

GRANICE POLITIČKOG I IDEOLOŠKOG U VIZUALNOJ KULTURI

MARKO KARDUM
Plješivička 8
HR-10000 Zagreb
m8kardum@gmail.com

UDK 39.001
Izvorni znanstveni članak
Original scientific paper
Primljeno/Received: 15.02.2013.
Prihvaćeno/Accepted: 15.03.2013.

U radu se ispituje vizualna kultura s obzirom na opreku prirodno/kulturno. Istraživanjem koje obuhvaća radove W. T. J. Mitchella, W. Benamina, M. Foucaulta i J. Baudrillarda pokazuje se povijest uloge vizualnog i značenja koja ono može imati u širem društvenom kontekstu. Utvrđuje se nemogućnost da se vizualnost odredi samo kao prirodnu ljudsku zadanost te se stoga iznosi uloga koju u njoj imaju ideološki i politički mehanizmi. Sama ideologija prikaza se razotkriva kao uvijek prisutna, a naročito s tehnološkim razvitkom, a prije svega usponom fotografije, filma, televizije i Interneta. Ideologija prikaza tim razvitkom napreduje do ideologije vidljivoga kao stvarnoga, a u pozadini gubi referentnu točku u stvarnosti. Ipak, kako se viziji ne može u potpunosti odreći prirodnost, pokazuje se da vizualno treba promatrati u stalnoj interakciji prirodnog i kulturnog. Takva dvosmjernost odnosa pokazuje i (ne)skrivenu moć vizualnoga, ali i ne uvijek unaprijed zadanu ideološku moć slika. Statičnost isključivo prirodne ili ideološke paradigme vizualnosti se napušta, a produkti vizualnosti ne zauzimaju više samo unaprijed definiranu poziciju subjekta moći i time tvore granicu ideološkog i političkog u vizualnoj kulturi.

Ključne riječi: ideologija, politika, vizualna kultura, kritička teorija, simulakrum

1. Uvod

Svjedoci smo vremena i društva u kojem se sve veći broj ljudi koristi računalima, Internetom i sve manjim mobilnim uređajima. Također, utjecaj televizije kao već neko vrijeme prisutnoga medija ne slabi. Dapače, priroda televizije kao medija, za razliku od Interneta, jest da djeluje jednosmjerno i ostavlja interakciju s gledateljima uglavnom u domeni daljinskog upravljača (s izuzetkom gotovo zanemarivih kontakt-emisija). Strelovit razvoj novih medija i mogućnosti oblikovanja i kolanja vizualnih informacija i uvjeravanja nije mogao ostati zatvoren sam

u sebi, već se prenio u društvo u kojemu je, čini se, dodatno ojačao dominaciju vizualnog kao nositelja zbilje.

Prisjetimo se događaja koji je po mnogima odredio početak post postmoderne, devetog rujna 2001. i rušenja zgrada WTC-a u New Yorku. Zamislimo da se televizija preselila na Internet (što u budućnosti nije nemoguće, radio stanice se tako već dugo slušaju); informatički nepismenim ljudima rušenje zgrada WTC-a ne bi se niti dogodilo ukoliko ne bi bili dovoljno blizu da imaju neposredno znanje o događaju pomoću vlastitih osjetila. Oni bi kompliciranim epistemološkim postupcima pouzdanosti morali razviti cijeli jedan sustav propozicionalnog znanja. S druge strane, zamislimo da se devetog rujna 2001. u New Yorku nije dogodilo ništa osim prometnih gužvi i nekoliko pucnjava, dakle ništa što se ne događa svakog dana u takvom metropolisu. Zamislimo da je neki genijalni *hacker* u Indiji, Kini ili Australiji odlučio izvesti psinu te montirati i prikazati rušenje zgrada WTC-a na Internetu. Situacija bi bila obrnuta, svi informatički pismeni ljudi koji ne bi bili u prilici vlastitim osjetilima demantirati takav prikaz bili bi u zabludi, a svi informatički nepismeni ljudi slučajno bi bili u pravu (osim onih dovoljno blizu da to znaju preko vlastitih osjetila). To su trenutni uvjeti u kojima se nalazi suvremeno društvo; napad na WTC u New Yorku bio je jedan od najgledanijih televizijskih prijenosa uživo, pomalo morbidno, bio je to najveći spektakl u povijesti televizije. Zbilja je postala problematična, a vizualnost i ideologija vidljivoga zahtijevaju svoju dekonstrukciju.

Brojni su teoretičari koji su se bavili ovim i sličnim pitanjima, a ovdje će se koristiti istraživanja nekih od njih poput Herberta Marcusea, Waltera Benjamina, Arthura C. Dantoa, Michela Foucaulta ili Jeana Baudrillarda. Njihova istraživanja bit će sažeta s obzirom na konkretne probleme i okupljena oko mogućnosti i potrebe političkog da participira u području vizualnog te ideologije i njene moći da proizvodi značenja. U konačnici, pokušat ćemo naznačiti odgovor na pitanja do kuda sežu politika i ideologija u vizualnom, preplavljuju li u potpunosti navedeno područje te imaju li danas slike uistinu toliku moć koja im se pripisuje (naročito) od druge polovice 20. stoljeća. Moć slika, pokazat će se, nedvojbeno je ojačala, ali pokazat će se da je toj ideološkoj i političkoj moći slika moguće odrediti granicu i pustiti slike da naprosto ne žele i ne rade ništa osim što bivaju slikama.

2. Vizualna kultura¹

Vizualna se kultura najčešće definira kao interdisciplinarno područje istraživanja, nastalo iz kritike tradicionalnih disciplina slike, poput povijesti umjetnosti, te na neki način potpomognuto uspjehom kulturnih studija.² Vizualna kultura kao područje istraživanja ukida hijerarhijsku strukturu slika, primat, primjerice, slikarskog, umjetničkog platna pred digitalnim fotografijama i slikama koje kolaju Internetom više ne postoji. Dapače, odnos umjetničkog originala i njegovih reprodukcija ili kulturnih načina rasprostanjavanja, uporabe i obrade originala može postati predmetom istraživanja vizualne kulture. Kao interdisciplinarno područje istraživanja, vizualna kultura uključuje povijest umjetnosti, kritičku teoriju, mediologiju, filmologiju, antropologiju, psihoanalizu, sociologiju, semiotiku, lingvistiku, književnu teoriju itd., a svojom raznorodnošću, na neki način, izbjegava institucionalizaciju kao osiguranje vlastitog avanturističkog rada.

No, na primjeru upravo iznesenog možemo primijetiti jedan negativan stav ili trenutak u određivanju vizualne kulture. Neinstitucionalizirano područje istraživanja ili područje gubljenja hijerarhije slika odaje svojevrstu zbunjenost vizualnom kulturom. Uistinu, zatečenosti tim pomalo anarhičnim³ istraživačkim područjem nije pomoglo niti proširivanje problematike koja se sada proteže od slika visoke umjetničke vrijednosti u tradicionalnom smislu do općih mjesta pop-kulture.⁴ Izjednačavanje vrijednosti djela visoke i niske umjetnosti, sredstava masovnog priopćavanja te kulturna potrošnja sveprisutnih slika na neki je način skandalozan, ali pokazuje pomak od pasivnosti slika kako ih se ranije shvaćalo do aktivnih

¹ Usp. u Mitchell, 1995: 540-544.

² Za raznorodnost istraživanja vizualne kulture i pristupa problemima koji se otvaraju tim istraživanjima usporedi u Jenks, 2002c, a za različite metodološke pristupe vizualnosti usporedi u Sachs-Hombach, 2006.

³ Kada tvrdimo da se radi o određenom anarhičnom trenutku, pozivamo se na interdisciplinarni model „iznutra-prema-vani“ (Mitchell, 1995: 540) pri čemu se prije radi o neinstitucionaliziranom nego interdisciplinarnom području.

⁴ Dakle, govorimo o području suprotstavljenom, do sada u istraživanju slika dominantnoj disciplini, povijesti umjetnosti. Jasno je da se radi o novom trenutku s obzirom na činjenicu da je novinska fotografija Marilyn Monroe ovdje istraživački jednako važna (vjerojatno s obzirom na ono što vizualnu kultura zanima – slike i njihova kulturna moć koja jača s usponom masovnih medija – i potentnija) kao i Leonardova Mona Lisa.

subjekata koji uvijek zauzimaju (ne)prikriveni položaj ideološke i političke moći.

Odlučnim trenutkom u vizualnoj kulturi najčešće se označava smještanje koncepta „društvene konstrukcije“ u samo središte izučavanja vizualnog. Vizualno, kao automatsko, prirodno i transparentno, odjednom se pokazuje kao simbolička konstrukcija, kao sustav kodova koji se između realnog svijeta i njegovog (u ovom slučaju vizualnog) spoznavanja predstavlja kao ideologijska nadogradnja. Stoga, ne čude brojne političke rasprave koje su se vodile upravo na području izučavanja vizualnog, a naročito ukoliko se uzme u obzir često spominjani „vizualni obrat“ koji je za posljedicu, navodno, imao potpunu prevlast slika u modernom dobu, a naročito nakon uspona fotografije i filma. Takav obrat, tvrdi se, uveo je hegemoniju vidljivoga u modernoj kulturi, a zatim doveo do dominacije vizualnih medija i društva spektakla posredovanjem tehnološkog napredovanja i razvoja Interneta, fotografije ili filma. Tehnološkim napretkom, vizualnost postaje središnjim izrazom odnosa moći - gledatelji dominiraju vizualnim slikama, ali produkti vizualnosti dominiraju gledateljima. Politička kritika ovdje se usredotočila na već spomenute koncepte skopičkih režima - spektakl, kontrolu masovnog društva, propagandu i nadzor. Pridajući snažnu moć slikama, „vizualni obrat“ je svakako potpomogao razvoju daljnjih teorija utemeljenih upravo na moći slika. Tu svakako treba uzeti u obzir svijet spektakla⁵, doveden do krajnjih konzekvenci – realnost neposrednog dodira i autentičnog iskustva u svijetu nestaje, a na njegovo mjesto dolazi televizijski zaslon. Bujice slika ostavljaju samo označitelje kvazi iskustva bez ikakve referentne točke u zbilji. Slike su kopije bez originala, a u konačnici nas vode do hiperrealnosti, stalne sadašnjosti pohranjenih slika. Pomak od čvrstih referencija prema kolanju znakova i slika u masovnim medijima i komunikacijskim mrežama, označava prijelaz u treći poredak simulakra⁶, a

⁵ Usp. u Debord, 1999a. Debord iznosi tezu o društvenim odnosima vođenima, upravljanim i posredovanim prikazima i slikama. Naravno, takva važnost slika mogla je biti pridodana s naglim razvojem masovnih medija i potrošačkog društva unutar kapitalističkog sustava.

⁶ Usp. u Baudrillard, 2001. Često se kao referentni tekst u nas navodi zbirka eseja „Simulacija i zbilja“. To nije slučajno, s obzirom na to da se radi o o zbirci eseja koja pokriva Baudrillardovu kritiku ekonomije i društva, ali sada već iz postmarksističke, odnosno poststrukturalističke pozicije. Baudrillard se često vezuje uz postmoderno stanje i, iako se često njegovi teorijski uvidi

medijsko postmoderno i postindustrijsko društvo ukida ili dovodi do slabljenja starijih koncepata istine, značenja, prirode i subjekta.⁷

Sva ta istraživanja naglašavaju dihotomiju prirodnog i društvenog te ističu moć slika izraslu na naglašavanju društvene konstrukcije vizualnog. Međutim, čak i ukoliko se prihvati primat društvene konstrukcije vizualnog polja, to ne znači da je prirodnost pogleda nestala, ona je sada problematizirana, a tolika moć slika nužno znači postavljanje pitanja „što slike žele“ (Mitchell, 1995: 544). Čini se kako je socijalna konstruiranost vizualnog polja često za slike bila kontraproduktivna onemogućujući im da zauzimaju različite položaje kao subjekti. Opterećene pozicijom moći koju im je pridao „vizualni obrat“, one nisu mogle ne željeti ništa kako je predlagao i Mitchell.

Upravo će se na ove koncepte usredotočiti redukcionistički karakter propitivanja vizualne kulture kao političke kritike skopičkih režima. Da bismo to učinili, valja krenuti od zanimljive, iako teorijski ne toliko izazovne avangarde.⁸

3. Avangarda

Avangarda će ovdje biti samo kratko naznačena jer u teorijskom smislu nije izazovna koliko u svom povijesnom značaju. Politička i subverzivna priroda avangardne umjetnosti dobro je poznata i sasvim jasno istaknuta, ona je neproblematična. Političnost umjetnosti u avangardi nikada nije dovedena u pitanje kao politički potencijali npr. fotografije, pripovijedanja, performativa ili instalacija.

Uvedimo odmah na početku jednu Eagletonovu napomenu o avangardi, o vremenu u kojemu se pojavila i što je odlikuje, a može nam pomoći u razradi problema: „...kultura je danas u cijelosti obuhvaćena općim procesom proizvodnje udobnosti. Ali

zloupotrebjavaju i trivijaliziraju, nema dvojbe da je njegova teza o hiperrealnosti i simulakru imala veliki teorijski utjecaj na istraživanja društva i kulture.

⁷ Ovdje moramo po strani ostaviti istraživanje ili, obrnuto izloženome, postmoderno propitivanje navedenih tradicionalnih koncepata i veza. Svojevrsan metafizički stav koji se često zauzima pri tumačenju i kritici postmodernog stanja zasluživalo bi vlastito dublje istraživanje i analizu.

⁸ Misli se na potpuno priznat i otvoreno politički stav avangarde. Samom tom činjenicom avangarda je svakako povijesno bitna kao svojevrsna prekretnice te bogata primjerima politički i ideološki aktivnih slika i prikaza. Upravo je zbog toga avangarda teorijski stavljena u drugi plan.

to je samo sastavni dio šire, složenije pripovijesti našeg vremena, koja je bujanje *masovne* kulture dovela do konzumerizma... U prvim desetljećima 20. stoljeća, rasprave o kulturi doista su se odnosile na tu značajnu evoluciju, koja se mnogima činila kao nagovještaj smrti same civilizacije. Rasprave su, riječju, uglavnom bile usredotočene na visoku naspram *masovne* kulture... Većina tih rasprava previdjela je činjenicu da je jedna vrsta umjetnosti kojoj se u isti mah spočitavala složenost i politička subverzivnost doista brzo napredovala, a njezino je ime bilo avangarda.“ (Eagleton, 2002a: 148). U svom djelu *Nasilje nad ljepotom* (2007b), A. C. Danto avangardu naziva neukrotivom (usp. Danto, 2007b: 101) i kreće od veze umjetnosti, ljepote i dobrog. Uspostavljena relacija ponovo otvara mjesto prvenstvu morala⁹ u pojmu ljepote, ali ta ista relacija (dominantna još na početku dvadesetog stoljeća) izvrgnuta je izravnom napadu svega desetak godina kasnije s Duchampovim¹⁰ readymade radovima. Ljepota i dobrota sa svojom unutarnjom vezom napadnute su i pretvorene u sredstvo za raskid s društvom koje umjetnici počinju prezirati. Tako Danto citira Maxa Ernsta: „Nama je dada bila više od svega moralna reakcija. Naš bijes ciljao je na potpunu subverziju. Strašan uzaludan rat oduzeo nam je pet godina života. Doživjeli smo da se sve što nam se prikazivalo kao pravedno, istinito i lijepo pretvori u porugu i sram. Moji radovi iz tog razdoblja nisu trebali privlačiti, već natjerati ljude da vrište“ (Danto, 2007b: 104). I dalje Dantoov citat Tristana Tzare iz dadaističkog Manifesta iz 1918: „Treba obaviti veliko negativno djelo destrukcije. Moramo mesti i čistiti. Afirmirati čistoću pojedinca nakon stanja ludila, agresivnog potpunog ludila jednog svijeta izručenog u ruke razbojnika, koji jedni druge razdiru i uništavaju stoljeća“ (Danto, 2007b: 105). Nije slučajno da avangarda napada moral predstavljen kroz ljepotu baš u vremenu obilježenom Prvim svjetskim ratom, prvim jasnim izrazom mogućnosti destrukcije društava na globalnoj razini. Snažno je obilježje toga vremena da takva odbojnost nije specifičnost jednog društva, ona se prelijeva i preko rovovskih linija te obuhvaća sve zaraćene strane. Sjajan prikaz takve

⁹ U filozofskoj tradiciji takva je koncepcija poznata kod Kanta (lijepo kao hipoteza čudoređa) i Platona (lijepo i dobro kao komplementarne vrijednosti).

¹⁰ “Francuski umjetnik Marcel Duchamp (1887. – 1968.) stekao je slavu i ozloglašenost time što je uzimao bilo koji takav predmet (koje je nazivao “ready-made”, konfekcijska roba) i potpisivao ga svojim imenom” (Gombrich, 1999b: 601).

situacije je film Joyeuxa Noëla *Sretan Božić* (2005)¹¹ u kojemu se vojnici zaraćenih strana radije druže u rovovima nakon samoinicijativnog primirja i u kojem je jedan od glavnih likova operni pjevač zarobljen na fronti. Njegovo pjevanje rezervirano je za najviše vojne krugove njemačke vojske, a u trenutku kada zabavlja svoje pretpostavljene jasna je izlišnost svake (visoke) umjetnosti u situaciji kada je ona potpuno izdvojena iz stvarnosti koju sada određuju tifus, ozeblina i eksplozije granata.

Dada odbija da ju se smatra lijepom. Ova promjena nije značila da je potrebno neko vrijeme kako bi se nova umjetnost prihvatila i počela smatrati lijepom, ona to više ne može biti. Avangarda više ne stvara da bi se u njezinim djelima uživalo, a ako se slučajno uživa to nužno pretpostavlja perverziju subjekta koji promatra. Dakle, ne radi se o novoj estetici, već o čistom rušenju dotadašnje estetike. Ukoliko se ipak ustvrdi da je nešto lijepo jer je odvratno, radi se o, kaže Danto, upotrebi istog izraza za procjenu i opis (usp. Danto, 2007b: 114). Jednako bi se, a bez tautologije, moglo reći i da je djelo odvratno jer je odvratno. Ovo su uvjeti u kojima je stvorena *ružna umjetnost*, sintagma skovana u specifičnom vremenu s jasnom političkom pozadinom i jasnom političkom motivacijom izraženom u umjetničkim praksama. Umjetnost je ovdje posve nedvosmisleno i teorijski neproblematično i neprikriveno ponudila sredstva ne samo za kritiku društva, nego i za radikalni raskid s dominantnim načelom. Ono što se pomalo ludički izražavalo u zahtjevima poput „Dolje s Alpama - nesmetan pogled na Sredozemlje!“, s druge je strane jasno politički motivirano i imalo je stvarne društvene posljedice.

4. Kritička teorija – kreiranje masovnog društva

Možda dva najvažnija imena Kritičke teorije koja se vezuju uz analizu političkog i ideološkog utjecaja vizualnog su ona Theodora Adorna i Waltera Benjamina.

Adornova kritika masovne kulture u nekim se studijama smatrala anakronim zastupanjem i obranom elitističke visoke umjetnosti koja priječi dostupnost kulturnim dobrima najširim

¹¹ Ono što se filmu često zamjera jest suženi prikaz božićnog primirja. Umjesto prikaza primirja na gotovo cijelom bojištu I. svjetskog rata, redatelj se zadovoljio romantičnim prikazom primirja na uskom području kako bi u prvi plan stavio osobne priče glavnih likova. Usp. u Byrnes, 2005: 1-2.

masama. Međutim, Adornova kritika masovnog društva¹² ukazuje na sljedeće; pod krinkom racionalnosti koja je čovjeka nekoć oslobodila od mita i omogućila mu dominaciju nad prirodom, pojavila se još jača sila koja čovjeka sada drži u potpunoj dominaciji. Radi se o svođenju partikularnog pod univerzalno, lažnoj racionalnosti u obliku tehničke superiornosti koja umjesto služenja čovjeku postaje sama sebi ciljem i tako se okreće protiv izvorne racionalnosti i njezinog cilja – slobode i sreće. Ovakva instrumentalizirana racionalnost jest upravo uništavanje svojstveno ekonomskoj organizaciji kapitalističkih društava, naime, sva se dobra, pa tako i ona kulturna, proizvode za tržište, dakle ne da bi služila čovjekovim potrebama, već da proizvedu još više kapitala. Pri takvoj se zamjeni pojedinačnih posebnosti lažnom univerzalnošću i uporabne vrijednosti razmjenskom vrijednošću ništi posebnost i stvara masovna kultura potrošnih dobara.

Ono što se možda u visokoj umjetnosti čini kao isključenje nižih klasa, zapravo je plaćanje cijene zadržavanja umjetnosti s onu stranu kapitalističkog tržišta, zadržavanja slobode izbjegavanjem lažne univerzalnosti specifične za kulturnu industriju. Umjesto slobode, kulturna proizvodnja masovnih artefakata znači porobljavanje – takvi artefakti nude samo zabavu nakon radnog vremena, odnosno pripremu za ponovni radni proces - čime postaju samo produžetkom radnog procesa. Komercijalna priroda masovne kulture u konačnici vodi estetizaciji svakodnevice, brisanju granice kulture i praktičnog života u kojem je sve što je lijepo ujedno i dobro, a svakodnevica postaje vlastitom ideologijom. Pri tome imaginacija gubi važnost, a na njeno mjesto stupaju glavni proizvođači slika i navjestitelji modernog društva – film i televizija, paradigme tehničkog napretka i glavni proizvođači slika sve do pojave i razvoja Interneta.

Osim Adorna, neizostavno ime u ovoj analizi je Walter Benjamin. Benjamin¹³ kreće od Marxovih analiza kapitalističke proizvodnje i tehničkim napretkom koje predstavlja prije svega pojava fotografije, a implicitno i filma; u otkriću fotografije oduvijek je virtualno bilo i otkriće zvučnog filma. Govoreći o reprodukciji

¹² Usp. u nekoliko Adornovih eseja (Adorno, 2007a).

¹³ Usporedi u najvažnijem i daleko najutjecajnijem Benjaminovom članku „Umjetnost u doba mehaničke reprodukcije“ na koji se kasnije pozivao i Mitchell kao najvažniji istraživač unutar područja vizualne kulture s nekoliko temeljnih pojmova poput već spomenutog „vizualnog obrata“ (Benjamin, 1986).

umjetničkog djela, pa bila ona i najsavršenija, Benjamin konstantira gubljenje onoga što naziva „ovdje i sada“ umjetničkog djela, njegova jednokratna egzistencija ili aura. Autentičnost umjetničkog djela tako se izdvaja iz polja tehničkoga, i ne samo tehničkoga, reproduciranja. Reprodukcije originala dolaze u situacije koje nisu moguće originalu. One, naime, mogu poći u susret potrošaču¹⁴ i tako mijenjaju njegovo „ovdje i sada“, a time se gubi njegova aura. Umnažanje uklanja reproducirano iz područja tradicije i približava se masi. Kao najvažnijeg agenta te mase i Benjamin ističe film.

Važan Benjaminov uvid jest i da se unutar velikih povijesnih razdoblja, uz život ljudske zajednice, mijenja i način njezina opažanja. Moderne mase ukidaju prostornu i društvenu udaljenost te žele ukinuti jednokratnost iskustva. Stoga posežu za reprodukcijom i tako, u konačnici, povećavaju vlastito značenje. Ukidanje iskustva i ukorijenjenosti u ritualu, zamjenjuje se utemeljenjem u politici. Političko značenje odaje se u iziskivanju posebnog pristupa fotografiji, a naročito će se to pokazati s razvojem filma. U tim se medijima više ne može slobodno kontemplirati kao u slikarstvu, fotografija¹⁵ se tumači, a

¹⁴ Nije slučajno da na ovom mjestu Benjamin ne koristi termin recipijent ili subjekt iskustva. Ovdje je jasan prijelaz takvog subjekta od onoga koji umjetničko djelo doživljava do onoga koji to isto djelo kupuje, dakle sudjeluje u njegovoj potrošnji. Tako Benjamin piše: „Prije svega to mu (djelu) omogućuje da pođe u susret potrošaču, bilo kao fotografija, bilo kao gramofonska ploča“ (Benjamin, 1986: 128). Također, nije slučajno da u predgovoru istom tekstu Benjamin navodi Marxovu analizu kapitalističke proizvodnje (usp. Benjamin, 1986: 125-126).

¹⁵ Pokažimo na primjeru njezinog razvoja kako je umjetničko djelo zadržalo moć političkoga. Do problematiziranja odnosa realnog prikaza zbilje, fotografija se smatrala nevinim medijem koji odražava stvarnost. Ona, tvrdilo se, ne daje komentar, ne upućuje i ne sugerira. Poznata je postmoderna praksa preuzimanja modernističkih i realističkih kodova, njihova dekonstrukcija i ogoljavanje pred recipijentom. Neprozirnost modernističkog koda, ponajprije jezika, kombinirana je s navedenim shvaćanjem fotografije kao nedužne prakse. Postmoderna je tako na pladnju recipijentu ponudila objašnjenje i otkrivenje kolaboracionih pristupa stvarnosti koje umjetnost koristi, a fotografiju prokazala kao visoko ideologizirani medij čiji se kod realnog pokazuje lažnim. Ideološki i politički se tako otkriva ne samo u onome što bi se kod mnogih propitalo kao *tko* stoji iza objektivna, *tko* sa svojom socijalnom i institucionalnom pozadinom, nego u tome da se sam medij otkriva kao podložan političkom. Dobar primjer toga je rad Linde Hutcheon (2002b) koji upozorava na političku prirodu fotografije kao vizualnog medija: „Kao vizualni medij, fotografija ima dugu povijest političke korisnosti i političke sumnjivosti. Danas je fotografija jedan od glavnih oblika diskursa kroz koji smo viđeni i kroz koji vidimo sebe. Često ono što nazivam postmodernističkom fotografijom u prvi plan stavlja

naročito je u filmu svaka sekvenca određena prethodnom. Zavođenje kamere o kojoj ovisi glumac popraćeno je po prvi puta gubljenjem aure samog tijela, međutim, izravno obraćanje publici zamijenjeno je obraćanjem publici kao tržištu. Aura tijela glumca zamijenjena je statusom zvijezde izvan samoga filma.

Tehnička reproduktivnost umjetničkog djela prema Benjaminu mijenja odnos mase prema umjetnosti, a to je vidljivo na primjeru slikarstva i filma, Picassoa i Chaplina. Povezanost uživanja i stručne procjene za Benjaminu je jasna – niži društveni status umjetnosti znači razilaženje kritičkog stava i uživanja promatrača. Posljedica razvoja filma bilo je proširenje percepcije vizualnog svijeta, tvrdi Benjamin. I, uistinu, čini se da nam je tek kamera sa svojim tehničkim mogućnostima bila u stanju otkriti ono optičko-nesvjesno. Kamera i priroda naprosto imaju drugačiji odnos negoli priroda i oko.

Ono najvažnije do čega je reprodukcija umjetničkog djela dovela, a dakako to znači i razvoj filma, jest uzdizanje mase.

ideologičnost prikaza usvajajući prepoznatljivije slike iz svuda prisutnog vizualnog diskursa, gotovo kao dio osvete za (nepriznato) političku prirodu fotografije ili njezino (nepriznato) konstruiranje tih slika sebe i svijeta. Svim je tim postmodernističkim izazovima konvencija zajedničko njihovo simultano istraživanje moći konvencija i njihovo oslanjanje na gledateljstvo poznavanje njihovih osobitosti. U većini slučajeva, to oslanjanje ne vodi nužno do elitističkog isključivanja, budući da probuđena konvencija obično postaje dijelom uobičajenog prikazivačkog vokabulara novina, časopisa i reklama - čak i ako joj je povijest proširena“ (Hutcheon, 2002b: 43-44). Takva nam priroda fotografije nudi i uvid u njezin odnos spram zbilje i moguće sudjelovanje u ideologiji masovnog društva: „... dok rabimo moć poznatih slika, to ih istodobno denaturalizira, čini vidljivim skrivene mehanizme koji rade kako bi sve izgledalo transparentno, te ističe njihovu politiku odnosno interese u čijoj sferi djeluju i moć koju imaju u rukama. Različiti komentatori poput Annete Kuhn, Susan Sontag i Rolanda Barthesa stavili su primjedbe na ambivalentnost fotografije: ona ni u kom slučaju nije nedužna za kulturalno oblikovanje (ili nedužna za formiranje kulture), no ipak je u vrlo stvarnom smislu tehnički povezana sa stvarnim, ili barem vizualnim i autentičnim. I upravo je to ono što postmodernističko korištenje ovoga medija raskrinkava, čak i kad rabi ono što Kuhn naziva ideologijom *vidljivog kao dokaza*. Također razotkriva ono što bi mogao biti glavni fotografski kod, koji pokušava izgledati nekodirano“ (Hutcheon, 2002b: 44). Osim otkrivanja ove skrivene ideologičnosti fotografskog medija, fotografija često sudjeluje u izravnom političkom obraćanju i prozivanju multinacionalnih kompanija ili političkih stranaka, ali to ćemo ostaviti po strani kao, u ovom slučaju, teorijski neproblematično. Fotografija je primjer u kojemu možemo objediniti način funkcioniranja umjetničkih praksi - one jednako mogu biti manipulatori znakovima i značenjima kao i proizvođači umjetničkih djela, a recipijenti postaju podijeljeni subjekti koji dešifriraju poruke i uživaju u ljepoti umjetničkog ili svakodnevnog koji su u permanentnoj interakciji.

Kvantiteta se pojavljuje kao impuls kvalitete modernog stanja, masovnost i proleterizacija dvije su strane istog procesa. Masovno društvo kao rastreseni ispitivač, kao društvo onih koji nekritički uživaju u pokretnim slikama ovdje poprima svoje konačno utemeljenje, ali utemeljenje u ritualu nadomješta drukčija praksa: naime, utemeljenje u politici“ (Benjamin, 1986: 132). Tehnička reprodukcija o kojoj je ovdje riječ u srži stvari mijenja odnos mase prema umjetnosti tako što smjera na ranije spomenutog potrošača, ona smanjuje kritički stav subjekta iskustva nauštrb uživanja, a takva je promjena uistinu važan društveni pokazatelj. Ona pokazuje izmještanje umjetnosti s važnog kritičkog društvenog položaja u položaj ostalih potrošnih roba, dakle u područje ekonomije. Estetizacija svakodnevice, a ujedno i političkog života, zahtjev je jedne krajnje ideologije, naime fašizma kao stalnog rata sa svojim sveukupnim mobiliziranjem tehničkih sredstava za očuvanje posjedovnih odnosa. Zaključimo s Benjaminom: „Čovječanstvo koje je jednom u Homeru bilo objektom promatranja za olimpijske bogove, postalo je to sada za sebe. Njegovo je samootuđenje doseglo onaj stupanj kad samouništenje predstavlja estetski užitak prvog reda. Eto takva je estetizacija politike koju provodi fašizam. A komunizam mu odgovara politizacijom umjetnosti“ (Benjamin, 1986: 151). Naravno, ne radi se o zazivanju komunizma, ali Benjaminov uvid pokazuje razlog za oprez kada je riječ o uvjeravanju u potrebu za lišavanjem političkoga iz područja umjetnosti i vizualnog općenito te uživanja u ljepotama svakodnevice i posvemašnjoj estetizaciji društvenog, svedenog na puko pitanje ekonomije, kao da je ono sama lišeno političkog i ideološkog.

5. Foucault – nadzor

Kao koncept nadzora unutar polja vidljivoga, Foucaultovo preuzimanje Benthamovog Panoptikona vjerojatno je već klasično.¹⁶ Napušta se rizik ključanja masovnih sjecišta te se namjesto toga stvara zbirka odvojenih individualnosti. Odatle slijedi glavna prednost Panoptikona; kod zatvorenika se stvara

¹⁶ Iz utjecajne Foucaultove knjige “Nadzor i kazna” ovdje je poseban naglasak stavljen na poglavlje *Panoptizam* u kojemu se izvodi sustav nadgledanja. Preuzet od Benthama, koncept panoptizma savršeno se uklapa u povećanje moći vizualnog i njegovu ideološku i političku ulogu. Usporedi u Foucault, 1994: 201-233.

svjesno i stalno stanje vidljivosti kojim se osigurava automatsko funkcioniranje moći. Moć se stoga ovdje pojavljuje kao vidljiva (uvijek se može vidjeti bez obzira gleda li se), ali i kao neprovjerljiva (nju se nikada ne vidi). „Panoptikon je stroj kojim se razdružuje par vidjeti - biti viđen: na rubnom je prstenu čovjek cjelokupno viđen, a da nikada ne vidi; sa središnjeg se tornja sve vidi, a da čovjek nikada nije viđen“ (Foucault, 1994: 207). Iz fiktivne relacije mehanički na ovaj način stvara stvarna podčinjenost, sredstva prisile su nepotrebna, a izvanjska moć teži netjelesnosti.

Panoptikon se mora razumjeti kao poopćiv model funkcioniranja, kao način na koji se mogu definirati odnosi moći prema svakidašnjem ljudskom životu, ali i dijagram mehanizma moći u idealnom obliku. On je ujedno čisti arhitektonski i optički sustav koji se može odvojiti od svake specifične uporabe i predstavlja usavršavanje izvršavanja moći, može podnijeti smanjenje broja onih koji nadziru, ali i povećanje broja nadziranih¹⁷, spontana je i nečujna, a oslanja se samo na arhitekturu i geometriju. Panoptikon može pružiti svakom članu društva uvid u funkcioniranje bilo koje javne ustanove i, pored opasnosti od tiranije, može doprinijeti razvoju društvenih snaga. On je načelo nove političke anatomije kojoj cilj nije odnos suverenosti, nego disciplinske relacije.

Prema Foucaultu, naše društvo nije društvo predstave, već nadgledanja. Iza vanjštine slika, zapravo se duboko prodire u tijela. Nalazimo se u svojevrsnom panoptičkom stroju, prožeti učincima moći koje i sami pratimo jer smo dijelom tog panoptičkog stroja. Ideal tog stroja je ne propustiti niti jednu devijaciju ili prijestup koji bi prošli neprimijećeno i bez sankcije. Upravo je u tome snaga panoptičkog stroja. Obilježje takvog društva je da je panoptikon odabralo kao taktiku moći s obzirom na to da je on najjeftiniji, maksimalno intenzivan i isplativ aparat. Također, on mora ponuditi rješenje za protumoć koji bi mu mogao stati na put.

Kao poplavu slika u ovom području i širem društvenom značenju, možemo prepoznati ulogu vizualnosti u sustavu svakodnevnog nadgledanja i snimanja povećanjem broja uređaja zaduženih za „očuvanje reda“ u gradovima širem svijeta. Gotovo sav javni prostor potpada pod sustav takvog nadzora. Međutim, prema Foucaultu možemo pretpostaviti i postojanje beskraj

¹⁷ I time je sasvim u skladu s kapitalističkim zahtjevom stalne racionalizacije.

malih, svakodnevnih panoptizama unutar svakoga društva, što rezultira svakodnevnim provođenjem moći pojedinaca jednih naspram drugih. Time potpuno opravdano zaključujemo ne samo da je pojačana uloga vizualnosti u društvu, već i da je ona upravo ideološkog i političkog karaktera.

6. Baudrillard i simulakrum – propaganda i simulacija

Oslanjajući se na Benjamina, Baudrillard tumači drugi poredak simulakra kao primat industrijske potrošnje. Usponom tehnološke revolucije, društvena je produkcija zamijenila reprodukciju. Fotografija i film su, kako je već bilo rečeno, nosioci novog poretka. Međutim, treći poredak, onaj suvremeni, definira se kao poredak modela u kojem vlada metafizika koda. Napuštaju se politička ekonomija i marksistička kritika, a naglasak se stavlja na do sada zapostavljeno – reklame, medije i informacijske mreže. Propaganda i zavođenje zamjenjuju realnost proizvodnje, a na djelu je igra slika ili simulakra koji su sve manje povezani s nekakvom zbiljom. Slike nadomještaju neposredna iskustva, sve se počinje nadoknađivati simulacijama i ukida se vidljivi kontrast spram realnog.

Kritika ekonomije, proizvodnje i potrošnje prenesena u spektakularan razvoj masovnih medija i njihovih učinaka općepoznata su mjesta Baudrillardovih tekstova. Povećanje informacijskog i komunikacijskog područja mijenja i značenja ekonomije i politike pa tako i kulturne produkcije kao od potonjih neodjeljive, a u radikalnom progresu završava u dematerijaliziranom gubljenju društvene relevancije. Možda točnije, gubljenju relevancije ukoliko se ne radi o simulaciji zbilje namjesto njenom stvarnom postojanju. Društvena matrica, medijski obrasci sada prethode svakom određenju pojedinaca i djelovanja i određuju smisao, a simulakri, projekcije stvarnosti, mijenjaju stvarnost i strogo su autoreferencijalni. Nepostojanje utemeljenja simulakra u ičemu osim u sebi samima radikalno mijenja zbilju i njezine društvene prakse. Po Baudrillardu, masovni mediji su postupno neutralizirali stvarnost tako što su je reflektirali, maskirali i, konačno, autoreferencijalnim simulakrima sakrili odsutnost te stvarnosti. Na njeno mjesto stupio je privid stvarnosti koji unaprijed upisuje značenja, a odgovara postmodernom stanju potrošnje i epistemološkom relativizmu, možda i nihilizmu.

Novi oblik komunikacije predstavljaju masovni mediji sa svojim forsiranjima reklame, propagande i s nestajanjem javnog prostora. Istovremeno, sfera privatnog postaje hrana masovnih medija. Ukoliko se govori o spektaklu, Debordov svijet spektakla doveden je do krajnjih konzekvenci – realnost neposrednog dodira i autentičnog iskustva u svijetu nestaje, a na njegovo mjesto dolazi televizijski zaslon. Bujice slika ostavljaju samo označitelje kvazi iskustva bez ikakve referentne točke u zbilji. Slike su tako kopije bez originala, a u konačnici nas vode do hiperrealnosti, stalne sadašnjosti pohranjenih slika. Pomak od čvrstih referencija prema kolanju znakova i slika u masovnim medijima i komunikacijskim mrežama, označava prijelaz u već spomenuti treći poredak simulakra. Medijsko postmodernost i postindustrijsko društvo ukida ili dovodi do slabljenja starijih koncepata istine, značenja, prirode i subjekta. Kao i kod Benjamina i Adorna, nailazimo na tvrdnju o estetizaciji svakodnevnog preko optičaja najrazličitijih slika u transestetskoj banalnosti.

Bujice slika koje prate bujice simulacija doživljaja kojima smo izloženi tako udaljavaju od nas bilo kakvo autentično iskustvo ili čvrstoću referenta kao sidrišnog mjesta i na to mjesto postavljaju masovne medije i informacijske mreže.

Teza da su današnji masovni mediji postupno neutralizirali stvarnost tako što su je reflektirali, maskirali, izopačili, a zatim prikriji njenu odsutnost te proizveli privid stvarnosti i uništenje veza sa stvarnošću koliko god se čini nihilistička, zapravo je često bila kritizirana zbog metafizičkog stava spram izvorno stvarnog. Točno je da je pitanje stvarnoga prije pojave masovnih medija također problematično, nije sigurno jesmo li ikada imali pristup stvarnosti bez posredstva prikaza ili smo stvarnome omogućavali da znači kroz znakove u diskursu. Za neke je teoretičare stvar (auto)referencije s razvojem masovnih medija samo prestalo biti neproblematično (usp. Hutcheon, 2002b: 34-43) i sa sobom je povuklo propitivanje onoga što stvarnost može značiti. Za Baudrillarda, referencija se povukla u korist samoreferentnog sustava simulakruma, a uz dematerijalizaciju svijeta to je označilo početak hiperrealnosti dovedene do vrhunca svog razvoja uz pomoć tehnologije. Evo kako simulakrum funkcionira i kakve probleme otvara za umjetnost: „Rašćarana simulacija: pornografija - istinitije od istinitog - u tome je vrhunac simulakra. Začarana simulacija: varka za oko - lažnije od lažnoga - u tome je tajna privida. Nema priče, nema pripovijedanja, nema

skladanja. Nema pozornice, nema kazališta, nema djelovanja. Varka za oko zaboravlja sve to i okružuje ga beznačajnim uobličanjem običnih predmeta. Isti su predmeti prikazani u velikim složajima vremena, ali prikazani su sami te se čini da su uklonili diskurs slikarstva - samim time oni više ne *predstavljaju*, oni više nisu predmeti, oni više nisu obični“ (Baudrillard, 2001: 115). Raulet zaključuje: „*Promiskuitet mreža* razara ovaj mehanizam (djelotvornost konsenzusa). Interindividualna komunikacija, lišena granica, rezultira, prema Baudrillardu, *nadprezentacijom* koja se može usporediti sa prekomjerno osvjetljenom slikom. Ta slika ili više ništa ne reprezentira, ili pak samo svjetlo kao takvo, tj. puku virtualnost jedne slike“ (Raulet, 1993: 145). Pojmovi stvarnog, istine, referencije i nekulturno stvarnog nisu prestali postojati, već su, zapravo, prestali biti neproblematičnima. Time smo pokazali kako se i u istraživanju vizualne kulture stiglo do shvaćanja vizualnog kao ne isključivo prirodne zadanosti. Da ponovimo izneseno u uvodu ovoga rada; neupitna je uloga društvene konstrukcije vizualnog polja, ali to ne znači da je prirodnost pogleda nestala, ona je sada problematizirana.

7. Granice ideologije i politike

Suprotstavljenost gledanja kao fizičke operacije i vizualnog svijeta kao društvene činjenice ipak nije jednako suprotstavljanju pojmova prirode i kulture. Gledanje uključuje elemente društvenog i povijesnog, a vizualni svijet uključuje tjelesno i psihičko. Gledanje kao fizički proces odavno se ne tretira kao neutralni, neobilježeni ili čak nevini posrednik. Sposobnosti gledanja, kao i ono dopušteno ili nametnuto pogledu već je odavno ušlo u područje propitivanja gledanja.

Mitchell tvrdi da je odavno prošlo vrijeme u kojem se razotkrila nevinost oka, lažna transparentnost vizije koja može biti samo epistemološki prozor ili zrcalo u svijet realnoga. Smjer u kojemu se takva obmana raskrinkala već je poznat i nanovo je iznešen; politička i ideološka kritika moći koju pruža vladavina slika uglavnom se iscrpljuje u propitivanju izgradnje i funkcioniranja masovnog društva, društva spektakla, masovnih medija u takvim društvima, njihove uloge propagande i zamagljivanja stečene moći, nadzora koje omogućuje naturalizirani koncept vizije i pogleda sve do maskiranja nestajanja ikakvog postojećeg referenta. Sveprožimajuće carstvo

slika sabijeno u kontinuiranom „sada“ i spremno na instant recikliranje navodnih događaja krajnja je konzekvenca razvoja nesputane moći vizualnog smještenog u područje društvenog. Ipak, čini se da postoji granica ili trenutak loma koji u vizualnom može odrediti krajnji domet društvenog, a u krajnjoj instanci politički i ideološki relevantnog.

Pojam vizije kao kulturne aktivnosti povlači pitanje o ne-kulturnim dimenzijama, postojanost osjetilnog mehanizma specifičnog i za životinjske organizme. Naravno, kontaminiranost fizičke operacije kulturnim pojmovima nije začudna, ali ovdje se ipak pokazuje nedovoljnost određenjem vizualne kulture kao u potpunosti društvene konstrukcije vizualnog polja, već se inzistira i na vizualnoj konstrukciji društvenog polja. Iako se glavina rada u vizualnoj kulturi tiče društveno i politički motiviranih istraživanja, pokušaj takve redukcije vizualnog kao svemoćne sile ima svoje granice. Mitchell stoga predlaže drugačiji pristup; slike kao instrumente (dakle, sredstva manipulacije), ali i kao agente ili izvore vlastite svrhe i značenja za druge. Drugim riječima, vizualno je posrednik raspoznavanja Drugog, na neki način izvor društva samog. Dakle, društvena konstrukcija vizualnog postavlja se kao vizualna konstrukcija društvenog ili kao okvir neposredovanih figura koje omogućavaju efekte posredovanja. Tako se na Mitchellovo pitanje *što slike žele* može odgovoriti – pored ideologijskih projekcija koje slike kao instrumenti mogu imati, prava uloga vizualnosti uključuje i elemente s onu stranu granice političkog i ideološkog – one žele da ih promatramo kao kompleksne entitete koji zauzimaju ne samo jedan, unaprijed definiran položaj subjekta moći. A s tim u vezi, one ponekad ne žele naprosto ništa.

8. Zaključak

U ovom smo se radu bavili vizualnom kulturom te granicom ideološkog i političkog u njoj. Pokazali smo neupitnu prisutnost političkog i ideološkog aspekta slika i vizualnosti posebno kao perceptivnog središta, iako ne samo i isključivo u zapadnoj kulturi. Međutim, ono što bi se moglo učiniti s obzirom na dominantne rasprave i pravce u kojima su istraživanja o vizualnosti krenula od 70-ih godina prošloga stoljeća jest da je vizualnost potpuno prekrivena ideologijom i politikom. Stoga treba napomenuti da vizualno, kao i načini prikazivanja, ima svoju povijest kao središnji epistemološki koncept, ono nije statično pa

se niti u istraživanjima paradigmi vizualnosti ne smije pristupati statično: „Prema Mitchellovom djelu o slikovnosti, ideja vizije, ali i ideja kao vizija imaju svoju povijesnu pozadinu (...) Gledanje, viđenje i znanje postali su opasno isprepleteni“ (Jenks, 2002c: 11).

Sama vizualnost često se shvaćala i kao prirodna zadanost, kao prirodna opreka kulturnoj igradnji zbilje, ali i taj je koncept ubrzo napušten. Postalo je jasno da je *nevinost oka* ili transparentnost pogleda jednako konvencija i kulturna konstrukcija kao i ideologizirani i visoko kodirani fotografski prikaz. Opreka priroda/kultura pri čemu bi vizualno zauzimalo mjesto prirodnog je također napuštena.

Između paradigme prirodnosti i potpune prekrivenosti ideologijom i politikom (otvoreno ili prikriveno), čini se da vizualnost treba smjestiti između. Očito je da se pogledu i viziji ne može uskratiti pravo na prirodnost u smislu gotovo životinjskog percipativnog aparata, ali jednako je očito da govoreći o vizualnom, govorimo i o kulturnoj konstrukciji. U tu smo svrhu učinili pregled i izvod prikaza i pristupa vizualnom od avangarde i njene otvorene političnosti, preko kritičke teorije koja ukazuje na podizanje i istovremeno prikrivanje razine ideološkičnosti s razvojem tehničkih mogućnosti i uzdizanjem masa sve do koncepta simulakruma koji osim prikazivačkih praksi više ništa niti ne sadrži. Pokazali smo da se nakon svega granica ideologije i politike ipak uspostavlja tako da se vizualnom prizna upravo dokazana ideologija te da se istovremeno otkrije dvosmjerna veza socijalnog konteksta i vizualnog – društvena konstrukcija vizualnog nije odvojiva od vizualne konstrukcije društvenog kako sugerira i Mitchell. S tim u vezi možemo zaključiti da se vizualni produkti ponekad ne postavljaju kao instrumenti moći i kontrole, već upravo kao ti produkti, naime, prikazi ili slike te da naprosto žele da ih se prizna kao takve. Tako se na Mitchellovo pitanje *što slike žele* može odgovoriti – pored ideologijskih projekcija koje slike kao instrumenti mogu imati, uloga vizualnosti uključuje i elemente s onu stranu granice političkog i ideološkog – one žele da ih promatramo kao kompleksne entitete koji zauzimaju ne samo jedan, unaprijed definiran položaj subjekta moći.

Literatura

Adorno, T. W. (2007a): *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*, London and New York: Routledge classics

Baudrillard, J. (2001.): *Simulacija i zbilja*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo

Benjamin, W. (1986.): Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije, u: Žmegač, V. (ur.), *Estetički ogledi*, Zagreb: Školska knjiga

Byrnes, P. (2005): *Joyeux Noël*, URL=<http://www.smh.com.au/news/film-reviews/joyeux-noel/2005/12/16/1134703597523.html> (8. studenoga 2012.)

Danto, A. C. (2007.b): *Nasilje nad ljepotom: estetika i pojam umjetnosti*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti

Debord, G. (1999.a): *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*, Zagreb: Arkzin

Eagleton, T. (2002.a): *Ideja kulture*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo

Foucault, M. (1994.): *Nadzor i kazna*, Zagreb: Informator, Fakultet političkih znanosti

Gérard R. (1993.), Živimo li u desetljeću simulacije? Nove informacijske tehnologije i socijalna promjena, u: *Postmoderna ili borba za budućnost*, Kemper, P. (ur.), Zagreb: August Cesarec

Gombrich, E. H. (1999.b): *Povijest umjetnosti*, Zagreb: Golden marketing

Hutcheon, Linda, (2002.b), Postmodernistički prikaz, u: *Politika i etika pripovijedanja*, Biti, V. (ur.), Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Jenks, C. (2002.c): *Vizualna kultura*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo

Mitchell, W. J. T. (1995), Interdisciplinarity and Visual Culture, *Art Bulletin*, Volume LXXVII, Number 4: 540-544

Sachs-Hombach, K. (2006.): *Znanost o slici: discipline, teme, metode*, Zagreb: Antibarbarus

POLITICAL AND IDEOLOGICAL BOUNDARIES IN VISUAL CULTURE

(Summary)

In this paper, the dichotomy of natural and cultural is explored in terms of visual culture. The research that encompasses the works of W. T. J. Mitchell, W. Benjamin, M. Foucault and J. Baudrillard is used to show the historical role of the visual and the meaning it can have in a broader social context. The inability to define visuality as an exclusively natural human trait is determined and thus the role which ideological and political mechanisms have within it is laid out. The ideology of the image is uncovered as omnipresent, especially with the technological development and above all the rise of photography, film industry, television and the internet. With these developments, the ideology of the image advances toward the ideology of the visual as the real, while in the background it loses any reference point in reality. However, since the vision cannot be entirely devoid of the natural, it is shown that the visual should be observed in a continuous interaction of the natural and cultural. This two-way relationship also demonstrates the (un)hidden power of the visual, but also not always predetermined ideological power of images. The immobility of an exclusively natural or ideological paradigm of visuality is abandoned and products of visuality no longer occupy a predefined position of the subject of power and thus create the boundary of ideological and political in visual culture.

Key words: ideology, politics, visual culture, critical theory, simulacrum