

## Krešimir Purgar

# Nulti stupanj reprezentacije: Umjetnost, tehnika i *slikovno pojavljivanje*

Krešimir Purgar  
Tekstilno-tehnološki fakultet  
Sveučilište u Zagrebu  
Prilaz baruna Filipovića 28a  
HR - 10 000 Zagreb

Izvorni znanstveni rad  
*Original scientific paper*  
Primljen / Received: 18. 3. 2016.  
Prihvaćen / Accepted: 7. 6. 2016.  
UDK: 7.01

*In our modern era of digitally generated images, an epochal change has occurred in the way we understand the reality: in order to differentiate between the reality and various types of immersive visual experience, we will need new epistemological tools. At the moment, we are caught in a transitional period, where the existing technological paradigms are reconfigured, while the philosophical ones, on which the modern world is based, are adapted to new technical and digital images. These images no longer represent anything from the domain of the visible world, but construct their own world instead; they do not show, but rather appear, creating affects, states, and relations. In this paper, I will discuss art and representation in relation to the notion of appearing as an epistemological insight developed in the framework of general scholarship on images, which should lead to a better understanding of the initial phenomenon: namely, that the borders between images and the reality have become blurred.*

**Keywords:** *representation, pictorial turn, technosphere, pictorial appearing, Gottfried Boehm, Žarko Paić, Paul Crowther*

### *Reprezentacija i zaokret prema slici: o navlastitoj prirodi ikoničkog*

Pitanje sličnosti ili pak posebnosti slikovnog iskustva u odnosu na ono jezično ili tekstualno nije postavljeno tek u stilovima avangarde i neo-avangarde dvadesetog stoljeća, i premda djela poput Magritteove slike „Ovo nije lula” i Kosuthove instalacije „Jedna i tri stolice” svrstavamo među najpoznatije primjere problematiziranja odnosa slike i teksta, svakako je riječ o prijedoru koji ima mnogo dulju povijest. Filostratovi tekstovi kojima ekfrastički opisuje mitove na temelju njihovih slikovnih predložaka, zatim Leonardova sintagma „ut pictura poesis”, kao i Lessingovo delimitiranje teksta kao umjetnosti vremena i slikarstva kao umjetnosti prostora pokazuju nam da je problem pronalaženja univerzalnog komunikacijskog koda, ili pak njegovo odlučno odbacivanje, postojao kao bitna teorijska dilema čak i onda kada su ontološke razlike između slike i jezika bile mnogo uočljivije nego danas. Primjerice, Giottov ciklus fresaka o životu sv. Franje u crkvi u Assisiju temelji se na novoza-

vjetnom tekstualnom predlošku ali je u cijelosti ostvaren isključivo vizualnim sredstvima (sl. 1). Giottov „vizualni tekst” govori eksplicitno slikom za one koji ne poznaju novozavjetni narativ, a implicitno tekstem za one koji su u stanju prevesti verbalno u vizualno. Nizovi motiva, raspored likova, njihova gestikulacija i međusobna komunikacija u semantičkom smislu proizvode učinak koji je unaprijed zadan i koji unaprijed legitimira umjetnikov rad. Naime, narativna osnova fresaka postojala je *prije* nego što je sama priča inkarnirana u slikama. Umjetnikova genijalnost sastoji se tome što je ono tekstualno i ono slikovno integrirao u nerazdvojnu cjelinu koja uspostavlja novu vrijednost slikovno-tekstualnog hibrida. Premda se ne referira na Giotta, nego na romantičarskog pjesnika i slikara Williama Blakea, mislim da to načelo nerazdvojivosti medijalne i ontološke osnove vizualnog i verbalnog, možemo zajedno s američkim teoretičarom W.J.T. Mitchellom nazvati *slikatekst*. Na koji način je ovaj autor u jednom gotovo usputnom komentaru ukazao na suštinu tzv. „kompozitnih” umjetničkih djela, tj. na suštinu odnosa slike i teksta? Mitchell kaže:

„Upotrijebit ću tipografski znak kose crte kako bih označio „sliku/tekst” kao problematičan raskol, razmak ili procijep u reprezentaciji. Pojam „slika-tekst” [spojeno, bez kose crte] označava kompozitne, sintetičke radove ili koncepte koji kombiniraju sliku i tekst. Naposljetku, „slika-tekst”, s crticom između, označava odnose vizualnog i verbalnog.”<sup>1</sup>

Ako slijedimo Mitchellov prijedlog – njegov trijadički odnos slike i teksta, kao i mnoštvo međurazina koje je u tom odnosu moguće ostvariti – može nam se otvoriti posve novi pogled na znameniti Giottov pred-renesansni „slikovni obrat”. Naime, pojam *slikatekst* potaknut će nas da krenemo mnogo dalje od klasične povijesno-umjetničke (stilske) teze, a prema kojoj su Giottovi likovi doista, po prvi puta nakon antičkog vremena, izgledali poput oslikovljene stvarnosti, kao da mogu samostalno reprezentirati vizualno kompleksne prostore i narativno slojevite karaktere – bez upotrebe mitoloških priča ili egzegetsko-teoloških tekstova.<sup>2</sup> Kada je o našoj raspravi riječ, naime, „stilska teza” mora nas odvesti dalje i usmjeriti prema „ontološkoj tezi”, tj. prema značenju slika *izvan* područja umjetnosti i vizualnih komunikacija.

Ako bismo ovaj konkretan problem razmotrili s jednog općeg stanovišta odnosa (umjetničke) slike i (umjetničkog) teksta vidjeli bismo da nas jukstaponiranje vizualnog i verbalnog u nekom artefaktu može odvesti mnogo dalje od ikonološke metode Erwina Panofskog na kojoj se temelji tradicionalna povijest umjetnosti.<sup>3</sup> O tome u kojem smjeru može krenuti povijesno-umjetnička interpretacija kada se ne bazira na nekom prethodno postojećem tekstu nego kada je on doslovno *upisan* u sliku pokazala je, među ostalima, Svetlana Alpers na primjeru nizozemskog baroknog slikarstva. Primjere koje navodi u svojoj knjizi *The Art of Describing* u kojima Pieter Saenredam (sl. 2, dolje lijevo) ili Gabriel Metsu inkorporiraju dijelove tekstova unutar prostora slikovnog narativa, ona, doduše, ne tumači kao povijesnu prethodnicu modernističkim eksperimentima s medijem slike, kao što su to bili Magritte-ova slika *Ovo nije lula* (*Izdaja slike*, 1929.) ili pak Kleeova *Einst dem Grau der Nacht* (1918.), nego prije kao „upozorenje” onima koji još uvijek vjeruju da je „dekonstrukcija” slike isključivo proizvod našeg vremena.<sup>4</sup>

Međutim, još instruktivnijima za ovu temu bit će uvidi Gottfrieda Boehma iz njegovog teksta „O hermeneutici slike” što je u Njemačkoj objavljen 1978. Iz današnje perspektive ovaj članak doima se poput teorijske pripreme za njegov mnogo poznatiji rad objavljen 1994. – „Povratak slika” – a u kojemu Boehm po prvi puta iznosi svoju poznatu sintagmu „ikoničkog obrata”.<sup>5</sup> Na koji način je kritika povijesno-umjetničke hermeneutike



1. Giotto, *Legenda o sv. Franji*, scene 10-12; Gornja crkva sv. Franje u Assisiju, 1297-1299.

Giotto, *St Francis Legend, scenes 10-12; upper church of St Francis in Assisi, 1297-1299*

dovela Boehma do ikoničkog obrata i zašto je ontološka razlika teksta i slike još uvijek ključna za razumijevanje i jedne tako „ikonofilske” teorije kao što su *modaliteti slikovnog pojavljivanja* koje ću ovdje predložiti? On tvrdi da hermeneutička kritika, kada se bazira na interpretaciji narativnog sadržaja slike „prikriva matricu slikovnosti” i da „gotovo da i nema metodološkog modela koji se uspio osloboditi ovoga krivog tumačenja”. Međutim, zadaća hermeneutike, smatra on, upravo bi trebala biti „učiniti vidljivim ono što bez slike, neovisno o njoj, ne bi bilo vidljivo”.<sup>6</sup> U prvom tekstu zamjetno je Boehmovo distanciranje podjednako od Rortyjeve sintagme „lingvističkog obrata”, zatim od onog dijela poststrukturalističkog nasljeđa koje je bilo inspirirano filozofijom jezika i jezikom kao filozofijom, te što je za nas najvažnije, od povijesno-umjetničke hermeneutike temeljene na ekstrahiranju *tekstualnog* sadržaja iz umjetničkih djela. On je tada tvrdio da se „kontekst prevođenja slike i jezika iskazuje kao temeljni hermeneutički problem” jer se podrazumijevalo da se „sadržaj” slike jezično razjašnjava i „vadi” iz slike pomoću verbalnog jezika. Sve dok su logocentrične premisses posjedovale pravo prvenstva u tumačenju vizualnih

artefakata nije bilo moguće doprijeti do esencije slike nedostupne jeziku i samo njemu navlastitoj logici.<sup>7</sup> Na putu prema pronalaženju onoga specifično „ikoničkog” posebno je značajan ovaj Boehmov uvid:

„Ako postoji nešto što načelno vrijedi za sliku tada je to nepodnošljivost razdvajanja apstraktnih znakova od smisla koji im je transcendentan. Slikovnost se pojavljuje *prije* metafizičkog razlikovanja znaka i označenoga, unutarnjega i vanjskoga, osjetilnoga i pojmovnoga, forme i sadržaja.”<sup>8</sup>

Ako, dakle, slika uvijek prethodi tumačenju i ako su tekst i slika ne samo različiti *oblici* pojavljivanja nekog sadržaja nego i različite *vrste* pojavljivanja, tada je svako tumačenje zapravo čin konverzije neusporedivih i načelno nesumjerljivih ontoloških entiteta. Ono što je izraženo slikom, prema toj tezi, *ne može se bez ostatka značenja i vrijednosti izraziti jezikom*. Boehm to objašnjava na saussureovski način tako što nam jezik omogućuje da razdvojimo *identitet* neke stvari od *bitka* same te stvari. Svojom predikativnošću jezik je u stanju kombinirati opće, posebne i suštinske dijelove neke stvari pri čemu različitost, identitet ili značenje pojedinačne stvari ostaje sačuvanom. Primjerice, riječ stablo uvijek je vezana uz pojam stabla bez obzira o kakvom je konkretnom stablu riječ. Nasuprot tome, kod slike nekog stabla, uvijek se radi *samo* o tome prikazanom stablu i ni o jednom drugom. Slika je, dakle, „neodvojiva od uvjeta svog pojavljivanja” i zato je „nerazdvojivost bitka i pojavnosti”<sup>9</sup> jedan od temelja ne samo Boehmove rane ontologije slike nego, kako ćemo kasnije vidjeti, temelj razlikovanja najnovijih slikovnih entiteta koji su zahvaljujući digitalnim kodovima ušli u područje post-representacije i time ontologiju vizualnih prikaza doveli pred sasvim nove dileme.

Nerazdvojivost bitka i pojavnosti za našu je raspravu naročito značajna jer je u takvom razumijevanju slike problem vrijednosti ostavljen po strani čime nam se otvara mogućnost da razdvojimo dvije temeljne vrste slikovnog pojavljivanja: ono koje je neodvojivo od sadržaja slike, a karakteristično je podjednako za esencijalističke i subjektivističke pristupe, od pojavljivanja *kao* slike, tj. slike kao *vrste* pojavnosti, za što ćemo ovdje pokušati ponuditi argumente. Ako se pozovemo na Mitchellov grafem „obitelji slika” iz njegove *Ikonologije* vidjet ćemo ne samo da njegova podjela na grafičke, optičke, opažajne, mentalne i verbalne slike odbacuje semiotičko-lingvističke modele tumačenja nego da se kod njega, kao i kod Boehma, slike prije svega pokazuju u svojoj medijalnosti i prikazbenim varijantama, prije nego što su bilo što u stanju „značiti” ili „reprezentirati”.<sup>10</sup> Činjenica



2. Pieter Saenredam, *Unutrašnjost crkve u Utrechtu* (detalj), 1645., Kimbell Art Museum, Fort Worth

Pieter Saenredam, *Interior of the Buurkerk at Utrecht* (detail), 1645, Kimbell Art Museum, Fort Worth

da Mitchell nije kasnije ulazio u razradu koncepta opće ontologije slika bazirane na spomenutim modalitetima pojavljivanja možda svjedoči o njegovom uvjerenju da je svaka vrsta pojavljivanja samosvojan slikovno-ontološki entitet. U prilog ovakvoj tezi ide i Boehmova tvrdnja da je „besmisleno govoriti o ‘bitku’ slike uopće”, tj. „neovisno o njenoj pojavnosti u nekom djelu”.<sup>11</sup>

Mitchell i Boehm 1994. godine, neovisno jedan o drugome, na različitim jezicima i različitim kontinentima, objavljuju *zaokret prema slici*. Premda bismo očekivali da će *pictorial turn* i *ikonische Wendung* biti izvedeni iz onoga za što su se obojica zalagala u godinama koje su prethodile zaokretu, dakle iz navlastitosti slikovnog pojavljivanja ili možda iz neke jasnije reference na Debordovo *društvo spektakla*, ili čak iz šire dekonstrukcije zapadne metafizike, oni su to izveli iz slikovnog zaokreta unutar filozofije jezika. Naime, uz pomoć teza ranog Wittgensteina, oni među ostalim zaključuju da su slike oduvijek obitavale u jeziku te da slikovni obrat predstavlja zapravo sankcioniranje ikoničnosti lingvističko-tekstualne komunikacije, a ne suštinsku promjenu u slikovitosti svijeta. Iz toga slijedi da se slikovni obrat nije niti mogao dogoditi u sferi slika, nego

ponajprije tamo gdje su slike smatrane stranim elementom: u sferi jezika. Bez obzira na Mitchellovu tvrdnju da je *pictorial turn* reverzibilna pojava do koje dolazi svaki puta kada neki slikovni fenomen, uređaj ili tehnologija inoviraju postojeću vizualnu paradigmu društva, zanimljivo je da obojica ovaj naš „suvremeni” slikovni obrat tumače iz promjene paradigme jezika u paradigmu slike: mnogo ranije nego što su to definirali u seminalnim tekstovima iz 1994., kod Boehma je zaokret bio vidljiv već u kritici Panofskog u tekstu iz 1978., a kod Mitchella u kritici semiotičke teorije znaka iz 1986. *Ikonički i slikovni obrat* koji su potom uslijedili temeljili su se, prema tome, na njihovim ranijim uvidima o neodrživim i depasiranim jezičkim teorijama o prirodi slikovnog iskustva. Iz toga proizlazi da ni kod jednog ni kod drugog autora obrat prema modalitetima slikovnog pojavljivanja nije sagledan prvenstveno kao posljedica promjene društvenih, tehnoloških ili umjetničkih uvjeta proizvodnje i distribucije slika, već kao svojevrsan *plaidoyer* za znanstvenu metodu koja će biti u stanju iz slika ekstrahirati ono ikoničko a ne tekstualno, te na taj način biti u stanju anticipirati i teorijski opisati promjene koje će se (tek) u bliskoj budućnosti događati u tehnološkoj strukturi slika. Te promjene, kao što znamo, dogodile su se desetak godina *nakon* slikovnog obrata: danas ih zovemo digitalnom erom ili *tehnosferom*.

#### *Reprezentacija i tehnika: o promjeni statusa slikovnog iskustva*

Žarko Paić u knjizi *Posthumano stanje* iznosi tezu da ulazak umjetnosti (a time i slike općenito) u tehnosferu nije bio jedinstven događaj nego proces kojem svjedočimo tijekom cijelog dvadesetog stoljeća, a koji je proces bio obilježen prelazanjem iz ikonologijske sfere kao *sadržaja* umjetnosti u tehnosferu kao *formu* umjetnosti. Tijelo čovjeka – tehnološki naprednog kiborga – u takvim okolnostima i samo postaje formom jer sve češće ulazi u prostor virtualne realnosti u kojemu je njegova, čovjekova, prisutnost također nužno virtualna. „Posthumano” je za Paića ono „neljudsko”, ali to nije nešto monstruozno što čovjeka plaši i uznemiruje nego novo stanje u kojemu je ispražnjeni prostor sadržaja umjetnosti (i slike, dodali bismo) čovjek nadomjestio prisustvom vlastitog tijela kao forme: „Neljudsko kao čudovišno ne odnosi se na prikazivanje monstruoznosti i grozomornosti nečega stranog čovjeku. (...) Neljudsko je ono što je konstruirano pomoću tehnoloških eksperimenata u stvaranju umjetnoga života i umjetne inteligencije”.<sup>12</sup> Ovdje, dakle nije riječ o tome da je tehnologija apokaliptička prijetnja čovjeku, nego ona „tek” označava kraj metafizi-

čke i humanističke tradicije prosvjetiteljstva. Neljudsko nije neka degradirana verzija ljudskog, nego nova paradigma proizvodnje slika, medijâ i realiteta općenito. Razloge zašto rasprava o neljudskome karakteru tehnosfere danas ne može biti isključivo negativno intonirana, Paić vidi u tome što u suvremenim filozofijskim raspravama – od Heideggera, McLuhana preko Baudrillarda do tehnofuturista i tehnodeterminista, te unutar cjelokupnog obzora tradicionalne antropologije i humanizma – tehniku više nije moguće razumijevati samo kao *instrument* promjena, nego je treba razumjeti kao autonoman *medij* promjena. Posljedično, i suvremena umjetnost preuzet će medijsku sliku svijeta u svoj vizualni jezik.<sup>13</sup>

Tehnosfera predstavlja razumijevanje biti čovjeka iz perspektive simbioze ljudskog i „neljudskog”, tj. čovjeka i tehnike kao epohalno novog razdoblja posthumanizma. Od iznimne je važnosti za razumijevanje suvremene umjetnosti i novih komunikacijskih paradigmi da opća znanost o slici bude u stanju odrediti ontološku granicu između analogne i digitalne slike: ovdje nije riječ samo o sposobnosti razlikovanja, primjerice, originalne Rembrandtove slike od njene digitalne ekranske reprodukcije (premda niti takvo razlikovanje danas više nije samorazumljivo), nego prije svega o tome da je digitalna sfera potpuno novi oblik stvarnosti unutar kojega pojmovi poput *originalnosti*, *kopije*, *reprodukcije* ili *reprezentacije* više ne posjeduju svoj vlastiti izvorni smisao. Te pojmove valja danas rekonstituirati iz pozicije virtualnosti stvorene računalnim kodom. Paić to vrlo zorno objašnjava time da je *cyberspace* pogrešno tumačiti kao mjesto ili prostor u kojemu je neka dosadašnja ili „stvarna prisutnost” jednostavno prebačena u novu virtualnu sferu „prividne prisutnosti”.<sup>14</sup> U simuliranom prostoru *cyberspacea* osjećaj fizičkog realiteta gubi se ne zato što realnost i virtualnost doista postaju jedno te isto, nego zato što je granica između jednog i drugog sve manje zamjetna. U virtualnoj stvarnosti i u slikama generiranim pomoću digitalnog koda jedan stariji realitet nije jednostavno reproduciran pomoću novije medijske tehnologije – kao što je dvodimenzionalna fotografija svojedobno zamijenila dvodimenzionalnu fresku sliku ili kao što je pokretna slika zamijenila statičnu – nego je riječ o neusporedivim ontološkim razinama koje teorija slike mora uzeti u obzir.

Ako „iz tehnosfere nastaju drugi svjetovi s kojima klasična metafizika zbilje i privida gubi tlo pod nogama”<sup>15</sup> tada niti platonovski koncept slike kao simulakruma više ne može vjerodostojno odražavati razliku između prezentacije i reprezentacije. Simulakrumska slika koja oponaša neki realitet, stvara njegov mentalni privid ili ga tehnički reproducira može postojati samo ako smo u stanju odrediti ishodišni realitet na koji se ta simulakrumska slika



3. Paleolitska zidna slika u Lascauxu, Francuska, cca. 15.300 god. p.n.e.  
*Palaeolithic mural at Lascaux, France, ca. 15300 BC*

odnosi. Kada nestane razlike između zbilje i privida, simulirani realitet više ne može biti smatran simuliranim zato što je to sada njegova jedina spoznatljiva dimenzija unutar koje je svaki oblik vizualnog pojavljivanja istovrstan drugome (naime, digitalni „original” istovjetan je digitalnoj „kopiji”). Isto se odnosi na slike: razlika između pećinskih slika u Lascauxu i Rafaelove *Sikstinske Madone* (sl. 3 i 4) manja je nego, primjerice, razlika između dva neo-noireovska uratka s potpisom Franka Millera: strip-serijala *Sin City* koje je ovaj autor radio između 1991. i 1996. na jednoj strani i istoimene filmske adaptacije koju na temelju Millerovih tabli režira Robert Rodriguez 2005. na drugoj. Ta je razlika manja ne (samo) zato što strip podrazumijeva klasičan crtež rukom i statičnu sliku, a film nastaje optičkim lomom zraka svjetla i (naknadnim, kemijsko-mehaničkim ili digitalnim) stvaranjem iluzije pokreta, nego (prvenstveno) zato što je (Millerov) strip niži *analognih* slika dok je (Rodriguez-Millerov) film *digitalno* generirani zapis čija je filmska dimenzija samo jedan mogući oblik slikovnog pojavljivanja. Lascaux i Rafaela dijeli samo vremenski raspon, dok dva Millerova djela temeljno određuju razlike u *slikovnom pojavljivanju*. Iz tog razloga niti jedna humanistička disciplina utemeljena na prvenstveno dijakronijskoj analizi ne može objasniti bitne promjene što se događaju u doba digitalnog obrata i zato se čini da je i povijesni „revizionizam” novih znanosti o slici mnogo više posljedica svijesti o radikalnim promjenama u tehnologijama komunikacije negoli namjernog pokušaja da se dovedu u pitanje metode i objekti starijih disciplina, poput semiotike i povijesti umjetnosti.

Ipak, kako je moguće jednu potpuno ahistorijsku i umjetničko-stilski naizgled neodrživu vezu prvih slikovnih tragova ljudske kulture s vrhuncima klasične tradicije *cinquecenta* proglasiti čvršćom od dva suvremena, vizualno i formalno vrlo slična djela jednog istog vizualnog umjetnika? U našem primjeru to je moguće



4. Rafael, *Sikstinska Madonna*, 1513-14., Gemäldegalerie, Dresden  
*Raphael, Sistine Madonna, 1513/14, Gemäldegalerie, Dresden*

zato što Millerov digitalni *Sin City*, za razliku od klasičnog stripa, omogućuje doživljaj potpuno drugačije vrste stvarnosti, a da pritom ne ulazi u metafizičke rasprave koje su obilježile cjelokupnu europsku filozofsku i umjetničku tradiciju. Usporedba sa stripom i filmom istog autora, Franka Millera, ukazuje ne samo na specifičnosti medijalne osnove statičnih i pokretnih slika (čime se bavila već teorija filma i slikarstva na početku 20. stoljeća), nego još više na ontološki jaz između analognih i digitalnih medija. To je posebno vidljivo upravo u našem slučaju kada je isti vizualni narativ prezentiran u neusporedivim realitetima slike – onom analognom i onom digitalnom (sl. 5 i 6). Glavni lik, policajac John Hartigan, u stripovskoj inkarnaciji uvijek ostaje vezan uz modalitet slike kao ikoničke razlike. S druge strane, digitalni John Hartigan (u filmu ga glumi Bruce Willis) može se pojaviti kroz ikoničku razliku kao ploha, ako ga gledamo na običnom LCD televizoru; zatim kao 3D vizualizacija u tehnološki naprednom kinu; te naposljetku kao virtualna realnost uz korištenje odgovarajuće VR opreme. Digitalni John Hartigan, za razliku od ana-



5. Frank Miller, kadar iz stripa *Sin City – That Yellow Bastard: John Hartigan*, 1996.

*Frank Miller, frame from the comic Sin City – That Yellow Bastard: John Hartigan, 1996.*

lognog, može se pojaviti na nekoliko razina vizualnog iskustva u širokom rasponu od slike do pojave, tj. od iskustva jezika do iskustva imerzije.

Drugim riječima, „tehnosfera dodatno omogućuje preobrazbu svijeta iz iskustva jezika u doživljaj teleprezentne slike. Rezultat ove promjene jest promjena statusa iskustva. Tehnički uvjeti iskustva su važniji od neposredne komunikacije”.<sup>16</sup> Na tragu Viléma Flussera, Žarko Paić tvrdi da tehnosfera predstavlja „rješenje metafizičkog spora između zbilje i privida” zato što je tehnička komunikacija oduvijek bila „jedina svrha čovjekove egzistencije izvan potrebe za održanjem golog života”.<sup>17</sup> Prema tome, i sve povijesno-stilske mijene u umjetnosti i kulturi slika bile su prije svega uvjetovane tehničkim mogućnostima kreacije, reprodukcije i, pogotovo danas – imaginacije. Ali, to više nije ona vrsta ljudske imaginacije koja privid ostvaruje aktivnostima ljudskog uma (kroz zamišljanje ili stvaranje mentalnih slika), nego ona koja se postvaruje u virtualnoj slici koja briše granice između zbilje i privida, poput iskustva što ga nude naočale Oculus Rift. To su „tehnoslike” nastale „tehnoimaginacijom”; i premda ih još uvijek gledamo na jednak način kao i tradicionalne materijalne slike (*svijest* o percepciji mijenja se, naime, mnogo sporije od *same* percepcije), one nam se ipak „kao slike” na drugi način pokazuju u svome novom nematerijalnom pojavljivanju i u svojoj novoj ljepoti što se javlja s one strane metafizičkog promišljanja. Paić o tome kaže:

„Ono što se u grčkoj filozofiji još od Platona nazivalo slikom kao odslikom zbilje (*eikon*) sada je jedinstvo izgleda pojavnosti stvari (*eidosis*) i privida pojavnosti same (*eidolon*). Naime, u digitalnome okružju kompjutorski stvorene zbilje izgled kao pojava nekog bića s njegovim svojstvima predmeta, stvari, postaje istodobno privid onoga što omogu-



6. Robert Rodriguez i Frank Miller, kadar iz filma *Sin City: Bruce Willis kao John Hartigan*, 2005.

*Robert Rodriguez and Frank Miller, frame from the film Sin City: Bruce Willis as John Hartigan, 2005*

čuje pojavljivanje jer je nematerijalnost pojavljivanja upravo taj privid (*Schein*). Zato više ne možemo govoriti o ljepoti kao transcendentnosti bića. Lijepo se više ne pojavljuje u osjetilnome liku pojave, a bit lijepoga nije s onu stranu pojave i izgleda. Estetsko generiranje svijeta u digitalno doba nadilazi ove opreke. Ljepota se utjelovljuje u rastjelovljenosti same pojave. Zato je izgled svagda prividan. U izgledu se prividnost stvarnosti dovodi do nestanka razlike između izgleda i privida, istine i iluzije. Tehnosfera omogućuje estetskom u doba digitalne komunikacije proizvodnu moć dizajniranja svijeta.<sup>18</sup>

Ako se nakon ovoga Paićevog uvida suglasimo s ranije iznesenom tezom Gottfrieda Boehma, naime da se „slikovnost pojavljuje *prije* metafizičkog razlikovanja znaka i označenoga...”, tada nužno proizlazi i da se tehnički uvjeti vizualnih prikaza moraju pojaviti *prije* nego što je diskurs o vrijednosti i ljepoti umjetnosti uopće moguć. Novi uvjeti slikovnog pojavljivanja unutar tehnosfere – virtualna realnost, globalna vidljivost, ikonička simultanost, live-streaming, itd. – na taj način postaju temeljnim preduvjetom bilo kakve rasprave o slikama i njihovim estetskim ili komunikacijskim karakteristikama. Tehnosfera je novi prostor i vrijeme slike u kojemu digitalna konstrukcija stvarnosti nema cilj stvoriti novu utopiju ili nov model prikazivanja svijeta, nego *ona sama* sada jest taj novi svijet. Shodno tome, realitet u tehnosferi se ne može odnositi na sliku *izvan* tehnosfere, ali vrijedi i obratno: slika nastala izvan tehnosfere ne može oslikavati realitet u tehnosferi.

Nakon što nam je postalo jasno da slikovni obrat po vremenu ali ustrajno destabilizira razlike između riječi i slika, moramo se prilagoditi prostoru i vremenu tehnosfere: u njemu se više nećemo baviti prevlašću jezičkog

nad vizualnim ili obratno, nego mogućnošću temeljnog razlikovanja analogne slike i digitalne slike – stvarnosti i privida. To, doduše, neće biti moguće ukoliko sasvim jasno ne uspostavimo ne samo *percepcijske granice* između tradicionalnog koncepta slike kao plohe na jednoj strani i koncepta slike kao događaja i imerzivnog iskustva na drugoj, nego i *granice teorijskog diskursa*. Ovim potonjim ću se pozabaviti tako što ću najprije detaljno izložiti model „transhistorijske slike” Paula Crowthera jer smatram da je ovaj autor u istoimenoj knjizi iz 2002. dao jednu od do danas najpotpunijih kategorizacija dvodimenzionalne reprezentirane slike kojom se tradicionalno bave povijest umjetnosti i semiotika. Nakon toga, bit će lakše razumjeti fundamentalno drugačiji, post-reprezentacijski model *slikovnog pojavljivanja* u tehnosferi.

#### *Kategorije reprezentacije: o pojmu transhistorijske slike*

U središnjem i najopsežnijem dijelu svoje knjige *The Transhistorical Image*, Paul Crowther nastoji konstruirati sustav pomoću kojega bi bilo moguće opisati sve one slike što su nastajale tijekom povijesti, a koje danas najčešće zovemo umjetničkim i skloni smo im zbog toga dati povlašteni status, ne samo unutar društvenog sustava vrijednosti nego i načinom na koji ih individualno promatramo i analiziramo. Crowtherova analiza ne bi bila niti izdaleka toliko poticajna da nije pošla od svojevrsnog paradoksa. Svoj vrlo minuciozno konstruirani sustav slikovne reprezentacije – temeljen velikim dijelom na uvidima kanonskih povjesničara umjetnosti – ovaj autor *ne izvodi* ponajprije iz Rieglovog *Kunstwollena*, Wölfflinovih proto-semiotičkih „temeljnih pojmova” ili pak iz kasnijega Panofskijevog tumačenja *Kunstwollena* kao svojevrsne metafizičke intervencije u povijest umjetnosti, nego iz onoga što im je prethodilo, a što je ipak suštinski različito: naime, iz Kantovog pojma „produktivne imaginacije”.<sup>19</sup> Ovaj uvid je za nas višestruko zanimljiv jer pokazuje da tradicionalni pojam slike kao reprezentacije ne mora biti vezan samo uz aristotelovsku tradiciju prirode kao uzora, uz oponašanje i interpretaciju vidljivog svijeta, nego je jednako tako pod utjecajem i svih onih impulsa koji nisu neposredno dani na uvid gledanjem nego se spoznaju kreativnim imaginiranjem.

Ovdje je riječ o tome da *Kunstwollen* – ili „umjetničko htijenje” – kod Aloisa Riegla može biti tumačen dvojako: ili kao programatska kategorija discipline povijesti umjetnosti koja krajem 19. stoljeća čini prve korake kako bi na metafizičkim temeljima etablirala vlastiti filozofsko-prosudbeni aparat, ili pak kao individualna kreativno-imaginacijska moć pojedinca, a koja upravo kod

Immanuela Kanta doživljava svoju maksimalnu afirmaciju. Dakle, posrijedi je ponovo jedna vrsta sukoba između esencijalističkog i subjektivističkog gledanja na umjetnost kod kojega, prema Crowtheru, Kantov koncept produktivne imaginacije ima prednost jednostavno zato jer, za razliku od povijesti umjetnosti, nije disciplinarno, tj. „interesno” motiviran.<sup>20</sup> Kao što je vrlo dobro poznato, Kantova teza o „bezinteresnom sviđanju” odnosi se na percepciju umjetnosti kao čiste osjetilnosti neovisne o razumu;<sup>21</sup> međutim, suvremeno proširenje pojma „bezinteresnosti” moglo bi voditi i dalje, prema svojevrsnoj „teoriji bez svrhe” koja bi bila neovisna o esencijalističko-subjektivističkim aporijama. Mislim da Paul Crowther svojim prijedlogom upućuje na mogućnost upravo takve nove znanosti o umjetnosti.

On smatra da je temeljni problem s implementacijom kantovskog načela imaginacije od strane ranih povjesničara umjetnosti taj što svi oni – premda su i sami težili pronalasku nečega što je zajedničko svim umjetničkim djelima – tumače (umjetničku) sliku kao proizvod *specifičnoga* umjetnikovog htijenja što se javlja u okolnostima *opće* vizualne kulture dotičnog vremena. Time je i umjetničko htijenje kao povijesno-teorijsko načelo, na koji god ga način protumačili, uvijek samo zakašnjela reakcija teorije na ono što se već dogodilo, a ne univerzalno primjenjivo načelo neovisno o konkretnom djelu.<sup>22</sup> Drugim riječima, umjetničko htijenje u tom slučaju ne odnosi se na kreativno preoblikovanje postojećih kanona, nego iz njih proizlazi. Crowtherova kritika upućena esencijalističkom modelu povijesti umjetnosti koji su zastupali njeni rodonačelnici ipak se ne može smatrati onom vrstom povijesnog revizionizma za koji su vizualni studiji, primjerice, često bili ili su još uvijek optuživani.<sup>23</sup> Kod Crowthera je prije svega riječ o pokušaju strukturalne nadogradnje Wölfflinove i Panofskijeve metodologije povijesti umjetnosti pomoću preciznijih interdisciplinarnih uvida koji će voditi računa o promjenama što su se dogodile u razumijevanju umjetnosti u suvremenoj civilizaciji slike.<sup>24</sup>

Temeljni problem s konceptom umjetničkog htijenja, prema Crowtheru, je taj što pokušava objasniti umjetnička djela pomoću istih onih parametara koji su samome djelu omogućili (ili pridonijeli tome) da bude stvoreno. *Kunstwollen* je u ranu povijest umjetnosti „ugrađen” kao metafizička datost umjetničkog djela – njegov svojevrsni *a priori* – a sâmo djelo je predstavljeno kao povijesno-stilska konkretizacija univerzalne metafizičke činjenice u određenom vremenu i prostoru. Nadalje, kritika je upućena i preuskom tumačenju Kantove „produktivne imaginacije”: naime, u uvjetima nastanka umjetničkog djela koje pretpostavlja *Kunstwollen*, produktivna imaginacija ograničena je samo na uvjete nastanka djela koji

proizlaze iz već postojećih modela slikovne reprezentacije.<sup>25</sup> Crowther smatra da je podjednako nužno razumjeti mehanizam geneze slika izvan esencijalističkih okvira europske metafizike, kao i izvan diskursa stila i forme karakterističnih za povijest umjetnosti.

Za Paula Crowthera upravo je slika ono područje produktivne imaginacije koje nadilazi svrhovitost i utilitarnost slika kao pukoga komunikacijskog sredstva. Ono što ih odlikuje nije tek njihova sposobnost da nas uvjere u nešto, pokazuju nam nešto ili nas podučavaju nečemu, nego prvenstveno u tome što omogućavaju intuitivno razumijevanje i otvaranje još nepostojećih oblika osjetilnog iskustva: „produktivna imaginacija nije neka bezvremena ‘esencija’, nego aktivna funkcionalna konstanta – formativna snaga što se može pojaviti u nebrojenim oblicima, te u nebrojenim povijesnim, kulturalnim, ali i posve osobnim okolnostima”.<sup>26</sup> Njegova podjela sastoji se od četiri temeljne kategorije: *strukturalne*, *instrumentalne*, *povijesne* i *psihološke*. Prva i najvažnija je strukturalna kategorija zato što nam ona omogućuje da razumijemo osnovnu transhistorijsku i transkulturalnu funkciju slike. Nadalje, ta kategorija opisuje koje sve razine informacija slika može posjedovati kako bi u nama proizvela neko osjetilno iskustvo. Zanimljivo je da Crowther naziva „strukturalnim” ne samo one aspekte slika koji je čine navlastitim pikturalnim entitetom u sferi vidljivog (što se kod Gottfrieda Boehma naziva *ikonička razlika*), nego jednako tako i sadržajne (semantičke i sintaktičke) kao i one čisto formalne i kompozicijske.

Za njega je, dakle, temeljni konstitutivni element slike – njena struktura – sve što smo u stanju vidjeti kao konfiguraciju boja, oblika, rasporeda pojedinih dijelova, odnosa gore i dolje ili lijevo i desno; ali, pomalo neočekivano, i sve ono što smo u stanju prepoznati kao *narativni* sadržaj slike. Ovo potonje on objašnjava time – i to će se za našu raspravu pokazati ključnim – što prepoznavanje narativnog sadržaja *nije* neka posebna ontološka kategorija slikovnog iskustva, nego je dio opće vizualne kompetencije opažanja koja svakom prosječnom promatraču omogućava da prepozna sliku *kao* sliku i da na njoj prepozna prisutnost ili odsutnost nekog narativnog sadržaja. Na primjer, da bismo prepoznali kao sliku jedan prikaz na kojemu vidimo čovjeka pribijenog na križ nije nužno da znamo da je riječ o Isusu Kristu, dovoljno je da znamo da je to čovjek, da se on nalazi pribijen na križu i da je riječ o slikovnom prikazu. Naravno da naša sposobnost odgonetanja dubljeg značenja tog prikaza ovisi o poznavanju konteksta priče (Crowther to naziva *instrumentalnom* kategorijom), ali sposobnost razumijevanja slikovne reprezentacije nije isto što i prepoznavanje njenog instrumentalnog, tj. narativnog, figurativnog ili nekog drugog sadržaja.

Instrumentalna svojstva slike su ona kojima se u svakodnevnim situacijama najčešće bavimo jer se konvencije slikovnog prikazivanja uglavnom odnose na ispunjavanje komunikacijskih i funkcionalnih ciljeva vizualnih reprezentacija. Zato je ono instrumentalno u slikama za Crowthera vrlo blisko semiotičkim figurama, poput denotacije, konotacije, metonimije, alegorije i ironije. U povijesti umjetnosti su ti funkcionalni ciljevi bili kulturne, religijske i, nešto kasnije, narativno-dokumentarističke prirode; danas oni zadovoljavaju najšire interese, od trivijalnih sadržaja industrije zabave do medicinskih i neuroznanstvenih vizualizacija. Nije, međutim, problem u tome što su slikovne reprezentacije do danas preuzele mnogo veći broj instrumentalnih funkcija tijekom svojega povijesnog razvoja – od magijskog nadomjestka za život „prije doba umjetnosti”, kako tvrdi Hans Belting, pa do suvremenog komunikacijskog medija, kakvom ju vidi Klaus Sachs-Hombach – nego u tome što je slika kao transhistorijski pojam u vremenu tehnosfere promijenila svoju ontološku bit. Ona upravo sada postaje jednom drugom vrstom stvari, još uvijek na neodredivoj razmjeri između analogne reprezentacije i digitalne post-representacije. Crowtherova podjela na četiri temeljne slikovne kategorije, mnogo je korisnija za opću teoriju slike nego što su to Wölfflinovi *Grundbegriffe* ili Panofskyjeva predikonografska, ikonografska i ikonološka razina tumačenja; doduše, ne zato što je metodološki ispravnija, nego zato što je kategorijalno inkluzivnija.<sup>27</sup> Jednostavno rečeno, Crowther nastoji obuhvatiti *sve* mogućnosti slikovnih reprezentacija, premda se koristi samo primjerima iz starije likovne umjetnosti.

Ovaj uvid nas dovodi već znatno bliže tezi ovog članka: naime, Crowther je mogao uspostaviti opću „transhistorijsku” teoriju slike i pritom koristiti samo primjere umjetničkih slikovnih reprezentacija nastalih prije dvadesetog stoljeća zato jer je imao na umu da je ontologija slike-kao-representacije *neovisna* o strukturalnom, instrumentalnom, povijesnom ili psihološkom statusu slike. Drugim riječima, ono što slika jest kao slika – njena esencijalna drugost u odnosu na sve ostale objekte materijalne kulture, a što Max Imdahl naziva *ikonikom*, a Gottfried Boehm *ikoničkom razlikom* – ne ovisi o tome što slika *znači* ili koliko *vrijedi*. Ukoliko njen ontološki status sagledavamo u odnosu na njenu instrumentalnu svrhu, tj. ukoliko esenciju i funkciju slike kategorijalno izjednačimo, nećemo moći sagledati posljedice tehnološkog obrata od reprezentirane prema virtualnoj slici, i od ikoničke razlike prema post-slikovnoj imerziji. Međutim, to je ujedno i granica Crowtherova transhistorijskog poduhvata: naime, za opću teoriju i ontologiju slike povijest umjetnosti ne nudi relevantne uvide koji sežu dalje od



puke reprezentacije, bez obzira je li riječ o vrhunskim dosezima klasične mimetičke umjetnosti ili o radikalnoj modernističkoj apstrakciji.

*Zaključak: prema teoriji slikovnog pojavljivanja*

Osvrt na Crowtherova razmatranja bio je nužan za našu raspravu iz dva razloga: prvo, kako bismo vidjeli da povijesna riznica slika može postati ne samo izvorom estetskog užitka, nego i osnovom mnogo šire teorije slikovne reprezentacije; i drugo, još važnije, kako bismo uočili u kojem trenutku slikovna reprezentacije više *ne može* posjedovati onaj ključan status unutar ontologije slike. Drugim riječima, analitički modeli razumijevanja transhistorijskih slika mogu biti primjenjivani samo do onog trenutka do kojeg traje ona „vrsta” povijesti na koju se te slike odnose. Kada u prostoru i vremenu tehnosfere nastupi novo doba digitalno generirane slike, bit će nam potrebni novi epistemološki alati. Sada se nalazimo u tranzicijskom vremenu kada ne samo da se rekonfiguriraju postojeće tehnološke paradigme, nego se i filozofske paradigme na kojima je utemeljen moderni svijet prilagođavaju novim tehničkim i digitalnim slikama. Te slike više *ne reprezentiraju* ništa iz domene vidljivog svijeta, nego konstruiraju svoj vlastiti svijet; one ne prikazuju nego se *pojavljuju* stvarajući afekte, stanja i odnose.

Novu vrstu fenomenologijski utemeljenog tumačenja umjetnosti i slika Martin Seel naziva *estetikom pojavljivanja*. Za razliku od *slikovnog pojavljivanja* koje se ovdje predlaže, Seelov koncept osmišljen je, prije svega, u svrhu estetske analize suštinski novih fenomena ljepote koji se u doba tehnosfere realiziraju ne više kao označitelji klasične europske metafizičke tradicije, nego kao vizualne pojave koje se sada estetski i umjetnički ostvaruju kroz nove i navlastite mehanizme osjetilnosti. Ono što se čini najznačajnijim doprinosom estetike pojavljivanja, i što je vrlo blisko širem konceptu slikovnog pojavljivanja kao opće-teorijskom modelu, je upravo izostavljanje kriterija utemeljenih na povijesno-teorijskim kanonima ljepote, kao i relativiziranje povijesno-umjetničkih toposa: ovo ne znači da klasična djela umjetnosti prestaju biti vrhuncima humanističke tradicije, nego znači da njihovo pojavljivanje, jednako kao i pojavljivanje bilo kojeg drugog objekta, mora biti sagledano u svjetlu nove paradigme *postajanja, nastajanja i događanja*. Hoće li se objekt u svojem pojavljivanju konstituirati kao estetski objekt ili puka stvar, ovisi o promatračevim sposobnostima intuicije i imaginacije.<sup>28</sup>

Moja polazišna teza za jednu buduću *teoriju slikovnog pojavljivanja* je da je Boehmov pojam ikoničke razlike – kao, uostalom, i opisana Crowtherova kategorizacija

transhistorijskih slika – bio dovoljno obuhvatan koncept za razlikovanje slike od onoga što nije slika za sve vizualne artefakte što su nastali tijekom višemilenijske ere slikovne reprezentacije; ta era započela je prvim paleolitskim crtežima, obuhvaćala je cijelu vizualnu proizvodnju u razdoblju „prije umjetnosti” kao i sve one vizualne reprezentacije što su u novom vijeku nastajale izvan potreba religijskog kulta, da bi je naposljetku odmijenila *tehnosfera*. Međutim, budući da tehnosferu obilježavaju sve razvijeniji sustavi slikovne imerzije, od svima dostupnih OLED ekrana i IMAX kina, preko naočala Oculus Rift sve do totalnih imerzivnih iskustava što rekreiraju sinestetičke vizualno-taktilne dojmove, ontološko razlikovanje same slikovne plohe od izvanslikovnog realiteta više nije moguće uspostaviti samo uz pomoć ideje *razlike*. Naime, pojam razlike može poslužiti kao kvalifikativ za definiranje odnosa između odvojenih kategorija objekata – u našem slučaju, slikovnih i svih onih drugih koji nisu slikovni – *samo* ukoliko je realitet u kojemu se oni nalaze jednak ili istovrstan. Primjerice, nitko ne dovodi u pitanje jasnu ontološku odvojenost dvodimenzionalnog reprezentiranog realiteta što je uspostavljen *unutar* filmske fikcije s *nerepresentiranim*, tj. stvarnim realitetom što postoji *izvan* filmske fikcije. Mnogi filmovi i umjetnička djela upravo računaju s tom podrazumljivom odvojenošću i zato mogu propitivati granice jedne i druge stvarnosti: ponajprije kako bi ih dovele u pitanje unutar striktno umjetničkog diskursa. Boehmova teorija ikoničke razlike, jednako kao i Nancyjev pojam *reza*, uspostavili su semiotičko-fenomenološke kriterije za teorijsko razgraničavanje upravo onih iskustava koji su prirodni čovjekovom doživljaju svijeta.

Drugim riječima, razlika ili ontološki rez između slike i ne-slike može postojati samo zato što je svaka prosječno sposobna individua u stanju te dvije kategorije iskustveno pojmiti. Međutim, ikonička razlika pokazuje se kao neadekvatan koncept toga ontološkog reza ne samo zato što se u vremenu i prostoru tehnosfere radikalno mijenjaju i status i mogućnosti čovjekova iskustva, nego ta nova vrsta iskustva još nije „normalizirana” unutar procesa koji je Flint Schier svojedobno nazvao *prirodnom generativnošću* [natural generativity].<sup>29</sup> Prostor i vrijeme tehnosfere, kako smo vidjeli, zahtijeva da slikama pristupimo ne više kao starogrčkom *eikonu*, tj. odsluku ili reprezentaciji, nego kao iskustvima, događajima i posebnoj vrsti *pojava*. Modalitete slikovnog pojavljivanja u tehnosferi možemo prepoznati kao simptome najnovijega slikovnog obrata, u svakom slučaju prvoga u 21. stoljeću, tj. onoga koji se više ne događa u srazu slike i jezika, kako su to maestralno opisali Mitchell i Boehm, nego u srazu analognih slika i digitalnih slika, reprezentacije i post-representacije, realiteta i virtualnosti, semiotike i fenomenologije.

## Bilješke

- <sup>1</sup> W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory*; Chicago University Press, Chicago, 1994., 89. Za Mitchellove uvide o odnosima slike i teksta vidi poglavlja u toj knjizi „Beyond Comparison: Picture, Text and Method” i „Visible language: Blake’s Art of Writing”.
- <sup>2</sup> Kako bi se udaljio od dominantno tekstualne analize umjetničkog djela, njemački povjesničar umjetnosti Max Imdahl tvrdi da se „oblikovne kvalitete slike ne mogu dijeliti od sadržajnih. Drugim riječima, sintaksa i semantika međusobno su uvjetovane” (MAX IMDAHL, Ikonika. Slika i promatranje, u: *Slika i riječ. Gadamer, Boehm, Batchmann, Imdahl*, (ur. S. Briski Uzelac), Zagreb, 1997., 199-200. Imdahl smatra da je kod analize umjetničkih slika, pogotovo onih nastalih na temelju biblijskog predloška, uvijek potrebno najprije uzeti u obzir njihovu tekstualnu komponentu, a koju je najlapidarnije strukturirao Ervin Panofsky u podjeli na predikonografsku, ikonografsku i ikonološku razinu slike. No, kaže, Imdahl, „postoji također i ikonički smisao slike. Njegov je sadržaj promatranje kao razmatranje zornosti slike te kao razmatranje slikovno mogućega. Taj se ikonički način promatranja, koji se usredotočuje na samu zornost slike, može nazvati ikonikom (ikonika od *eikon*, kao logika od *logos* ili etika od *ethos*)” (204). Prema Imdahlu, jedan od specifično „ikoničkih” atributa slike je „zgusnutost” i „istodobnost” svih događaja na slici. Tu istodobnost jezik ne posjeduje jer on uvijek može čak i temporalno najzgulnutije situacije tumačiti samo kao susljednost. Dakle, „jezik je kao naracija [*Sveto pismo*, primjerice] slici unaprijed zadan, s druge strane je slika zadatak za jezičnu – neizbježno jezičnu – interpretaciju. Međutim, ono što je sama slika kao takva, nije moguće nadomjestiti nikakvim jezikom. (...) Zorno nazočna scenska simultanost ne može se uspostaviti jezičnim sredstvima, (208). Max Imdahl tvrdi da je upravo Giotto bio u stanju izraziti na specifično ikonički način, izrazima lica i zgusnutošću prizora – zanemarujući ikonografsko-narativni predložak – sve ono što samo vizualni prikaz može dati.
- <sup>3</sup> Gottfried Boehm postavlja pitanje „zar se zaista samo po sebi podrazumijeva da se u jeziku interpretacije mogu pronaći valjani supstituti za slikovnost?” i nudi odgovor da je to moguće ako ustanovimo na koji način i u kojoj mjeri slike participiraju u jeziku i obratno „u nekoj zajedničkoj ravnini slikovnosti”. GOTTFRIED BOEHM, O hermeneutici slike, u: *Slika i riječ* (bilj. 2), 67.
- <sup>4</sup> SVETLANA ALPERS, Promatranje riječi: reprezentacija tekstova u nizozemskoj umjetnosti, u: *Vizualni studiji: Umjetnosti i mediji u doba slikovnog obrata*, (ur. K. Purgar), Zagreb, 2009., 124-125. Originalno izdanje: SVETLANA ALPERS, *The Art of Describing. Guch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, 1984.
- <sup>5</sup> Tekst „O hermeneutici slike” izvorno je objavljen pod naslovom Zu einer Hermeneutik des Bildes, u: *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, (ur. H-G. Gadamer i G. Boehm), Suhrkamp Verlag, 1978.
- <sup>6</sup> GOTTFRIED BOEHM, (bilj. 5), 78-79. Kako smo malo prije vidjeli, „ono što bez slike ne bi bilo vidljivo” Max Imdahl naziva *die Ikonik* – ikoničko kao takvo, slikovno bez tekstualnog, vizualno bez ikonografskog.
- <sup>7</sup> GOTTFRIED BOEHM, (bilj. 5), 66-67.
- <sup>8</sup> GOTTFRIED BOEHM, (bilj. 5), 69.
- <sup>9</sup> GOTTFRIED BOEHM, (bilj. 5), 70.
- <sup>10</sup> W. J. T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986., 9-14.
- <sup>11</sup> GOTTFRIED BOEHM, (bilj. 5), 72.
- <sup>12</sup> ŽARKO PAIĆ, *Posthumano stanje. Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*; Litteris, Zagreb, 2011., 65-68.
- <sup>13</sup> ŽARKO PAIĆ, (bilj. 12), 73.
- <sup>14</sup> ŽARKO PAIĆ, *Treća zemlja. Tehnosfera i umjetnost*; Litteris, Zagreb, 2015., 11.
- <sup>15</sup> ŽARKO PAIĆ, (bilj. 14), 13.
- <sup>16</sup> ŽARKO PAIĆ, (bilj. 14), 35-36.
- <sup>17</sup> ŽARKO PAIĆ, (bilj. 14), 37.
- <sup>18</sup> ŽARKO PAIĆ, (bilj. 14), 42-43.
- <sup>19</sup> PAUL CROWTHER, *The Transhistorical Image*; Cambridge University Press, 2002. 69-73.
- <sup>20</sup> O pojmovima esencijalizma i subjektivizma u teoriji slike vidi u KREŠIMIR PURGAR, „Prema ontologiji slike: ne-disciplinarni pristup”, *Tvrđa* 1/2 (2015.), 238-248.
- <sup>21</sup> Vidi o tome u: IMMANUEL KANT, *Kritika moći suđenja* [Kritik der Urteilskraft, 1790]; Naprijed, Zagreb, 1976.
- <sup>22</sup> IMMANUEL KANT, (bilj. 21), 71.
- <sup>23</sup> Proučavanje slika na način da bi sve vizualne fenomene trebalo tretirati kao da su prisutni istodobno i pokušaj da razumijemo fenomene vizualne kulture „u trenutku kada se ona događa” [as it takes place], u neprestanoj mijeni globalnog konteksta, kako to predlaže Marquard Smith, bilo je razlogom što se vizualnim studijima već tradicionalno prigovara da zanemaruju povijesni kontekst u kojemu nastaje (ili je nastajala) umjetnost. Pored najpoznatijeg takvog prigovora formuliranog kao široka kritika desne ideološke platforme koju vizualni studiji navodno promoviraju, a što je objavljeno u formi redakcijskog komentara pod naslovom „Questionnaire on visual culture” u časopisu *October*, br. 77, 1996., najnoviji prigovor odnosi se na tzv. „ontogenetsku zabludu”, a što bi trebalo značiti da su vizualni studiji ne samo previše otvoreni prema sveukupnom području vizualne kulture, nego i da zanemaruju specifičnost umjetničkog djela. Prema Nicholasu Daveyu, upravo je „ontogeničnost vizualnog” [ontogeny of the visual] glavni razlog što se događa „zaokret prema ontološkom koji stvara probleme metodološkoj inkluzivnosti vizualnih studija, NICHOLAS DAVEY, *Hermeneutical Aesthetics and an Ontogeny of the Visual*, u: *A Handbook of Visual Culture*, (ur. I. Heywood i B. Sandywell), London, 2013, 132. Premda priznaje vizualnim studijima „snažnu volju” prema demistifikaciji umjetničkog djela, a koju vizualni studiji nastoje uspostaviti dijalogom s djelom i „traženjem šireg konsenzusa o normama prosuđivanja umjetničkog djela”, Davey tvrdi da su vizualni studiji „zanemarili fundamentalnu distinkciju između ontogenetskih karakteristika dizajniranog objekta i umjetničkog djela, [tj. između umjetnosti

i ne-umjetnosti], a što predstavlja propust koji „ne samo da ugrožava mnogostruke varijante proučavanja vizualne kulture nego i onemogućava radikalnu kritiku unutar područja estetskog iskustva” (132). Više o tome vidi u KREŠIMIR PURGAR, *Coming to Terms with Images. Visual Studies and Beyond*, u: *Theorizing Images*, (ur. Ž. Paić i K. Purgar), Cambridge Scholar Publishing, 2016, 63-65.

<sup>24</sup> U svojoj podjeli slikovnih kategorija Paul Crowther se na bitnim mjestima izravno poziva na velike „strukturaliste” povijesti umjetnosti, prvenstveno na Heinricha Wölfflina i Erwina Panofskog. Ono što Crowther od njih preuzima odnosi se, prije svega, na zajedničku želju za razumijevanjem strukturalnih učinaka slika, a mnogo manje na metodu i lapidarnost. Naime, irski teoretičar stvara mnogo opsežniju slikovnu tipologiju koja daleko nadilazi zadatke koje si je postavila rana povijest umjetnosti budući da Crowther podjednaku važnost pridaje ikonografskim, formalnim, semiotičkim, historijskim, čak i psihološkim aspektima slikovnih prikaza. Posebnost je njegova pristupa to što pojmom „strukture” obuhvaća i one *formalne* i *kompozicijske*, ali i *semantičke* i *sintaktičke* kategorije. Time iznosi jasan stav da značenjske aspekte slika ne smatra važnima za njihov ontološki status. Ono čime slike komuniciraju svoja značenja ne proizlazi iz njihove strukture nego iz njihovih, kako tvrdi, *instrumentalnih* svojstava, a u koja ubraja *denotaciju*, *konotaciju*, *metonimiju* i *metaforu* – dakle, pojmove iz Barthesove semiotike. S druge strane, Crowtherova kategorija *historijskog* povezuje pojmove „ikonografskog” i „ikonološkog” Erwina Panofskog ali ih on naziva *sinkronijom* i *dijakronijom* i na taj način Panofskijeve kategorije značenja koristi da bi objasnio na koji način se umjetničko djelo pozicionira u povijesnom kontekstu. Iz takve složene strukture proizlazi Crowtherov jasan odmak od tradicionalne povijesti umjetnosti (ali i vezanost uz nju) jer su njegovi ciljevi evidentno znatno bliži metodi opće znanosti o slici. Kako bi svoju tipologiju učinio univerzalnim alatom slikovne analize, Crowther pokušava opisati sve ono što je u slikama potencijalno vidljivo, a što pojedine discipline – zbog metodoloških ograničenja svake od njih – nisu u mogućnosti uočiti. Naposljetku, različite fenomene vidljivosti pokušava strukturirati kako bi se približio imanentnoj mogućnosti samih slika da proizvode različite kategorije vizualnih spoznaja, PAUL CROWTHER, (bilj. 19), 78-112.

<sup>25</sup> PAUL CROWTHER, (bilj. 19), 78-112.

<sup>26</sup> PAUL CROWTHER, (bilj. 19), 76.

<sup>27</sup> S time u vezi Horst Bredekamp iznosi tezu da bi problem inkluzivnosti u ranoj fazi povijesti umjetnosti vjerojatno bio na drugačiji način riješen da je svoj triadički sustav Erwin Panofsky primijenio na sve oblike vizualnih komunikacija, a ne samo na tzv. „lijepu umjetnost”: „Nedavno je konstatirano da se povijest umjetnosti nije uspjela pretvoriti u opću znanost o slici [Bildwissenschaft] zato što nikada nije uzela u obzir moderne medije; ikonologija je mogla postati znanost o slici da Erwin Panofsky nije ograničio svoju metodu na analize renesansnih alegorija. Prema tome, na tragu tradicije devetnaestog stoljeća, povijest umjetnosti bila je prisiljena zanemariti medijsku umjetnost i baviti se samo djelima ‘visoke’ umjetnosti”. Vidi o tome u: HORST BREDEKAMP, *A Neglected Tradition. Art History as Bildwissenschaft*, *Critical Inquiry*, 29 (2003.), 419.

<sup>28</sup> Više o pojmu *estetike pojavljivanja* vidi u: MARTIN SEEL, *Aesthetics of Appearing*; Stanford: Stanford University Press, 2004. Za našu raspravu posebno je zanimljivo poglavlje iz te knjige naslovljeno „Thirteen Statements on the Picture” koje je objavljeno na hrvatskom pod naslovom *Trinaest teza o slici, Tvrdja*, 1-2 (2015.), 209-223.

<sup>29</sup> Generativnost je lingvistički termin koji opisuje stvaranje gramatičkih oblika ne iz unaprijed ograničene *strukture* jezičnog sustava, kao što je slučaj u strukturalnoj lingvistici, nego se kod generativnosti smatra da osoba posjeduje gramatičke *kompetencije* koje joj omogućavaju da iznalazi intuitivne konstrukcije i stvara jezičke varijante izvan postojećega gramatičkog korpusa dotičnog jezika. Drugim riječima, generativnost znači da je čovjek u stanju sam stvarati još nepostojeće jezičke konstrukcije, te da je u stanju i razumijevati takve konstrukcije drugih ljudi. Analogno tome, Schierova je teza da razumijevanje slikovnih reprezentacija proizlazi iz čovjeku prirodne vizualne kompetencije. Uz pojam generativne lingvistike naročito je vezano ime Noama Chomskog i njegovog tumačenja jezika kao izvornog mjesta kreacije slobodnomisleće individue: „generativni pristup povezan je s pojmom gramatičke kompetencije. To je model govornikova znanja vlastitoga jezika. Gramatička kompetencija odražava govornikovu proizvodnu i kreativnu sposobnost da konstruira (ustrojava) i razumije beskonačno mnogo rečenica svojega jezika, uključivši i one na koje prije nije naišao. Skovavši nazive *kompetencija* (jezično znanje) i *performansa* (jezična upotreba), Chomsky je reinterpreterao Saussurovske konstrukte *langue* i *parole*, gdje *kompetencija* nije inventar elemenata kao Saussureov *langue* već sustav generativnih pravila”. Vidi o tome u: FLINT SCHIER, *Deeper into Pictures. An Essay on Pictorial Representation*, Cambridge University Press, 1986. i u: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=21594> (pristupljeno 1. lipnja 2016.). Za razliku od Flinta Schiera, koji u navedenoj knjizi nije ušao u političke reperkusije vizualne kompetencije, tj. „prirodne generativnosti”, jezik je u interpretaciji Chomskog prestao biti samo sredstvom neposredne komunikacije, već je postao metaforičkim i stvarnim mjestom permanentnog revolucioniranja društvene zbilje te potencijalom političke emancipacije.

## Summary

# Zero Degree of Representation: Art, Technique and Pictorial Appearing

My starting hypothesis in the theory of pictorial appearing is that Gottfried Boehm's notion of iconic difference can serve as a sufficiently comprehensive concept for differentiating between image and non-image in all visual artefacts that have been created during the several millennia of visual representation. This era started with the first paleolithic drawings and includes the entire visual production from the period "before art", as well as all those visual representations that emerged in the early modern period beyond the needs of religious worship, only to be substituted through the technosphere. However, since the technosphere is characterized by increasingly evolved systems of visual immersion, from the all-accessible OLED screen and IMAX cinema theatres to Oculus Rift glasses and further to the experience of total immersion, which recreates synesthetic visual-haptic impressions, ontological differentiation between the visual surface as such and the extra-iconic reality can no longer be established with the idea of difference alone. Namely, the notion of difference can serve as a qualifier for defining the relationship between the separate categories in an object – in our case, the pictorial and non-pictorial ones – only insofar as the reality in which they are situated is identical or equivalent. Thus, nobody questions the clear ontological separation between the two-dimensional represented reality such as established in cinematic fiction and the non-represented, that is actual reality existing outside of that fiction. Many films and artworks count on that implied separation and can therefore afford to question the borderline between the two, primarily within a strictly artistic discourse. Boehm's theory of iconic difference and Jean-Luc Nancy's understanding of the cut have helped establish the semi-

otic-phenomenological criteria for a theoretical differentiation between various experiences that are innate to man's picture of the world. In other words, the difference or ontological cut between image and non-image can exist only because even a modestly capable individual can empirically grasp these two categories.

However, my hypothesis is that iconic difference reveals itself as an inadequate concept for that ontological cut, not only because the status and the possibilities of human experience are radically altered in the time and space of the technosphere, but also because this new type of experience has not yet been "normalized" within the process that Flint Schier has termed "natural generativity". The space and time of the technosphere require that one should no longer approach the image merely as the ancient Greek *eikon*, i.e. mirroring or representation, but rather as an experience, event, and a specific type of phenomenon. The modalities of pictorial appearing in the technosphere can be recognized as symptoms of the most recent visual turn, in any case the first in the 21<sup>st</sup> century, which no longer occurs in an encounter between image and language, as lucidly described by Mitchell and Boehm, but in an encounter between analogue and digital images, between representation and post-representation, reality and virtuality, semiotics and phenomenology. In order to understand this epochally new reality, one can use concepts such as Bolter's and Grusin's remediation, or Žarko Paić's idea of the technosphere, as well as some other approaches, such as Paul Crowther's categorization of "transhistorical images" or the phenomenologically based interpretation of art and images that Martin Seel has termed "the aesthetics of appearing".