO**, koje teži postvarivanju i popredmećivanju znanja, svijet fiziognomijskog dovodi do šutnje. Objektivnost se plaća gubitkom blizine. Znanstvenik gubi sposobnost da se prema svijetu odnosi kao susjed; on misli u pojmovima

distance, ne prijateljstva; on traži poglede, ne susjedsku susretljivost. Novovjekovna znanost je u toku stoljeća odijelila od sebe sve ono što se nije podnosilo s apriorijem objektivizirajuće distance i duhovnom vladavinom nad objektom: intuiciju, uživanje, *esprit de finesse*, estetiku, erotiku. No, u pravoj filozofiji je odvajkada na djelu neko snažno strujanje od svega toga; u njoj još danas teče snažna struja konvivijalne duhovnosti i libidinozne blizine svijetu, koja uravnotežuje objektivizirajući nagon za vladanjem nad stvarima.(...)

ŠTO SE TIČE CINIZMA, naše znanje o njemu isprva ne može biti neko drugo do znanja intimnosti. O njemu je bila riječ kao o atmosferi – nekom moralnom psihologijskom titranju u uzduhu naše civilizacije. Još nisam sreo nikoga tko nije pokazao znakove intuitivne suopoznatosti, čim je razgovor dotakao ovaj fenomen. S riječju izviru sjećanja na situaciju, raspoloženja, iskustva. To je kao da određeni životni osjećaj pogleda u zrcalo, čim se pojam dovoljno izričito postavi pred našu svijest kao sredstvo refleksije. Cinizam je jedna od kategorija u kojima moderna nesretna svijest gleda sama sebi u oči. U udovima, u živcima, u pogledu, u kutovima usana imamo onaj cinični duh vremena i onaj specifični okus izlomljena, nadasve složena, demoralizirajućeg svjetskog stanja. U svemu što je zbiljski suvremeno, zamjetan je kinički i cinički element kao dio naše tjelesno-psihičke i intelektualne fizionomije. Duh vremena otjelovio se u nama, a tko ga želi dešifrirati, pred zadaćom je da radi na psihosomatici cinizma. To je zahtjev, pred kojim se nalazi integrirajuća filozofija. Ona se zove integrirajuća jer se ne da zavesti atrakcijom "velikih problema", nego svoje teme prvotno pronalazi sasvim dolje: u svakodnevnosti, u takozvanom nevažnom, u onome što inače nije vrijedno spomena, u sitnicama. Tko hoće, može već u ovakvome svrtanju pogleda prepoznati kinički impuls, kojemu "niske teme" nisu odviše niske.



IVAN KOŽARIĆ

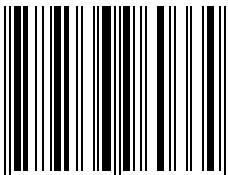
ŠIRINA
akrilik na platnu
100 x 140 cm

Peter Sloterdijk

Kritika ciničkog uma [Kritik der zynischen Vernunft; Suhrkamp, Frankfurt, 1983], preveo Boris Hudoletnjak; Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1992.



AUTOR KONCEPTA IZLOŽBE I UREDNIK KATALOGA: KREŠIMIR PURGAR | PRODUKCIJA IZLOŽBE: ZDRAVKO MIHOČINEC, ART MAGAZIN KONTURA | VIZUALNI IDENTITET IZLOŽBE I OBLIKOVANJE KATALOGA: ANA ZUBIĆ | TEHNIČKI POSTAV: TEHNIČKA SLUŽBA MSU-A | NAKLADA: 1000 | TISAK: PRINTERA, ZAGREB | ZAHVALJUJEMO SE SVIM UMJETNICIMA I TEORETIČARIMA PREDSTAVLJENIMA NA IZLOŽBI BEZ KOJIH OVAKAV KONCEPT NE BI BIO MOGUĆ, A POSEBNO MUZEJU SUVREMENE UMJETNOSTI, KUĆI ZA LJUDE I UMJETNOST LAUBA I TISKARI PRINTERA. IZLOŽBA JE ORGANIZIRANA POVODOM 25 GODINA IZLAŽENJA ART MAGAZINA KONTURA. ISBN 978-953-6960-33-0



9 789536 960330