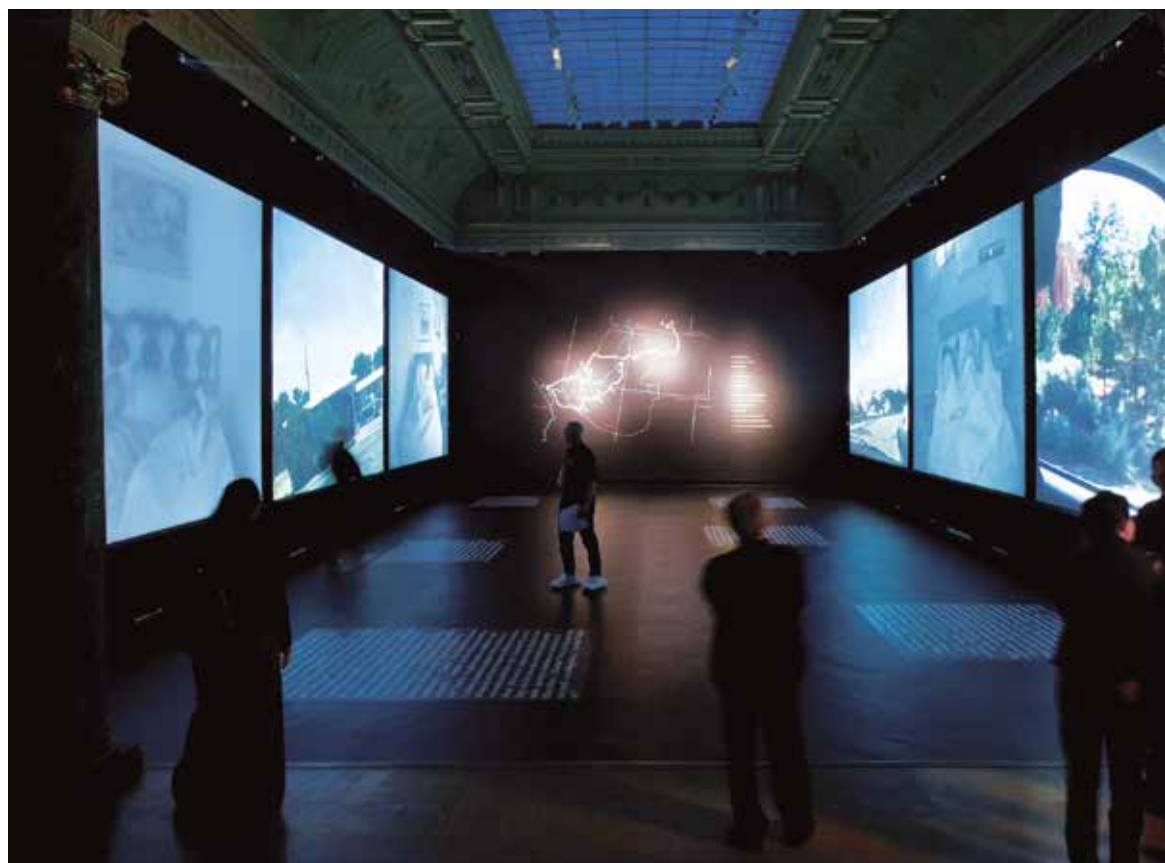


REP RE ZENTACIJA / DIJALEKTIKA

KREŠIMIR PURGAR



U ovom tekstu razmotrit ćemo neke od načina na koje se u suvremenoj vizualnoj kulturi proizvodi značenje.¹ U fokusu našeg interesa bit će umjetnička instalacija *Snoring in the USA* Kristine Leko i Davida Smithsona iz 2010. i fotografski opus Igora Eškinje nastao između 2007. i 2010. godine. Nastojat ćemo pokazati da suvremena umjetnost duguje svoj kreativni, društveni i politički utjecaj nizu okolnosti unutar kojih i/ili unatoč kojima biva proizvedenom, prezentiranom i tumačenom na određeni način. Pokazat ćemo da poznavanje ne samo povijesti umjetnosti, nego cjelokupne društvene i medijske stvarnosti izravno utječe na to hoćemo li biti u stanju razumjeti složene sustave vizualnog komuniciranja koji se vrlo često kriju iza nazivnog jednostavnih semantičkih i oblikovnih osobina umjetničkog djela. Upravo suprotno, narativno-strukturalna ili formalno-zamjed-bena jednostavnost obično su onaj element značenja umjetničkog djela koji u sebi krije brojne povijesne sedimente kao i komplicirane odnose reprezentacije i moći.

POLITIKE POGLEDA I MOĆ KRAJOLIKA U impresivnoj video-instalaciji *Snoring in the USA* Kristine Leko i Davida Smithsona vizualizacije krajolika su dominantni nositelji ikoničkog značenja. Premda su zastupljeni samo na sedam projekcija koje prikazuju dnevne snimke, dok drugih sedam prikazuje noćne sekvence dvoje autora u snu, dnevne slike sadrže osnovni fabularni i simbolički potencijal koji privlači pozornost promatrača. Noćne slike su protuteža svemu onome što dominantne dnevne projekcije čini dominantnima. Ova, u načelu, dijalektički konstruirana video-instalacija počiva

na sukobu suprotnosti u kojemu su dominacija i subordinacija jasno razgraničene: na jednoj strani je dan, dinamika, kretanje, sloboda, otvoreni prostori, djelovanje i aktivni subjekt, dok su na drugoj strani noć, statičnost, smirenost, zatvoreni prostori i pasivni objekt. Potencijalna umjetnička vrijednost ove instalacije sastoji se u jukstaponiranju uobičajenih čovjekovih aktivnosti, koje upravo svojom dijalektičkom prirodom (svjetlo-tama, rad-odmor), nadilaze vizualizaciju jednostavne svakodnevne razotkrivajući suptilne igre moći koje se događaju ispod površinske, ikoničke razine vizualnih reprezentacija. Dijalektički karakter ove instalacije Kristine Leko i Davida Smithsona utemeljit ćemo na dvojakom korištenju pojma reprezentacije: s jedne strane kao vizualne re-konstrukcije nečega što se već dogodilo, tj. oponašanja prirode, drugih slika, itd., a s druge strane kao kulturalne konstrukcije, tj. umjetničke vizualizacije kao načina stvaranja novih društvenih kodova. Podsjetimo se: Platon i Aristotel bili su suglasni o temeljnoj prirodi mimičkog karaktera umjetnosti: dramu i slikarstvo smatrali su imitacijom djelovanja, tj. nešto jest umjetničko djelo *jedino ako* je imitacija prirode. Od druge polovice 19. st. umjetnost se udaljava od imitacije kao nužnog uvjeta za bivanje umjetnošću, ali to ne znači da pojedini umjetnički mediji ne mogu ostati vezani uz reprezentaciju stvarnosti. Reprezentacijsku teoriju često se miješa s imitacijskom teorijom. Koncept reprezentacije širi je od koncepta imitacije jer reprezentacija je nešto što *predstavlja* nešto drugo, ali ne nužno tako da na to drugo nalikuje. Noël Carroll u knjizi *Philosophy of Art – a Contemporary Introduction*, navodi četiri temeljna načina razumijevanja reprezentacije: 1) *teorija sličnosti* tvrdi da je sličnost i nužan i dostatan uvjet za reprezentaciju; 2) *teorija ilu-*

KRISTINA LEKO, DAVID SMITHSON

SNORING IN THE USA, 2010.

video-instalacija

Umjetnički paviljon u Zagrebu

¹ Tekst je nastao proširenjem, preradom i prilagodbom za ovu namjenu dvaju ranije objavljenih eseja: "Moć krajolika i dijalektika pogleda" koji je napisan za katalog izložbe *Snoring in the USA* Kristine Leko i Davida Smithsona (Umjetnički paviljon, Zagreb, 2010.) i hrvatskog prijevoda teksta "Truth of Image and the Visual Turn. Photographs by Igor Eškinja in the Context of Symbolic Systems", objavljenog izvorno u katalogu izložbe Igora Eškinje, Casa de Arte, Burgos, Španjolska, 2008.

zije tvrde da reprezentacija uzrokuje da prosječan promatrač vjeruje da je referent reprezentacije pred njima; 3) *konvencionalistička teorija* smatra da različiti slikovni sustavi različito korespondiraju s promatračima. Da bi razumio slike drugih kultura, promatrač mora naučiti konvencije nekog slikovnog sustava, baš kao što netko mora naučiti strane jezike da bi ih razumio; 4) *neo-naturalistička teorija* temelji se na pojmu kros-kulturalnosti. Njezina je teza da su sve slikovne reprezentacije dio jedinstvene vizualne kulture, tj. da slikovno razumijevanje nije prvenstveno stvar učenja i uporabe arbitrnog koda ili sklopa konvencija nego posjedovanja prirodnog kapaciteta za prepoznavanje slika jednostavnim gledanjem.²

Čini mi se da bi jedan od pristupa spomenutom radu Leko i Smithsona morao obuhvatiti krajolik kao umjetnički žanr i predstaviti ga, s jedne strane, kao medij dominacije vladajućega političkog diskursa, te, s druge strane, ukazati na činjenicu da reprezentacije pejzaža ne posjeduju stvarnu moć: one su samo simboli te moći. Američki teoretičar vizualnih studija W.J.T. Mitchell je u drugom izdanju knjige *Landscape and Power* donekle revidirao svoje ranije izrečene stavove i ustvrdio da su simbolika i metaforika pejzaža neusporedive sa snagom stvarnih nositelja društvene represije i da se igre moći ne odvijaju unutar slikovnog prikaza, čak ni između umjetničkog djela i promatrača, nego unutar *politika pogleda*, tj. načina *kako* promatramo pejzaž kao umjetničko djelo.³ On polazi od pretpostavke da pejzaž kao umjetničko djelo čini trajno nestabilnim odnos između onoga što je prikazano, osobe koja gleda i samog čina gledanja. Ljudi najčešće kažu: "vidi koji pogled!" a ne: "vidi koja planina!" ili "kakvo lijepo more!". Drugim riječima, pejzaž najčešće doživljavamo kao cjelinu koja zauzima vidno polje, a zanemarujemo ili smatramo drugorazrednima detalje od kojih se cjelina sastoji. Mitchell zaključuje da "poziv da gledamo pogled" je zapravo poziv da ne gledamo ništa, tj. poziv da se koncentriramo na sami čin gledanja i na taj način odustanemo od spoznavanja prostora koji se ukazuje pred nama.⁴

Pejzaž utoliko objedinjuje dvostruko pasivan odnos: kako kroz nepromjenjivost i trajnost onoga što je prikazano, tako i kroz odnos promatrača koji, je prije svega, fasciniran činjenici

com da vidi nešto fascinirajuće. Ukoliko promatrač smatra važnijom činjenicu da mu je pružena prilika da nešto vidi od onoga što je i *kako* je to doista prikazano, tada je jasno da kontrolu nad prikazanim ima netko drugi. U našem suvremenom ne-reprezentiranom, tj. stvarnom fizičkom pejzažu, mogućnost da se odrekne bilo kakve odgovornosti za takav pejzaž čini se vrlo umirujućom: naposljetku, nisu li multinacionalne korporacije, uredi za prostorno planiranje ili neki drugi udaljeni centri moći (a ne mi sami, tako barem želimo vjerovati) odgovorni za pravce kojima se prostiru autoceste, za mjesta gdje su izgrađene benzinske stanice, trgovački centri i hidrocentrale? Kada je riječ o reprezentiranom pejzažu, tj. kada se nađemo na "bezopasnom" terenu umjetnosti, priča o odnosima moći postaje mnogo kompliciranija, a prihvaćanje ili odricanje od odgovornosti nisu više posljedica političke ili ekonomske pragmatike, nego potrebe da se simbolički djeluje unutar kategorija poput *poetike*, *stila* ili *medija*. Pravo je pitanje, dakle, na koji način umjetničke kategorije krajolika ulaze u raspravu s krajolikom kao poprištem političke i ekonomske moći.

U video-instalaciji *Snoring in the USA* krajolik je prikazan na izrazito dokumentaristički način. Digitalnom kamerom, s vrlo malo vidljivih montažnih intervencija bilježeno je ono što putnik vidi oko sebe kada se vozi automobilom po nepreglednim autocestama američkog Jugozapada. Bez konkretnoga narativnog tijeka, osim onoga koji je podrazumijevan kretanjem od jedne do druge točke, eksperimentalni karakter ovog rada eksploatira podjednako tehnološke mogućnosti digitalnog videa (iznimno dugo trajanje pojedinih kadrova, te gotovo neograničeno akumuliranje slikovnih zapisa) kao i umjetničku etnografiju konkretnog vremena i konkretnih mjesta kojima autori prolaze. Gledamo li samo dnevne sekvence, crvene pustinje Utaha, moteli, groblja ratnih veterana, postmodernistička "kazališna" arhitektura Las Vegasa, nacionalni parkovi i Rocky Mountains izgledaju

² Noël Carroll, *Philosophy of Art. Contemporary Introduction*; New York, Routledge, 1999.

³ W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power* (ur.); Chicago, Chicago University Press, 2002, str. VII.

⁴ Ibid.



KRISTINA LEKO, DAVID SMITHSON

SNORING IN THE USA, 2010.

scene iz videa

poput živopisne freske viđene kroz objektiv neutralnih promatrača koji se, kako bi Mitchell rekao, "prepuštaju svjesnoj apercepciji prostora koji se odmotava pred njihovim očima".⁵

Dokumentarni film koji Kristina Leko i David Smithson snimaju zapravo je onaj isti film koji oni sami gledaju. Bez značajnih autorskih intervencija koje bismo mogli smatrati važnima za kinematografsku dimenziju ovog djela, dnevni dio instalacije odvija se uz očekivanu empatiju svojstvenu dobronamjernom putniku. Neutralnost video uratka i minimalistički filmski postupak izbrisali su granicu između stvarnosti i njezine slikovne reprezentacije tako da nam se čini da je autorsko viđenje pejzaža identično idealiziranim slikama Amerike ikonički i ideološki ovjekovječenima u Pop Artu, liberalnoj demokraciji, u čvrsto ukorijenjenim kršćanskim vrijednostima, filmskoj kulturi Hollywooda itd. Međutim, prevladavajući dojam dominacije američkoga civilizacijskog modela, koji proizlazi iz sedam dnevnih projekcija, potkopan je odnosnim dijalektičkim parovima – noćnim projekcijama s prikazima sna, hrkanja, posvećenije pasivnosti i ranjivosti. Najjednostavnije bi bilo noćne scene proglasiti duhovitom ironijskom persiflažom – što one u formalno-ikonografskom smislu i jesu – ali malo detaljnijom analizom u *Snoringu* možemo uočiti potencijal subverzije i preokret u doživljavanju idealiziranog pejzaža kao sredstva kulturne dominacije ili dominacije kulturom. Vidjet ćemo da, jednako kao što se dominacija ostvaruje kroz režime gledanja (pri čemu se, podsjetimo, važnije *kako* se gleda nego *što* se gleda), i *suprotstavljane* vladajućim modelima odvija se u *skopičkom polju* kao neprekidnoj igri prepoznavanja. Ali prije toga, moramo odgovoriti zašto je pojam skopičkog polja važan za širu kulturalnu analizu pogleda.

⁵ Ibid.

KRISTINA LEKO, DAVID SMITHSON

SNORING IN THE USA, 2010.

scene iz videa

Pojam skopičkog polja definira se kao uzajamni odnos gledanja i bivanja gledanim. Francuski filozof Jean Paul-Sartre u svojem djelu *Biće i ništavilo* (1943.) tvrdi da subjekt pomoću vlastitog pogleda dominira percipiranim objektima i drugim subjektima. Subjektova točka pogleda nadređena je brojnim točkama nestajanja koje se mijenjaju onako kako subjekt usmjeruje svoj pogled. Kada uđe u vidokrug Drugog, subjekt sâm postaje točka nestajanja i gubi svoj privilegirani status. Jacques Lacan u *Četiri temeljna pojma psihoanalize* (1964.) ide još dalje i kaže da sposobnost uzvraćanja pogleda imaju ne samo ljudi, nego svi predmeti unutar subjekta skopičkog polja. Čovjekov pogled biva uhvaćen u društvenu mrežu označitelja koji uvijek već nose prethodna značenja. Upravo zato nečiji pogled ne može biti u središtu skopičkog polja, kao što govor ne može biti u središtu jezika. Na trećoj strani, Norman Bryson u tekstu "The Gaze in the Expanded Field" (1988.) zaključuje da Lacanovo radikaliziranje Sartreovih teza potvrđuje da je suvremena kultura konstruirana vizualno. Centralna perspektiva favorizira poziciju promatrača, ali promatrač je uvijek svjestan točki nestajanja. Svijest o vlastitoj ulozi u formiranju prizora promatrača čini svjesnim i negativnog pola čije je središte točka nestajanja. Dakle, uspostavljanje, jednako kao i poništenje, središnje uloge subjekta neodvojiv je uvjet samog čina gledanja.

U glasovitom filmu ceste *Easy Rider* Dennisa Hoppera iz 1969. nalazimo složenu društvenu mrežu označitelja koja se ne razrješava dijalektički nego produbljuvanjem aporije. Na jednoj strani, u filmu se tematiziraju ideali neograničene slobode koji su ikonografski predstavljeni u dugačkim kadrovima vožnje, u rock 'n roll hitovima poput *Born to be Wild*, te u iskonski čistim krajolicima mitskog Jugozapada kao svojevrсноj uvertiri u ostvarenje američkog sna dostupnog svakome. Ali s druge strane, ovaj film ceste je jednako tako i priča o uvijek prisutnoj prijetnji ostvarenju tog sna, zbog opasnosti kojima su izloženi oni što misle, izgledaju i ponaša-



DENNIS HOPPER

EASY RIDER, 1969.



ju se drugačije. U samu srž ovoga filma upisana je njegova vlastita negacija, jer se ideali kojima glavni likovi teže jednostavno ne mogu ostvariti; ne u onakvoj Americi i ne s onakvim otporom prema drukčijima i drugima. Krajolik je ovdje suprotstavljen kulturi: vizualne predodžbe koje sugeriraju trajanje u vremenu i neograničenost u prostoru opovrgnute su zazorom prema kontrakulturi u nastajanju. Barbara Klinger tvrdi da je *Easy Rider* tipičan primjer filma podijeljenog na dva jezika. Premda se želi nametnuti kao objektivni prikaz hipi-generacije i njenih konflikata, suštinsku temu filma treba tražiti u sukobu tradicionalnog patriotizma prikazanog u impresivnoj pejzažnoj mizansceni s pokušajem da se pozitivne konotacije američke tradicije ospore sumornim vizijama autocesta, neprijateljski raspoloženim lokalnim stanovništvom i nezaustavljivom modernizacijom koja prijete iskonskoj ljepoti krajolika.⁶

Dijalektika o kojoj govori Barbara Klinger u ovom filmu ima tragičan završetak koji naglašava temeljnu aporiju filma, premda dramatični finale nije tipično žanrovsko svojstvo filmova ceste. U video instalaciji *Snoring in the USA*

nema tragičnog završetka zato što je “dvostruki jezik” kojim autori vizualiziraju svoju poruku već ugrađen u binarni kôd galerijskog postava. Naime, dnevne i noćne snimke istodobno afirmiraju i negiraju načelo vizualne konstrukcije (američke) kulture tako što i aktivna i pasivna komponenta rada stvaraju neprekidnu tenziju bez mogućnosti bilo kakva narativnog ili simboličkog razrješenja. Leko i Smithson kroz poziciju snimatelja/vlasnika pogleda prisvajaju ono što Michel Foucault naziva “okom moći”: oni time iskazuju vlastitu moć i kontrolu nad viđenim, ali su istodobno i zarobljenici konvencija gledanja. Ono što vide, drugim riječima, ne ovisi o njima; kulturalni obrasci i dominantni rituali konstantno ih prate na njihovom putovanju. Međutim, ovaj rad pokazuje da možemo i odustati od spektakla kulture, kakva god ona bila, aktiviranjem *svijesti o slici*: ako je istina u očima promatrača, tada moramo biti svjesni *što i kako* promatramo. Dan i noć u *Snoringu*, tj. obećanje apsolutne slobode u američkoj ikonologiji krajolika i mrak hotelske sobe ipak su samo metaforičke krajnje konzekvence što postoje između brojnih mogućnosti. Suverenim vladanjem svojevršnim “dvostrukim jezikom”, tj. dijalektikom prihvatanja i odbijanja normirajućih diskursa postajemo stvarni vlasnici vlastitog pogleda.

⁶ Barbara Klinger, “The Road to Dystopia. Landscaping the Nation in *Easy Rider*”; u *The Road Movie Book*, ur. Steven Cohan i Ina Rae Hark. London i New York: Routledge, 1997., str. 179–203.

ISTINA SLIKE I VIZUALNI OBRAT Ikonička snaga i simbolički naboj stvorili su od dvije ratne fotografije paradigmu fotografske istine: *Pogibija vojnika* Roberta Cape i *Podizanje zastave na Iwo Jimi* Joea Rosenthala zauzimaju istaknuta mjesta kao općepoznati i kulturno relevantni “trenuci istine” koje je samo hladno oko fotoaparata moglo pretvoriti u objektivnu povijesnu i antropološku vrijednost. Nema nikakvih prijevora oko toga prikazuju li te dvije fotografije događaje onako kako su se stvarno dogodili – je li Federico Borrell García doista poginuo na mjestu gdje je snimljen i je li američka zastava doista postavljena na planini Suribachi – te nije li možda njihova faktografija ili ikonografija prilagođena željama novinskih agencija, potrebama političkog oportuniteta ili kreativnoj interpretaciji autora. Ovo su slike stvarnih događaja i one su postale dijelom imaginarija povijesti ratovanja i vizualne kulture općenito. Te dvije fotografije ipak nisu iste, ali njihova razlika proizlazi ne toliko iz činjenice što prikazuju dva potpuno različita događaja, koliko iz načina kako su snimljene: *snapshot* Roberta Cape je neponovljiv i jedinstven trenutak u vremenu u kojemu Federico Borrell iznenada pada pogođen smrtonosnim metkom frankističkog vojnika, dok je Rosenthalova fotografija u prvom redu reprezentacija ili, još preciznije, reprodukcija događaja koji se zbio po unaprijed određenom rasporedu. Naime, nakon što su marinci petog dana sukoba na Iwo Jimi podigli prvu zastavu na vrhu planine Suribachi, ustanovljeno je da ona nije dovoljno vidljiva trupama koje su se upravo iskrcavale na obalama pacifičkog otoka i da zato simbolički učinak vijorenja nacionalne zastave ne bi bio dovoljno snažan i motivirajuć za preostali tijek ratnih operacija. Nakon što je odlučeno da se podigne druga, veća zastava, Rosenthal je samoinicijativno krenuo prema vrhu planine i snimio događaj.

Iz slijeda povijesnih činjenica možemo zaključiti da je Capina fotografija posljedica nepredvidivog spleta okolnosti, dok je Rosenthalov *tableau* posljedica političke odluke da se simbolički djeluje podizanjem druge zastave. Gledano iz rakursa povijesne autentičnosti, obje fotografije su vjerodostojni dokumenti mjesta i vremena radnje, no sa stanovišta fotografije kao medija reprezentacije njihovi su epistemološki



LOUIS LOWERY

POSTAVLJANJE PRVE ZASTAVE NA IWO JIMI, 1945.

JOE ROSENTHAL

PODIZANJE DRUGE ZASTAVE NA IWO JIMI, 1945.

ROBERT CAPA

POGIBIJA REPUBLIKANSKOG VOJNIKA, 1936.

učinci divergentni i nepomirljivi. U tom trenutku postalo je jasno, a pogotovo nakon optužbi da je Rosenthal cijelu stvar inscenirao kako bi poslao atraktivniji materijal Associated Pressu, da je pitanje istine u fotografiji puno kompliciranije od, primjerice, istovrsne dvojbe kada je riječ o slikarstvu ili filmu. Kulturno i antropološki, od fotografije se uvijek zahtijevala istina, a dokumentarna reprezentativnost dvodimenzionalnih foto-prikaza s vremenom je postala ono što Charles Sanders Peirce naziva indexom ili tragom stvarnih događaja. U nastavku pokušat ću upozoriti na dva paradoksa: prvi, da je dihotomija svijeta života i svijeta umjetnosti najdramatičnije dovedena u pitanje upravo tamo gdje se u razdvojenost života i umjetnosti najviše vjerovalo – u mediju fotografije; i drugi: da se vjera u moć slike u vremenu zaokreta prema vizualnosti pojačava nestajanjem granica između istine i fikcije fotografske slike. U tome će mi podjednako pomoći suvremena teorija slike, teorija perspektive prve polovice dvadesetog stoljeća, kao i minimalistička konceptualna fotografija Igora Eškinje, autora čija djela tematiziraju anti-individualističku prirodu modernih skopičkih režima.

Najbolji dokaz da se doista nalazimo u vremenu vizualnog obrata jest taj što hijerarhiju važnosti nekog događaja određujemo prema načinu kako je on vizualno proizveden, a ne samo prema njegovoj historiografskoj, činjeničnoj ili, što je danas najčešće, medijskoj relevantnosti. Kako smo rekli u prvom dijelu teksta, mi danas proizvodimo događaje kroz režime vizualizacije koji više nemaju ništa zajedničko s onim što i kako doista vidimo nego se artikuliraju u jezicima slikâ i kulturalnim konstrukcijama. Hal Foster definira razliku između pogleda (*vision*) i vizualnosti (*visuality*) kao dijalektičko polje omeđeno sposobnošću gledanja i moći interpretacije:

Premda čovjekova sposobnost da vidi [*vision*] sugerira da je pogled fizikalna operacija, a pojam vizualnosti [*visuality*] sugerira da je pogled društveni čin, ovo dvoje nisu suprotstavljene na način kao što je priroda suprotstavljena kulturi: sposobnost da vidimo je također i društvena i povijesna, a vizualnost uključuje i tijelo i psihu. Pa ipak, nisu ni identične: razlika između ta dva pojma navodi na razliku u vizualno-

me – između mehanizama pogleda i njegovih povijesnih tehnika, između trenutka u kojem gledamo i njegove diskurzivne određenosti – riječ je o mnogostrukim razlikama između načina na koje gledamo, koliko smo u mogućnosti i koliko nam je dopušteno ili dano da vidimo, te na koji način vidimo samo gledanje ili pak ono što je u njemu nevidljivo.⁷

Budući da, kako implicira Foster, više nismo u mogućnosti utvrditi istinu slike po sebi, nego samo utvrditi načine kako se slika medijski generira iz događaja koji ju slijede umjesto da joj pretihode, možemo se prikloniti i tvrdnji Martina Jaya da se nakon vizualnog obrata slike više ne mogu razumjeti kao znaci koji bi zbog analogije s prirodnim predmetima još imali neku univerzalnu komunikacijsku moć.⁸ Upravo suprotno, značajnije slika danas se konstituira kroz procese resemantizacije ili, kako bi Norman Bryson rekao, pripisivanjem slikama “diskurzivnih”, a napuštanjem njihovih “figuralnih” svojstava.

Bruno Latour u svom tekstu *We Have Never Been Modern* donekle relativizira mogućnost da figuralnost u potpunosti svedemo na diskurzivnost, slike na tekstove, a vizualnost općenito na kodove koji vladaju u jeziku, zagovarajući jednu novu hibridnu (haptičku, prije nego vizualnu) interakciju između subjekta i objekta, sada već pseudo-subjekta i pseudo-objekta.⁹ Nadovezujući se na Latourov “relativizam” Jay mu se priklanja i objašnjava ga temeljnom nesvodivošću slika na samo jednu specifičnu kulturu ograničenu vlastitim pravilima i stilovima: “Možemo pretpostaviti da velik dio moći slika proizlazi upravo iz njihove sposobnosti da se odupru tome da budu svedene samo na protokole nekih sasvim određenih kultura”.¹⁰ Ukoliko, dakle, pristanemo na dvojni strukturu vizualnog koju Hal Foster dijeli na pogled i vizualnost, ukoliko smatramo održivom Brysonovu tezu o isključivoj sliki od figuralnog prema diskurzivnom, te ako pristanemo na Latourov i Jayov relativizam, još uvijek nam nedostaje odgovor na pitanje u

7 Hal Foster (ur.), *Vision and Visuality*; Bay Press, Seattle 1988.; str. IX.

8 Martin Jay, “Cultural relativism and the visual turn”, objavljeno u: *Journal of Visual Culture*, 1 (3), Sage Publications 2002.; str. 267-78

9 Navedeno prema: M. Jay, *ibid.*

10 *Ibid.*



IGOR EŠKINJA

RECONSTRUCTION 5, 2008.

instalacija/lambda print, dimenzije promjenjive

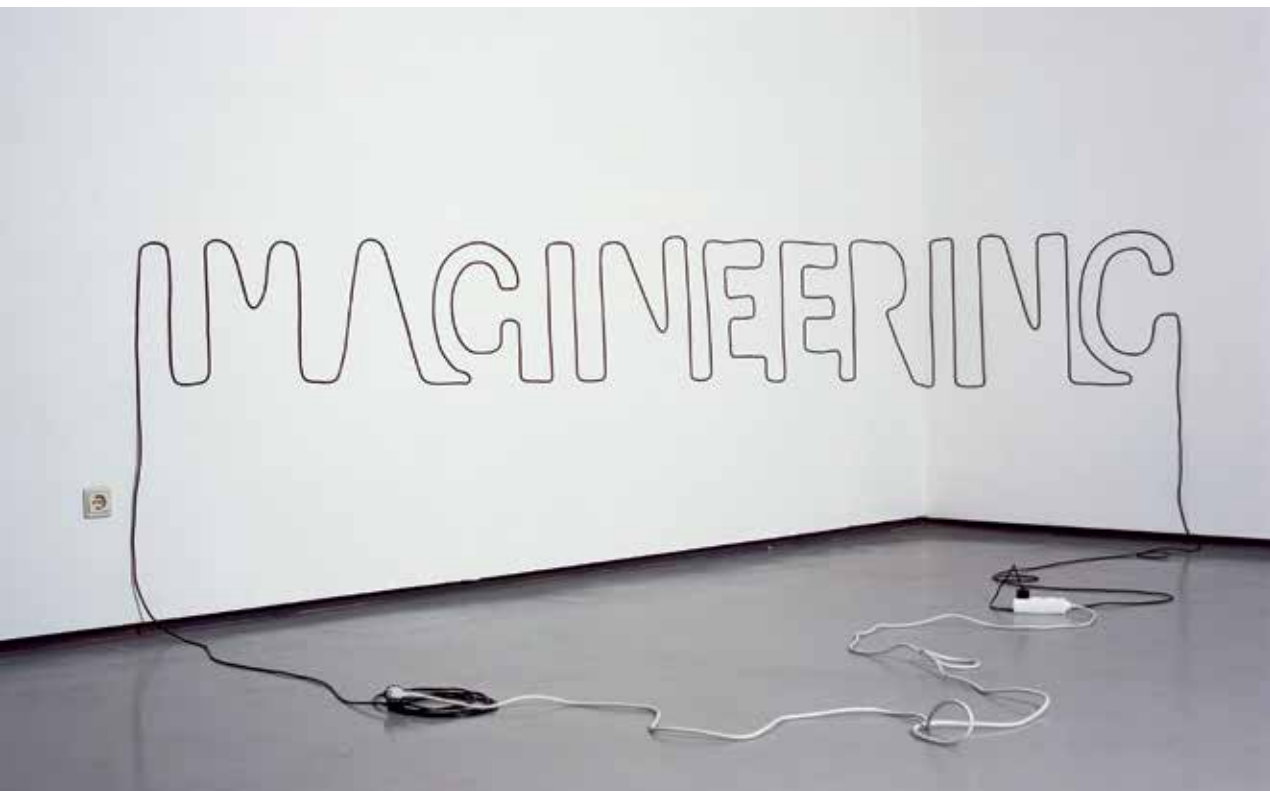
kojem se to specifičnom svojstvu slike isprepleću vizualno i diskurzivno i na koji se to konkretan način kultura upliće u čitanje slike i podriiva koncept vizualnosti kao prvenstveno prirodni, tj. kognitivni fenomen.¹¹

Jednom od mogućih odgovora na ova pitanja možemo se približiti analizom ciklusa fotografija Igora Eškinje *Reconstruction* iz 2008. ili prethodnog ciklusa *Imagineering* iz 2006/07. godine,¹² a koji problematiziraju upravo Fosterovu dihotomiju pogleda i vizualnosti kao razliku između mehanizama gledanja i različitih povijesnih tehnika njihovog pretvaranja u slikovne sustave. Eškinja je svoje fotografije radio tako da dovede u pitanje objektivnu stvarnost snimanog prizora primjenjujući fotografski rakurs kod kojega će realitet trodimenzionalnog pri-

zora postati inferioran realitetu dvodimenzionalne plohe slike. Drugim riječima, premda je ovo što vidi na fotografijama potpuno vjerni prikaz onoga što se nalazilo ispred fotoaparata, gledatelj je izmanipuliran perspektivom, kutem snimanja, koji mu sugerira da je sama fotografija događaj vrijedan pozornosti (jer ga se navo-

¹¹ Postoje autori koji upravo u diskurzivnom karakteru slike uočavaju njen spoznajni potencijal: "...sve slike posjeduju diskurzivni aspekt, barem utoliko što ih razmatramo spoznajno ili (pogotovo) utoliko što nastojimo našu spoznaju prenijeti drugome. Razmatrati sliku spoznajno, raspravljati o njoj diskurzivno (...) znači tekstualizirati je". (John T. Kirby, "Classical Greek Origins of Western Aesthetic Theory"; u B. Allert (ur.): *Languages of visuality*; Kritik, Detroit 1996.; str. 36)

¹² Ovdje ponajprije mislim na seriju lambda printeva *Made Inside* i rad pod naslovom *Postproduction*.



IGOR EŠKINJA

IMAGINEERING, 2006./2007.

lambda print, 120 x 180 cm

IGOR EŠKINJA

POSTPRODUCTION, 2006.

lambda print, 120 x 180 cm



di na percepciju da se na njoj dogodila fizička intervencija), a ne fotografirani prizor. Svaka druga pozicija kamere, njeno pomicanje lijevo, desno, gore ili dolje, “vratilo” bi fotografiju u objektivni tretman scene; prizor bismo tada i na fotografiji protumačili onako kako bismo ga doživjeli u stvarnosti. Nalazimo se pred paradoksalnom tezom da je perspektiva kao kulturalna konstrukcija *par excellence*, koja je stvorena kako bi pomogla čovjeku da reprezentira objektivni svijet, ovdje ponuđena kao subverzija zapadne epistemologije slike. Ne pripadaju li zato Eškinjine fotografije onoj kategoriji slika koje Martin Jay smatra dovoljno jakim da se suprotstave protokolima vlastite kulture? Da budu inscenirane i vjerodostojne istodobno, ali ne poput tradicionalne slikarske strategije *table-*

RAFAEL

EKSTAZA SV. CECILIJE, 1514.

aua u *Podizanju zastave na Iwo Jimi*, nego podri-
vanjem samog sustava gledanja?

Hubert Damisch, autor impozantnog djela *Porijeklo perspektive*,¹³ upozorava da bi bilo zai-
sta nepromišljeno centralnu renesansnu per-
spektivu svesti na formalni dispozitiv, tj. na alat
za konstrukciju slike, budući da je već Panofsky
pokazao da perspektiva kao sustav prikazivanja
može transcendirati slikovnu reprezentaciju i
postati vizualno-simboličkim poretom čitave
novovjekovne kulture Kršćanstva. Damischa
zanimaju perspektiva kao univerzalna metoda
stvaranja značenja: “Nema sumnje da je naše
doba daleko potpunije ‘informirano’ o perspek-
tivnoj paradigmi, preko fotografije, filma, te
danas videa, nego je to bilo u 15. stoljeću, koje
je poznavalo tek rijetke primjere ‘ispravnih’
konstrukcija”.¹⁴ Kao primjer “nijekanja paradi-
gme u retoričke svrhe” on navodi Rafaelovu
sliku *Ekstaza svete Cecilije* iz 1516. god. koja,
premda na prvi pogled koristi sve renesansne
kanone transpozicije dvodimenzionalnog u tro-
dimenzionalni prostor, čini to selektivno ili,
bolje rečeno, poliperspektivno. Naime, donji dio
slike s prikazom glazbenih instrumenata pro-
matramo iz “nemogućeg”, naglašeno gornjeg
rakursa; centralni dio slike i glave likova su u
ravnini promatrača, dok je gornji registar u bla-
gom donjem rakursu. Rafael je u *Svetoj Ceciliji*
tretmanu scene pristupio dijalektički, svaki
pojedini registar slike podvrgava se kanonu
reprezentacije *cinquecenta*, ali promotreni u cje-
lini oni navode na percepciju izvan neposredna
vizualnog iskustva, stvarajući višak simboličke
vrijednosti koja se u konkretnom slučaju odno-
si na specifično Rafaelovo tumačenje vizije
Svete Cecilije. Damisch o tome kaže:

Daleko od toga da paradigma ovdje prestaje
vrijediti, njezino dvostruko negiranje jednako
je potvrđivanju te potkrepljuje hipotezu Panof-
skoga prema kojoj bi perspektiva religijskej
umjetnosti otvorila jedno sasvim novo područ-
je, područje “vizije” shvaćene doslovno u svom
najuzvišenijem smislu i koja, dok nalazi svoje
mjesto u duši prikazane osobe, ništa manje nije



dostupna gledatelju u nekoj vrsti procijepa u
prozaičnom prostoru.¹⁵

Režimi slikovne reprezentacije stvarnog svi-
jeta oduvijek su bili plod društvenog dogovora,
bez obzira opisivali ga mi u dihotomijama figu-
ralno/diskurzivno, *vision/visuality* ili kroz kon-
vencije vertikalne, ikonografske ili centralne per-
spektive. Eškinjine fotografske kompozicije “u

13 Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*; Édition revue et corrigée, Flammarion, Paris, 1989. Cit. pr. hrv. izd. *Porijeklo perspektive*, Inšitut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006.

14 *Ibid.*, str. 46.

15 Ovdje se Damisch referira na tvrdnju Panofskoga iz njegove knjige *Die Perspektive als 'Symbolische Form'*; Vorträge des Bibliothek Warburg, Leipzig-Berlin, 1924/25., str. 126. Hrv. izd.: H. Damisch, op. cit., str. 44.

kojima dinamika iluzije kontinuiranog prijelaza iz dvodimenzionalnog u trodimenzionalni prostor i natrag nikad ne prestaje djelovati”¹⁶ simbol su vrlo moderne sumnje da se u okviru našeg sustava gledanja, tj. kroz čisto euklidski, geometrijski model može prikazati vidljivi svijet. Rafael je matematičku hladnoću perspektive “korigirao” simboličkom konstrukcijom svijeta u kojemu *Sveta Cecilija* vizualne zakone vidljivog/nevidljivog ignorira u korist religijske transcendentije, dok Eškinja, programatskim favoriziranjem samo jedne točke pogleda i prikrivanjem “istine prostora”, manipulacijsku prirodu slike iznosi u prvi plan. Eškinja je ukazao na totalitarnost simboličkih sustava prikazivanja tako što je svoje fotografije ispunio simbolički i fabularno irelevantnim sadržajem – mrljama boje, samoljepivim trakama, šećerom i kućnom prašinom – i podvrgnuo ga perspektivnom izobličenju kako bi fotografska varka oka bila potpuna. Paradoksalno, istinu prizora ovdje ne možemo dokučiti, premda je istina koju nam nudi snimka apsolutno vjerodostojna. Metaforu o lažnoj slici svijeta koju nam nudi tehnička reproduktivnost Eškinja je ostvario kroz prizore koji su stvarniji nego što to možemo i želimo znati.

Preokret je utoliko dramatičniji jer je fotografija oduvijek imala osobitu odgovornost prema prikazivanju stvarnosti, od nje se očekivalo da bude vjernim odrazom svijeta koji nas okružuje, da oslobodi druge vizualne medije obveze informiranja i educiranja – ali ne više od toga. I to je trenutak konačnog zaokreta prema vizualnosti, budući da je slika postala stvarnija od svog referenta. Ono što je fotografirano gubi važnost u odnosu na fotografiju samu, slika više ne otkriva prirodu fizičkog svijeta nego se nadaje kao nova konvencija novog svijeta slikâ u koji tek treba početi vjerovati. Možda je do tog zaokreta došlo već sa Cézanneom, a možda tek u trenutku kada smo spoznali da dvije vremenski i formalno bliske dokumentarne ratne fotografije – Rosenthalovu i Capinu – dijeli nepremostiv epistemološki jaz: na jednoj strani je ostala priča o životu i smrti, a na drugoj je već na djelu konstruiranje pogleda kroz medijski privid.

¹⁶ Branko Franceschi, *Imagineering*, katalog izložbe Igora Eškinje, MMSU, Rijeka 2007., str. 5.



PITANJA ZA ANALIZU TEKSTA

1. Kako autor tumači pojmove dijalektike i reprezentacije u kontekstu video instalacije *Snoring in the USA*?
2. Kako je stavljena u odnos autorova teza o simboličnoj moći krajolika i Mitchellova teza o “politikama pogleda”?
3. Kako autor koristi pojam skopičkog polja u kontekstu suprotstavljanja dominantnim modelima u video instalaciji?
4. Kako autor tumači ulogu perspektive u radovima Igora Eškinje?



PREPORUKA ZA DALJNJE ČITANJE:

Klaus Sachs-Hombach *Znanost o slici – discipline, teme, metode*; Zagreb: Antibarbarus, 2006.

Krešimir Purgar *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*; Zagreb: Centar za vizualne studije, 2009.

Aleksandar Mijatović *Jezici slike – vizualna kultura i granice reprezentacije*; Rijeka: ICR, 2012.

Michel Foucault “The Eye of Power”; u C. Gordon (ur.) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. New York: Pantheon, 1980., str. 146-165.

Majid Yar “Panoptic Power and the Pathologisation of Vision: Critical

Reflections on the Foucauldian Thesis”; u *Surveillance & Society* br. 1(3), 2003., str. 254-271.

David Laderman *Driving Visions. Exploring the Road Movie*; Austin: Texas University Press, 2002.

Noël Carroll *Philosophy of Art, a Contemporary Introduction*; New York i London: Routledge, 1999.

Norman Bryson “The Gaze in the Expanded Field”; u Hal Foster (ur.) *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988.

John Lechte *Genealogy and Ontology of the Western Image and its Digital Future*; New York i London: 2012.