

Pregledni članak UDK 75.01:7.037.2Picasso, P.
165.2:7-028.22

Primljeno 31. 3. 2012.

Katarina Rukavina

Dane Godine 6, HR-51000 Rijeka
katarina.rukavina@gs.t-com.hr

Picassov »pogled«

Gledanje, viđenje i vidljivo u Picassovom kubizmu

Sažetak

Oslanjanjem na analize Picassovih radova iz dvaju kubističkih faza, u radu se nastoji pokazati u kojoj mjeri Picassova primjena poliperspektivnosti u slikarskom postupku predstavlja odmicanje od uvriježenih normi gledanja kao i od konvencionalnih modela reprezentacije. Pri tome se misli na filozofijski karakter njegove intencije koji proizlazi iz usmjerenosti na pogled kao takav. Naime, objekt Picassove poliperspektivne reprezentacije nije određeni fizički predmet pojavnog svijeta, već naprotiv umjetnikov vlastiti pogled. Prezentnost kretanja vlastitog pogleda u funkciji objekta reprezentacije jest ono što umjetničku praksu legitimira kao način spoznaje. Picassov kubizam s početka XX. stoljeća inaugurira refleksiju gledanja, viđenja i vidljivog u (post) modernoj umjetnosti te time podupire tezu o povijesti pogleda.

Ključne riječi

vizualnost, poliperspektivnost, reprezentacija reprezentacije, povijest pogleda, Pablo Picasso

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

Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*

Razmatrajući nekoliko mogućih varijanti filozofijskog tumačenja umjetnosti kroz Picassov kubizam, u ovom radu nastojimo ukazati na fenomen vizualnosti kao područje konvergencije filozofije i umjetnosti. Time želimo objasniti filozofijsku fundiranost moderne i postmoderne umjetnosti kao njezinu idejnu komponentu, dostupnu ili dokučivu tek paradoksalnim antivizualnim stavom nje same. Bilo da napuštanje *mimesisa* čitamo kao skepsu o spoznaji zbilje po analogiji s gledanjem, bilo kao aluziju na prvi korak u spoznaji, tj. suprotstavljanje *privida* i zbiljskog, epistemološka problematika vizualnosti postaje obilježje koje modernu i suvremenu umjetnost čini posebnim razdobljem u kulturalnoj povijesti. Pri tome epistemološka problematika vizualnosti, kao ono što vizualnu umjetnost XX. stoljeća, u svoj njezinoj različitosti pravaca i programa, određuje kao jedinstvenu povijesnu cjelinu na način da je

odvaja od cjelokupne tradicionalne umjetnosti prošlosti, dakle kao ono što ju čini specifičnom kako u izrazu tako i u pojmu, u bitnom najavljuje njezinu izrazitu »filozofičnost«. Naime, veliki dio umjetnosti XX. stoljeća ne nastoji biti *mimetički* u tradicionalnom smislu te riječi, čime već upućuje na drugačiji interes, koji se početkom stoljeća s jedne strane ispoljava u težnji ili angažmanu za promjenom svijeta, a s druge strane u okretanju k izučavanju vlastitog formalnog izraza i statusa. Upravo se takva dekonstrukcija vidljive predmetnosti svijeta u vizualnoj umjetnosti na pragu XX. stoljeća pokazuje kao svojevrsni stav spram zbiljskog u kojem se, paradoksalno, kroz odsutnost vidljivo prepoznatljivog, utemeljuje spoznajna funkcija umjetnosti. Otuda umjetnost pokazuje bitno »filozofičnu« crtu ili obilježje, što u ranijim razdobljima povijesti umjetnosti nije bilo od presudne važnosti za bit ili praksu umjetnosti. Pod »filozofičnim« ovdje ne mislimo uspostavljanje stanovitih kriterija umjetnosti od strane filozofije pa tako niti vrednovanje niti prosuđivanje umjetnosti s pozicije neke određene filozofije, već želimo istaknuti upravo odnos prema vidljivom. Unutar tog odnosa filozofija doduše postaje jedan od diskursa koji pripada samoj umjetnosti, ali istu ne određuje esencijalistički, već se prožima s njezinim relativističkim, epistemološkim ili kulturološkim svojstvima. Tako pojmovi gledanja, vidljivog i viđenja, odnosno vizualnosti uopće, predstavljaju onu točku konvergencije u kojoj se prožimanje filozofije i umjetnosti pokazuje ne samo kao moguće, u smislu da se ta dva područja međusobno ne isključuju ili čak poništavaju, već gdje često toliko ravnopravno sudjeluju da je ponekad teško odvojiti umjetnost od filozofije ili filozofiju od umjetnosti. Ovakav razvoj umjetnosti Arthur Danto uspoređuje s hegelovskim sazrijevanjem pojmovnog gdje je umjetnost upravo došla k sebi, svojoj vlastitosti, odnosno vlastitoj filozofiji. Potkrepljujući svoj stav na primjeru Andya Warhola i njegovih *Brillo Boxes* a na pozadini Marcela Duchampa, Danto zapravo artikulira situaciju suvremene umjetnosti, tj. postmodernistički »Anything goes!«. Sva kasnija umjetnička praksa koja izriče svoju vlastitu konceptualnost svjedoči o svojevrsnom poliperspektivizmu u pristupu, shvaćanju, izrazu, kriteriju ili pojmu umjetnosti, što se stoga često tumači i kao kraj umjetnosti.

Iako namjera ovog članka nije polemiziranje o kraju umjetnosti, ona se u bitnom odnosi na poliperspektivizam kao paradigmu koja u sebi obuhvaća kako umjetnost tako i filozofiju. Poliperspektivizam je shvaćen kao kriza perspektive, najvažnije ideje o slici u zapadnoj kulturi, »a ono što kulture čine sa slikama i način na koje one unose svijet u slike vodi do središta njihova načina mišljenja.«¹ Oslanjajući se na teorijske tekstove Rosalind Krauss iz 1970-ih godina te Biemelove analize Picassovih radova iz dviju kubističkih faza, nastojimo pokazati poliperspektivizam u kontekstu krize perspektive kao kulturne tehnike s jedne strane te jednako tako kao krizu njezine simboličke novovjekovnog poimanja stvarnosti, s druge. U tom smislu Picasso *pogled* s početka XX. stoljeća ne samo da inaugurira i utemeljuje problematiku gledanja, viđenja i vidljivog u suvremenoj umjetnosti, nego time podupire tezu o »povijesti pogleda«. Naime, Picassova primjena poliperspektivnosti u postupku slikarske reprezentacije najavljuje odmicanje od uvriježenih normi gledanja te susljedno tome i novu paradigmu vidljivog čije se značenje ili »simbolička forma« donekle poklapa s Foucaultovim pojmom *episteme* i Lacanovim pojmom *simboličko*.

Poliperspektivnost analitičkog kubizma predstavlja stvaranje slike u istovremeno danom većem broju perspektiva čime se prekida uobičajeno prikazivanje s jedne određene točke gledišta. Takvim dekonstrukcijskim pristupom postaje vidljiv prije subjekt, nego objekt prikaza, svijest ili samosvijest pro-

matrača. Poliperspektivnost – kao jedan od motiva koji Picasso nikada nije napuštao u svojim brojnim i raznolikim umjetničkim istraživanjima – predstavlja inovaciju uvođenja više načina promatranja istog predmeta u kojoj prikazani predmet biva razoren time što je istovremeno dan s različitih strana, u tzv. »analitičkom opisu«. Njegova prepoznatljivost i eventualna rekonstrukcija funkcionira tek u promatračevoj svijesti. Unutar kubističke poliperspektivne slike, promatrač gubi svoje čvrsto stajalište budući mu se predmetnost svijeta nadaje istovremeno sa svih strana i perspektiva te je utisak koji takav prizor izaziva – osjećaj izgubljenosti. Umjetnik namjerno inzistira na subjektivizmu mentalne naravi:

»Ja sam subjektivan, a moje je platno objektivna svijest o tom pejzažu. Moje platno i pejzaž, i jedno i drugo izvan mene, ali ono drugo kaotično, slučajno, zbrkano, bez logičkog života, bez ikakve racionalnosti; prvo je trajno, kategorizirano, dionik modaliteta ideja.«²

Prema Herbertu Readu, kubizam razbija slike percepcije da bi ih ponovno kombinirao u jednu nereprezentativnu, racionalnu ili pojmovnu strukturu pretpostavljajući da se ta pojmovna struktura obraća ljudskoj senzibilnosti neposrednije, snažnije i dublje nego kad je ova opterećena irelevantnom reprezentativnom funkcijom.³

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

U analizama Picassovih ženskih portreta Walter Biemel primjećuje podudarnost analitičkog kubizma s temeljnim mislima novovjekovne filozofije, prije svega Descartesove i Kantove gnoseologije. Primjerice, Descartesovo drugo pravilo iz *Discoursa* lako se može primijeniti na Picasso način prikazivanja svođenjem likova na jednostavne geometrijske oblike, geometriziranjem likova:

»Da razdijelim svaku od poteškoća koje istražujem na onoliko djelića koliko je to moguće i koliko je potrebno da bi se riješila.«⁴

Descartes kao »otac novovjekovne filozofije« postavlja pojam subjekta u teoriju spoznaje, pojam koji dominira svim kasnijim shvaćanjima naše spoznaje stvarnosti. Subjektivnost progovara u Picassovim ženskim portretima time što viđeno nije prikazano u njegovoj samostalnosti, kao »stvar o sebi«, već se samim načinom prikazivanja ističe namjera umjetnika da viđeno ili osobu prikaže u njihovoj ovisnosti o subjektu prikazivanja, naime onome koji prikazuje, tj. samom umjetniku. U tome dalje možemo pratiti Kantovu misao, budući da kubisti prikazuju oblike tjelesnog svijeta lišene prirodnosti,

1
Hans Belting, *Firenca i Bagdad. Zapadno-istočna povijest pogleda*, Fraktura, Zapešić 2010., str. 21.

2
P. Cézanne, cit. u Mario de Micheli, *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, Matica hrvatska, Zagreb 1990., str. 135.

3
Herbert Read, *Istorija modernog slikarstva*, »Jugoslavija«, Beograd 1963., str. 97.

4
René Descartes, *Rasprava o metodi*, cit. u Walter Biemel, *Filozofijske analize moderne umjetnosti: Kafka, Proust, Picasso*, Centar društvenih djelatnosti SSOH, Zagreb 1980., str. 236.

u geometrijskim »praformama«, koje su osnova ljudskog viđenja i osjećanja tijela, ne bi li učinili vidljivima uvjete kojima nam priroda postaje pristupačna. Subjektivnost nije shvaćena u smislu proizvoljnosti i samovoljnosti, već u smislu zakonomjerne općosti i sistematičnosti u kojoj su sve individue usuglašene.⁵ Ono što je presudno nije toliko predmet nego naše pristupanje predmetu, spoznaja o trodimenzionalnoj biti predmeta, sama izgradnja slike. Predmet sam po sebi ostaje nejasan, tek nazirući, budući da njegov pravi život ne može biti sagledan iz jedne određene i čvrste točke gledišta (njome se postiže samo privid predmeta).

Značajne su također Biemelove analize naglašenih deformacija Picassovih ženskih portreta iz četrdesetih godina prošlog stoljeća, sagledane u kontekstu kritike procesa u kojem čovjek drugog čovjeka promatra kao objekt nad kojim želi imati apsolutnu moć upravljanja. U namjernoj vidljivoj preobrazbi čovjeka u skladu s voljom drugog čovjeka, u ovom slučaju umjetnika, nazire se misao Friedricha Nietzschea. Ono što se hoće prikazati jest upravo mogućnost preobrazbe posredstvom umjetnika, a ne određena osoba. U prikazanome se ne pruža viđeno (predmetno), nego sam umjetnik, naime onaj koji gleda. Njegov pogled prepoznajemo u promjeni koju može nametnuti viđenome, u volji kojom raspolaže. Čovjek je biće određeno voljom, voljom koja određuje i njega i njegovo djelovanje. Što se bit volje više mijenja iz moći ovladavanja u čistu okrutnost, to su deformacije likova naglašenije, gotovo nasilne.⁶

»Već smo vidjeli kako Picasso dodiruje okrutnost, povremeno čak zapadajući u nju, kada deformacije dovodi do krajnosti, kada se naslađuje užitkom deformacije. Neobično je da jedan od slikara kojega okrutnost našeg vremena toliko pogađa, te je tematski prikazuje kako bi je osudio, može i sam zapasti u okrutnost. Možda to ukazuje na okolnost da je okrutnost jedna od opasnosti našeg vremena – upravo određenog i obilježenog bićem volje, u kojemu je mogućnost izokretanja neprestano u zasjedi.«⁷

Kubizam dakle vizualno naglašava okretanje k subjektivnosti, odnosno zadatak da se taj konstruktivni rad svijesti, koji se odvija bez svijesti, podigne na razinu refleksije. To je ono što kubizmu daje filozofijsku osnovu. Simbolička prisutnost subjekta u Picassovom kubizmu prepoznaje se kako u poliperspektivnosti kao postupku slikarske reprezentacije, tako i kroz prezentnost umjetnikovog pogleda u deformacijama likova njegovih ženskih portreta.⁸ Pogled stoga u Picassovoj umjetnosti postaje specifična tema vizualnog izričaja.

Sliku pogleda, međutim, već je izumila renesansna perspektiva. Ona sama stavlja pogled u sliku, no pritom je riječ o fikciji jer je pogled uvijek povezan s tijelom »bez obzira što se on na putovanjima oka rado osjeća bestjelesnim«. Naime, pogled nastaje u tijelu s dva oka, a u renesansnoj perspektivi pogled se stabilizira točkom nedogleda, u očištu, koje je konstruirano tako da se nalazi ispred oba oka. U očištu se skupljaju vidne zrake kao i u točki nedogleda na horizontu. Subjekt, bilo da je riječ o slikaru ili promatraču, zauzima svoje mjesto pred slikom. Točka nedogleda reprezentira promatrača u slici time što ukazuje na njegovo simboličko mjesto: sažimanjem prostora na geometrijsku točku, pogled se vraća na samog promatrača. Nasuprot tome, poliperspektivna je reprezentacija odbacila zamisao jednoočne perspektive i jednog jedinog sistema matematskog predočivanja prostora putem koordinata. Time je pokazala normiranost pogleda renesansne reprezentacije koji karakterizira sistem konkretne primjene znanosti što pretendira na univerzalnost i isključivost vlastite pozicije i konstrukcije. Poliperspektivnost koju inaugurira kubizam manifestira oslobođenje od takvih normi gledanja čime najavljuje i donekle objašnjava polifokalnost moderne umjetnosti uopće.

Hans Belting, njemački povjesničar umjetnosti, znakovito naglašava povezanost portretne i perspektivne umjetnosti tumačeći ih kao simboličke forme antropocentričnog mišljenja zapadnjačke kulture koje se oslobodilo srednjovjekovne teocentrične slike svijeta.⁹ Ističući da su portret i perspektivna slika izumljeni doduše neovisno jedno o drugome, ali istovremeno, u renesansnoj umjetnosti, Belting tvrdi kako oboje pridaju ljudskom subjektu simboličku prisutnost u slici. Nadovezujući se na Cassirerova stajališta da je umjetnost po svojoj prirodi simbolička forma, Beltingova se argumentacija zasniva na tezi kako to u posebnoj mjeri vrijedi za novovjekovnu umjetnost Zapada, koja se temeljito razlikuje od umjetnosti ostalih kultura kao i od vlastitih srednjovjekovnih i antičkih prethodnika, upravo postavljanjem težišta na pogledu.¹⁰

»Nova perspektiva dovodi subjekt u sliku tako što njegov pogled unosi u sliku. On tu ne mora biti prikazan kao subjekt, kako je to slučaj u portretu, koji nije slučajno istovremeno izumljen. Točnije je da je subjekt prisutan već onda kada slika prikazuje pogled, koji promatrač smatra vlastitim pogledom. Gledajući subjekt pred slikom potvrđuje motrište, na kojemu svijet prisvaja kao sliku.«¹¹

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

»Tek kao pitanje slike perspektiva razotkriva svoje kulturalne dimenzije. Ni u samoj umjetnosti ona nije sama, već je usko povezana s novovjekovnim portretom. Čak je i u svjetovnom kazalištu, gdje u vidu scenografije prati njegov nastanak od samih početaka, odigrala značajnu ulogu. Novovjekovni pojam prozora ne može se u umjetničkom i filozofskom smislu odvojiti od njezina koncepta kao modela opažanja. I noviji pojam prozora, zajedno s otkrićem horizonta, pripada kontekstu iz kojeg je proizašla. No panorama se upotpunjuje tek kada se počinje govoriti i o novovjekovnom subjektu, koji se, u doslovnom smislu riječi, pozicionira ispred perspektivne slike i na tome mjestu sam sebe otkriva. Aktivnost koju promatrač tu razvija aktivnost je njegova pogleda, a time u igru ulazi i čimbenik koji u izvornoj teoriji viđenja nije bio bitan i koji i u istraživanjima perspektive još uvijek iziskuje temeljito razmatranje.«¹²

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

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

5

Usp. W. Biemel, *Filozofijske analize moderne umjetnosti: Kafka, Proust, Picasso*, str. 240.

6

Ibid.

7

Ibid., str. 246.

8

Ovdje se može govoriti o kodiranosti društvene konstrukcije, odnosno o pozadini patrijarhalne ideologije »muškog pogleda«, aktivnog subjekta koji superiorno opaža »ženskost«

kao »drugo«, tj. kao pasivni objekt, no to ne ulazi u okvire ovog rada.

9

Usp. H. Belting, *Firenca i Bagdad*, str. 25.

10

Ibid., str. 24.

11

Ibid., str. 215.

12

Ibid., str. 10.

utemeljenje izgubila već početkom 17. stoljeća, njezin se uspon i dalje neprekidno nastavlja. Iznositi prigovore na normu gledanja, koja je u današnjem konzumerizmu slika postala globalna, značilo bi boriti se s vjetrojama čak i ako su tu normu umjetnost i znanost uvijek iznova dovodile u pitanje.«¹³

Ukoliko je renesansa kroz portret i perspektivu pogled učinila simbolom samotumačenja pa susljedno tome i simbolom novovjekovnog subjektivizma, Picasso analitički kubizam takvu intenciju razvija u prezentnost kretanja vlastitog pogleda. Pri tome se pogled koji je u svojoj biti nepredodiv, nada je kao dijalektika unutrašnjosti i izvanjskosti. Renesansna monoperspektivna reprezentacija stvara slike tako da eksplicitno pokazuje pogled na svijet, dok istovremeno implicira motrište promatrača, a Picassova poliperspektivna reprezentacija eksplicitno pokazuje konstruktivni rad svijesti, senzomotrički mehanizam pokretnog oka, što implicira dekonstrukciju vidljive stvarnosti. Isto tako, renesansni portret eksplicitno prikazuje subjekt kao osobu koja predstavlja osnovni motiv slike, dok Picassovi ženski portreti subjekt prikazuju implicitno, kao promatrača ili umjetnika, koji se manifestira putem deformacije i iskrivljenja danog motiva. Ova dijalektika vida i vidljivog, unutrašnjosti i izvanjskosti ujedno jest ono što Picasso pogled razdvaja od renesansnog. Poliperspektivna reprezentacija, naime, odustaje od jasnog razdvajanja subjekta i objekta kao i od isključivosti jedne perspektive čime počinje, u smislu kvazi-kantijanske kritike, istraživati vlastite temelje, neposredna svojstva slike, određene pretpostavke prikazivanja i oblikovanja, te samu percepciju dovodi na razinu refleksije. Susljedno tome, Picasso poliperspektivizam predstavlja posljedicu korijenite preobrazbe modela viđenja što je obilježila čitavo XX. stoljeće. Uzroke spomenute preobrazbe ili »vizualnog obrata« koju pratimo u Picassovom kubizmu ali i velikom dijelu umjetnosti XX. stoljeća ukratko ćemo razmotriti kroz poznati Foucaultov esej kojim započinje *Riječi i stvari*,¹⁴ kao i vrlo utjecajnu knjigu *Techniques of the Observer*¹⁵ američkog povjesničara umjetnosti Jonathana Crarya.

Michel Foucault u *Riječima i stvarima* upozorava na »dva velika diskontinuiteta u *epistemi* zapadne kulture: onaj koji najavljuje klasicizam (XVII. stoljeće) i onaj koji početkom XIX. stoljeća označava prag našeg moderniteta.« Koherencija koja je postojala tijekom čitavog klasičnog razdoblja »između teorije reprezentacije i teorije jezika, prirodnih poredaka, bogatstva i vrijednosti« se u XIX. stoljeća u potpunosti mijenja: »teorija reprezentacije nestaje kao opći temelj svih mogućih poredaka«. Knjiga počinje analizom *Las meninas*, »*Dvorskih pratilja*«, čuvene slike Diega Velázquez, koja je, uostalom, inspirirala i samog Picassa te je naslikao oko četrdeset i pet studija te slike. U spomenutoj slici Foucault pronalazi paradigmatiku metaforu glavnih teza svoje knjige: u modernističkoj *epistemi* reprezentacija upućuje na gubitak suverenosti klasicističkog spoznajnog subjekta, tj. na njegov podvojeni položaj u kojem je ovaj istovremeno dan i kao subjekt i kao objekt spoznaje.

»Slikar promatra, licem lagano okrenutim i glave nagnute prema ramenu. Usredotočio se na jednu nevidljivu točku, ali koju mi promatrači možemo lako odrediti s obzirom na to da smo ta točka mi sami: naše tijelo, lice, oči. Prizor koji promatra je dakle dvostruko nevidljiv budući da nije prikazan u prostoru slike i budući da je smješten upravo u toj slijepoj točki, u tom suštinskom skrovištu u kojem se za nas same oslobađa pogled u trenutku dok gledamo.«¹⁶

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

»Slikar usmjerava svoj pogled prema nama samima u mjeri u kojoj se nalazimo na mjestu njegova motiva. Mi, promatrači, mi smo višak. Uhvaćeni u tom pogledu, on nas tjera i zamjenjuje onime što se tamo oduvijek nalazi prije nas: samim modelom. I obratno, pogled slikara usmjeren izvan slike u prazan prostor pred njim prihvaća onoliko modela koliko ima gledatelja, na tom preciznom ali ravnodušnom mjestu promatrač i promatrani neprestance se izmjenjuju. Niti jedan pogled nije stabilan ili, prije bismo mogli reći, u neutralnoj brazdi pogleda koji platno okomito presijeca, subjekt i objekt, promatrač i model beskonačno zamjenjuju svoje uloge. I veliko okrenuto platno na krajnjoj lijevoj strani slike tamo obavlja svoju drugu funkciju: uporno nevidljivo, ono sprečava da se zauvijek otkrije i definitivno uspostavi odnos među pogledima. Mutna nepomičnost koju ono uspostavlja s jedne strane čini zauvijek nestabilnom igru preobrazbi koja se u središtu uspostavlja između promatrača i modela. Zbog toga što vidimo samo naličje slike, ne znamo tko smo ni što radimo. Jesmo li promatrani ili promatramo?«¹⁷

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

»onoga što je osnova – onoga komu ona slič 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.«¹⁸

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

»Urušavanje camere obscurae kao modela za status promatrača bilo je dijelom mnogo šireg procesa modernizacije, iako je sama camera obscura bila dijelom jedne ranije modernosti. Ipak, do ranih 1800ih rigidnost camere obscurae, njen linearni optički sustav, njeni utvrđeni položaji, njeno kategorijsko razlikovanje između unutarnjeg i vanjskog, njena identifikacija percepcije i predmeta, sve je to bilo prekruto i neuporabivo za potrebe novog stoljeća. Bio je potreban pokretniji, korisniji i produktivniji promatrač i u diskursu i u praksi – kako bi odgovarao novim uporabama tijela i velikom širenju jednako pokretnih i izmjenjivih znakova i slika. Modernizacija je donijela dekodiranje i deterritorijalizaciju viđenja.«²⁰

13
Ibid., str. 23.

14
Michel Foucault, *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih znanosti*, Golden marketing, Zagreb 2002.

15
Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, October Books, Massachusetts 1992.

16
M. Foucault, *Riječi i stvari*, str. 22.

17
Ibid., str. 22 i 23.

18
Ibid., str. 34.

19
Richard Rorty, *Filozofija i ogledalo prirode*, Veselin Masleša, Sarajevo 1990.

20
Jonathan Crary, »Modernizirajuće viđenje«, *Novi Kamov* 24 (3/2007), str. 71.

Crary objašnjava kako taj novi model subjektivnog viđenja afirmira promatračovo tijelo koje proizvodi nešto što nema ekvivalent u vanjskom svijetu (*afterimages*) te time ustanovljuje utjelovljenu promatračku subjektivnost koja zadobiva svojevrsnu perceptivnu autonomiju. Posljedica takve devetnaestostoljetne promjene jest viđenje kojem se priznaje moć stvaranja vidljivog, vlastitog vizualnog iskustva, ali se istodobno uskraćuje spoznajna mogućnost dohvaćanja onog stvarnog, pri čemu poprima izričito političke implikacije:²¹

»Gotovo istovremeno s ovim konačnim raspadanjem transcendentnog utemeljenja za vid, izranja mnoštvo načina rekodiranja aktivnosti oka, njegovog ustrojavanja, povećanja produktivnosti te sprečavanja rastresenosti. Stoga su imperativi kapitalističke modernizacije, tijekom razaranja polja klasičnog vida, stvorili tehnike za nametanje vizualne pozornosti, racionaliziranje osjeta i upravljanje percepcijom. Bile su to disciplinane tehnike koje su iziskivale poimanje vizualnog iskustva kao instrumentalnog, promjenjivog i esencijalno apstraktnog te nikada nisu dopuštale stvarnom svijetu da poprimi čvrstoću ili trajnost.«²²

Antiokulocentrizam velikog dijela umjetnosti XX. stoljeća, koji Picasso najavljuje, ne skida oko s trona najplemenitijeg osjetila, već odbacuje ograničenost pogleda koji pretendira na univerzalnost i isključivost vlastite pozicije i konstrukcije. Pri tome projekt visokog modernizma ponajprije ispituje formalnu bit umjetnosti i njezin kategorijski bitak,²³ dok umjetnost od šezdesetih pa do danas označava okretanje k perceptualnim uvjetima i konvencionalnim limitima umjetnosti, koja se određuje u pluralnim praksama proizvodnje značenja. Takav razvoj umjetnosti dovodi do poliperspektivizma kako u praksi tako i u teoriji²⁴ čime označava paradigmatiku promjenu prema novim »protokolima promatrača«. Pogled je osviješten kao simbol opažanja koji ima povijest i koji se mijenja.

»Zapadni je pogled specifičan u onom smislu da je on uvježban u vlastitoj povijesti. Brojni diskursi koji su se njime bavili ne važe, zapravo, za jedan univerzalno važeći pogled, već za pogled s lokalnim pravilima, slobodama ili tabuima. (...) U doba masovnih medija te danas, u digitalno doba, navike gledanja iznova su se promijenile. Slike, tamo gdje ih u zapadnom smislu uopće ima, odražavaju mijenu kolektivnog pogleda. One ga zavode ili ga iritiraju, one slave ili ponizuju oko. Ako su one u povijesti prekinule senzomotorički mehanizam našeg nemirnog oka i produžile jedan 'trenutak', onda nam se pokretne live-slike danas, da se ispravno izrazimo, pokazuju kao konkurenti vlastita pogleda.«²⁵

U recentnijim izričajima filozofijske kritike epistemologije zasnovane na poimanju realnosti kao ogledala, kultura se razumije kao mnoštvo sustava apstrakcije koji oblikuju spoznaju. Naše ophođenje s danostima, objektima, riječima, iskustvima koji su već prerađeni kulturom, pokazuje njezinu uvjetovanost ne samo našim prirodnim mogućnostima već također i razvojem naših znanja, njihove organizacije i načina na koji ih stječemo.²⁶ Znakovi kao sustavi apstrakcije »proizvoljni« su, kako tvrdi de Saussure, a njihova značenja prenosi sustav koji je konvencionalan, tj. oko kojega su sporazumni svi koji se njime služe da bi mogli komunicirati. Kultura kao »carstvo znakova«²⁷ naša je stvarnost. Jezik je ljudski kulturni izum, zatvoren u sebe, te nam kao takav ne može ništa reći o svijetu izvan ljudskog. Jezik i zbilja se preklapaju; nikad ne možemo izaći iz jezika i spoznati objektivnu stvarnost. Susljedno tome, viđenje, upleteno u znanje i povijest, također ima značenje te predstavlja subjektivno i promjenjivo poimanje zbilje. Pogled je funkcija oka koje je nesumnjivo prirodni organ, no svaka kultura povlači za sobom i ljudsku prirodu, dakle i oko, koju prožima vlastitom kulturalnom logikom, odnosno različitim društvenim konvencijama javnog i privatnog života. To potvrđuju razne povijesne periodizacije viđenja, tehnika i diskursa što ga okružuju, na što je upozorio Crary.

Tumačeći Picassove kolaže iz 1912.–1914. kao *prikaz* same reprezentacije, reprezentaciju reprezentacije ili »metajezik vizualnog«,²⁸ Rosalind Krauss elemente kolaža određuje kao znakove, pozivajući se na de Saussureovu strukturalnu lingvistiku i njegovo objašnjenje funkcije znaka. Kao što je poznato, označitelj je materijalni konstituent (pisani trag, izgovorena riječ) što sadrži nekakvo značenje, a označeno nematerijalna misaona slika, ideja ili koncept koju pobuđuje označitelj. Referent je realni predmet koji egzistira u zbilji. Označitelj bi se trebao odnositi na referent, međutim u postmoderni nije tako. Označitelj se odnosi samo na označeno, referent je izbačen. Označitelj i označeno skupa čine znak kao supstituciju odsutnog referenta. Prefiks *re-* u pojmu reprezentacije naglašava funkciju znaka kao supstitucije nečega što je samo odsutno. Postavljanje odsutnosti kao ključnog uvjeta reprezentabilnosti znaka jest polazna točka Kraussovog razmatranja Picassovih kolaža.²⁹

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

21

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

22

J. Crary, *Techniques of the Observer*, str. 62.

23

Clement Greenberg, »Collage«, u: *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1989.

24

»Sve veća proizvodnja novih teorija svela je svaku pojedinu teoriju na moto uz koji se skupina umjetnika objedinila u zajedničkoj borbi i prisilila svako pojedino djelo na pripadnost zajedničkoj teoriji. Time je djelo u načelu vezano uz teoriju koju kasniji tumači moraju poštovati. Činilo se da umjetnost u osnovi kopni na pojedinačne slobodne zone, čije su ograde iskolčane teorijama.« Hans Belting, *Kraj povijesti umjetnosti*, Biblioteka Refleksije, Zagreb 2010., str. 44.

25

H. Belting, *Firenca i Bagdad*, str. 266.

26

Usp. M. Foucault, *Riječi i stvari*.

27

Roland Barthes, *Carstvo znakova*, August Cesarec, Zagreb 1989.

28

Vidi u Rosalind Krauss, »In the Name of Picasso«, u: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, London 1986.

29

Primjerice, dvije violinske rupe za zvuk u obliku slova *fs* na kolažima poslije 1912.–1914. na prvi pogled označavaju prisutnost muzičkih instrumenata, tj. violine. Ali ne postoji gotovo nijedan primjer među ovim kolažima, kako tvrdi Krauss, u kojima dva *fs* zrcale jedan drugog preko ravne površine kolaža, već je uvijek jedno slovo veće i često tanje od drugog. S ovom jednostavnom a vrlo naglašenom razlikom u veličini, Picasso komponira znak, ali ne violine, već rakursa: različita veličina na jednoj te istoj površini u skladu s njezinom rotacijom prema dubini. Budući da se *fs* slova postavljaju unutar kolaža kao izrazito ravne i frontalizirane plohe, »dubina« je opisana tamo gdje je najodsutnija. To je, prema Krauss, ono što ovim formama daje status znakova.

našu sliku u glavi o nekom realnom predmetu te izravan uvid u stvarnost više nije moguć, Kraussova Picassove rane kolaže razumijeva kao reprezentaciju reprezentacije, a time ujedno i kao začetak postmoderne umjetnosti ili suvremene alternative modernizmu.

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

»... kao čin kompenzacije koji se dovršava u proizvodnji čitavog novog utopijskog područja osjeta, ili bar područja onog najvišeg osjeta – viđenja, vizualnog, oka – koje se sada za nas rekonstruira kao polu-autonoman prostor u svojem vlastitom pravu – dio neke nove podjele rada u tijelu kapitala, neka nova fragmentacija pojavnog osjetilnoga koje ponavlja specijalizacije i podjele kapitalističkog života, a u isto vrijeme baš u takvoj fragmentaciji traži očajničku utopijsku kompenzaciju za njih.«³⁰

Za razliku od toga, Warholova slika za Jamesona predstavlja upravo inverziju Van Goghovog djela: dok je u ovom zatečeni svijet preobražen u kričavost utopijske boje, kod Warhola »ulaštena rentgenska elegancija umrtvljuje postvareno oko gledaoca« te time ukazuje na ulogu fotografije i fotografskog negativa u suvremenoj umjetnosti. Jameson stoga govori o novoj vrsti plošnosti, površnosti ili plitkosti koju vidi kao formalnu značajku svih postmodernizama u mnogim drugim kontekstima. Naime, Warholova slika nema neposrednost Van Goghove obuće, na razini sadržaja nema referencu: ovdje se označitelji ne vežu za označeno već potpuno slobodno plutaju.³¹ Jameson ipak takvo postmodernističko iskustvo forme kao »skupa elemenata koji se drže čisto izvanjski uzajamno odvojeni« karakterizira postavkom da »razlika povezuje« te je uspoređuje upravo s tehnikom kolaža. Pri tome pronalazi u najzanimljivijim postmodernističkim djelima nov i originalan način mišljenja i percipiranja, dajući za primjer instalacije naslaganih ili raštrkanih televizijskih ekrana Nam Jun Paika:

»Postmodernistički je gledalac (...) pozvan da učini nemoguće, naime, da vidi odjednom sve ekrane u njihovoj radikalnoj i nasumičnoj različitosti; od takvog se gledaoca traži da slijedi evolucijsku mutaciju Davida Bowiea u *The Man Who Fell to Earth* i da se nekako uzdigne na razinu na kojoj živa percepcija radikalne različitosti biva u sebi i od sebe modusom shvaćanja onoga što se nazivalo odnosom: nešto za što je riječ kolaž još uvijek vrlo slab naziv.«³²

Temeljni principi sosirovskog strukturalizma tvore bitne elemente Lacanove psihoanalize i njegovog shvaćanja identiteta kao nečega što je nametnuto »izvana«, čime će podastrijeti »sugestivan estetički model«³³ postmodernističke kulturne proizvodnje koju obilježava »nasumična raznorodnost, fragmentarnost i slučajnost.«³⁴ Pri tome središnje mjesto u njegovom radu ima slika. Imaginarno i simboličko za Lacana predstavljaju pojmove koji tvore ono što obično nazivamo »stvarnošću«: imaginarno u onoj mjeri u kojoj smo od rođenja smješteni u vizualni registar te simboličko u onoj mjeri u kojoj društvene, kulturne i jezične mreže čine moć i organizacijsko načelo što postoji prije stvarnog trenutka rođenja. Rascjep između viđenja kao fizičke pojave, tj. fiziološkog čina i vizualnosti kao socijalne činjenice koja uvjetuje viđenje ne može se, međutim, razumjeti u strogo oprečnom smislu, budući

da se radi o ambivalentnom odnosu čija dijalektika, uostalom, proizlazi iz problematike odnosa prirode i kulture.

Pojam imaginarnog Lacan izvodi iz koncepcije mimikrije Rogera Cailloisa, koji prikrivanje kukaca (poprimanje boje prostora u kojem se nalaze) istražuje kao svojevrсни »odnos prema okolini u kojoj se treba ili isticati ili prikriti«,³⁵ a ne kao zaštitu od grabljivica, što tvrdi evolucijska biologija. Caillois mimikriju uspoređuje s iskustvom shizofrenika koji se depersonalizira kroz asimilaciju s prostorom na način da odbacuje vlastito gledište u korist pogleda drugog. Nadovezujući se na takvu argumentaciju, Lacan objašnjava skopički registar imaginarnog poretka ljudske subjektivnosti kao mjesto gdje je ona usko povezana sa svojom životinjskom pretpovijesti. Lacan tako afirmira koncepciju pogleda (*le regard*) kao ex-centričnu strukturu koja prethodi svakom viđenju što elaborira u XI. seminaru. »Doista možemo shvatiti nešto što već u prirodi prilagođava pogled funkciji, do koje u simboličkom odnosu može doći do čovjeka.«³⁶ Svevideći i izvanjski pogled smješten je u svijetu.

»Mi/ smo promatrana bića u kazalištu svijeta. Ono što nam tvori svijest ustrojava nas u isti mah kao *speculum mundi*.«³⁷

Pogled ne pripada subjektu već ga podvaja na promatrača i promatranog, subjekta viđenja i viđeni objekt. »(...) Ja vidim samo s jedne točke, ali u svojoj sam egzistenciji gledan odasvud.«³⁸ Pasivna izloženost izvanjskom i svevidećem pogledu prethodi pojedinačnom činu viđenja, aktivnom položaju promatranja, čime Lacan razdvaja funkciju oka od funkcije pogleda: »Nikad me ti ne gledaš, tamo gdje te ja vidim.«³⁹

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

»... prvi je onaj koji u geometrijskom polju stavlja na naše mjesto subjekt predodžbe, a drugi je onaj koji mene čini slikom. Na desnoj crti se, dakle, nalazi vrh prvog trokuta, točka geometrijskog subjekta, i na toj crti ja isto postajem slika pod pogledom, koji treba upisati na vrh drugog trokuta. Dva su trokuta tu položena jedan na drugi, kao što je to u stvari kod djelovanja skopičkog registra.«⁴⁰

Razvijajući lakanovske ideje o rascjepu subjekta te spomenuta istraživanja Jonathana Craryja, Rosalind Krauss obrađuje pojam »optičko nesvjesno« u istoimenoj knjizi, koji preuzima od Waltera Benjamina.⁴¹ Napominjući kako

30
Frederic Jameson, »Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma«, u: *Postmoderna – nova epoha ili zabluda*, ur. Gvozden Flego, Naprijed, Zagreb 1988., str. 193.

31
Ibid., str. 195.

32
Ibid., str. 213.

33
Ibid., str. 208.

34
Ibid.

35
Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb 1986., str. 82.

36
Ibid., str. 115.

37
Ibid., str. 83.

38
Ibid., str. 80.

39
Ibid., str. 112.

40
Ibid., str. 116.

41
Walter Benjamin, »Mala povijest fotografije«, u: *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb 1986.

Benjamin koristi pojam da bi objasnio proširenje vizualnog iskustva putem novih tehnologija poput kamere, Krauss pod »optički nesvjesnim« najprije misli na ono što ostaje ispod razine svijesti, a što je skupina različitih umjetnika (među kojima je i Picasso) eksternalizirala unutar vizualnog polja, konstruirajući ga kao projekciju načina na koji se ljudsko viđenje ne može više smatrati potpunim gospodarom svega onoga što nadzire.⁴² U istoj knjizi Krauss uspoređuje vizualnu piramidu klasične perspektive s modernizmom koji ju dovodi do krajnosti. Vizualna piramida na kojoj se sagrađena klasična perspektiva podrazumijeva uvijek otvoreno oko koje netremice, blistavom oštrinom gleda u piramidalni tunel, oko koje nikad ne trepće niti se zatvara. Taj tren oka, beskrajna zbijenost (*brevity*) ili izravnost pogleda predstavlja u ontološkom smislu istinu kao vječno »sada«, kao čistu simultanost, potpuno nekompatibilnu s vremenitošću. Modernizam je istaknuo upravo takav trenutak viđenja kao fundamentalni princip svoje estetske istine, tvrdi Krauss. Modernizam apsolutizira »sada«, odnosno zahtijeva da slika egzistira unutar nedjeljivog trenutka najkrajnjeg mogućeg perceptualnog intenziteta: kroz prodor čiste boje, kroz sudar svjetlosti i tame, prožimanjem planova i likova, redukcijom svijeta na strukturu. Izdvojenost pikturnog podatka tvorila je pravu sliku brzine, tj. trenutačnosti vizije u svijesti/spoznaji.⁴³

Na temelju rečenog, čini se da Picasso vizualni izričaj među prvima uprizoruje svrgavanje prevladavajućeg modela viđenja utemeljenog na rastjelovljenim učincima *camere obscure* te tako, na osnovi referentnih analiza njegovih nekoliko radova iz faze analitičkog i sintetičkog kubizma, predstavlja početak radikalno drugačijeg shvaćanja vizualnosti. U poliperspektivnosti kao modusu dekonstrukcije vidljive predmetnosti i susljedne joj odsutnosti vidljivo prepoznatljivog, naziremo paradigmatsku promjenu modela opažanja, promjenu koja proizlazi iz opće krize oko pojma realiteta, subjekta i spoznaje. Renesansna je perspektivna slika »svijet pretvorila u pogled na svijet« sugerirajući da vlastitim očima vidimo ono što možemo vidjeti jedino u slici. »Pogled koji je postao slika« utemeljio je normu gledanja u kojoj se odražava ili kopira opažaj: vidljivo u slici prezentira se kao »ogledalo stvarnosti«. Nasuprot tome, vidljivo u Picassovom kubizmu nije prezentirano kao »ogledalo stvarnosti«, već upravo dekonstrukcijom takvog koncepta nadaje se ono što ne vidimo, a što vidljivo kao takvo uopće omogućuje. Prezentnost kretanja vlastitog pogleda u funkciji objekta reprezentacije čini vidljivim djelovanje stvarna dva oka u ljudskome tijelu te tako na svojevrsan način iskazuje devetnaestostoljetnu obnovu psihološke optike o kojoj govori Crary. Isto tako, Picassovi kolaži kroz Kraussove analize najavljuju onu vrstu postmoderne poliperspektivnosti usporedivu s Jamesonovim određenjem odnosa shvaćenog kao »živa percepcija radikalne različitosti«.

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

Katarina Rukavina

Picasso's "View"

Watching, Sighting, and Visible in Picasso's Cubism

Abstract

Grounded in an analysis of Picasso's works from two cubist phases, this work tends to show to which extent Picasso's application of poliperspectivness in painting represents departure from standard norms of looking and from conventional models of representation. This refers to the philosophical character of his intention that results from focusing on view as such. Namely, the object of Picasso's poliperspective representation is not a specified physical referent, but, on the contrary, the artist's own view. The presence of movement of one's own view in function of the representation of the object is what legitimizes an artistic experience as a form of cognition. Picasso's cubism from the beginning of the twentieth century inaugurates reflection of looking, sighting and visible in (post)modern art and thus supports the thesis of history of view.

Key words

visuality, poliperspectivness, representation of representation, history of view, Pablo Picasso

42

»My own use of *optical unconscious*, as it has been invoked in the pages of his book, is thus at angle to Benjamin's. If it can be spoken of at all as externalized within the visual field, this is because a group of disparate artists have so constructed it there, constructing it as a projection of the way that human vision can be thought to be less than a master of

all it surveys, in conflict as it is with what is internal to the organism that houses it.« Rosalind Krauss, *Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge (MA) 1994., str. 179.

43

Usp. *ibid.*, str. 213.