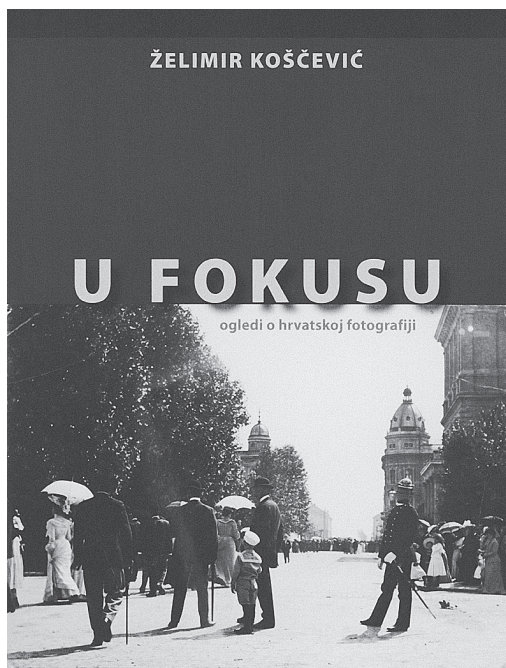


recenzije

o hrvatskoj fotografiji

ŽELIMIR KOŠČEVIĆ
U fokusu, ogleđi o hrvatskoj
fotografiji
Školska knjiga, Zagreb, 2006.



► "Analfabet budućnosti neće biti onaj tko ne poznaje pismo, već onaj tko ne razumije fotografiju."
Laszlo Moholy Nagy

Ovo poznato proročanstvo stoji na početku najnovije knjige o fotografiji Želimira Koščevića *U fokusu*, objavljene prošle godine u izdanju Školske knjige. Za razliku od knjige *Fotografska slika, 160 godina fotografske umjetnosti* iz 2000. godine, objavljene kod istog izdavača, u kojoj Koščević daje vlastitu interpretaciju opće povijesti fotografskih stilova i tehnika, u svojoj najnovijoj publikaciji autor na dvadeset i tri primjera analitički pristupa domaćem fundusu fotografskih slika iz razdoblja od 1856. do 2003. godine.

Polazeći od postavke da fotografija kao medij "ugrađena u opću kulturu mjesta i vremena" pruža mnoštvo interpretativnih mogućnosti, Koščević se odlučuje, kako čitamo u uvodnom tekstu, na hermeneutički pristup. Pritom se poziva na tekst Sonje Briski

Uzelac *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, koja ističe da je "hermeneutika otvoren projekt, a ne finalni model teorije, metode ili prakse te sukladno tome nema ni ograničeno predmetno polje", (Sonja Briski Uzelac, *Slika i riječ: Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, IPU, Zagreb, 1997.), čemu još valja dodati i povijesnu uvjetovanost razumijevanja te važnost subjekta u oblikovanju znanosti. Takvim pristupom, koji u potpunosti isključuje pozitivistički ideal znanstvene objektivnosti, autor si je dopustio i prilično veliku slobodu u tumačenju. Koristi različite interpretativne metode, čak mu i sam stil pisanja varira, diktiran od teme, odnosno fotografije te objektivnih i subjektivnih okolnosti u kojima stvara njezin autor. Pritom još valja napomenuti da Koščević ne samo da fotografije promatra u povijesno-političkom ili kulturološkom kontekstu u kojem su nastale, nego i sebe vidi isključivo kao interpereta određenog vremenom i mjestom na kojem djeluje.

Iako Koščević u uvodnom tekstu opravdava svoj izbor fotografija kao autorski, nemoguće je ne primijetiti da je gotovo u pravilu birao paradigmatički primjer stila, tehnike, autorskog shvaćanja ili, šire gledano, vizualne kulture domaćeg podneblja. Tako piše o *Ivanu Kukuljeviću Sakcinskom*, jednom iz serije portreta hrvatskih književnika fotografa Franje Pommara, koju shvaćamo kao pravu domaću "galerie contemporaine", *Skoku grofa Erdödyja Karla Draškovića*, vrlo ranom primjeru moment-fotografije i u europskim okvirima, *Studiji akta* Bele Čikoša Sesije, u kojoj propituje odnos klasične slikarske tehnike i fotografske snimke, političkom fotokolažu *Diktatura u Jugoslaviji* Ivane Tomljenović Meller, tipičnoj gradskoj sceni *Assicurazioni Generali* majstora hrvatske fotografije Toše Dabca, grafizmu u fotografijama braće Brkan, približavanju subjektivnoj fotografiji Milana Pavića i Nikole Vučemilovića, fotografiji u službi konceptualne umjetnosti kod Brace Dimitrijevića i Tomislava Gotovca ili snimcima iz fotografskog dnevnika Petra Dabca, ...

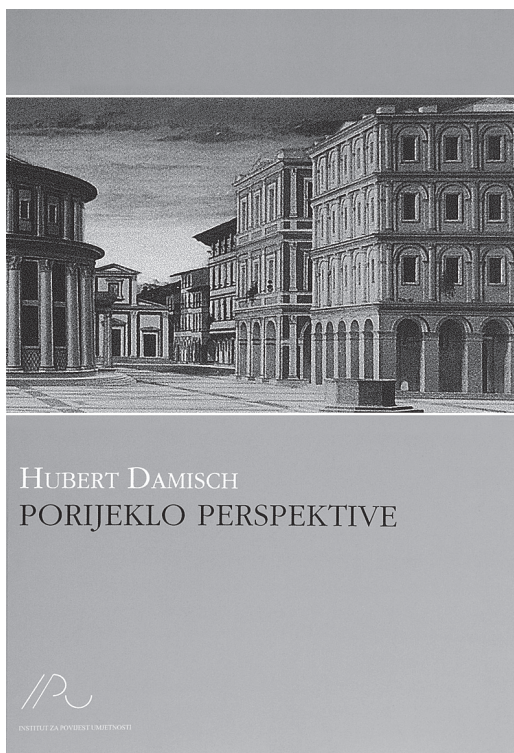
U velikom broju analiza objavljenih u ovoj knjizi Koščević posebnu pažnju posvećuje složenom i dinamičnom odnosu slike i teksta, pri čemu se priklanja shvaćanju da je slika uvijek ta "koja rađa tekst", dok tekst najčešće "svojom deskriptivnošću ometa njezino ispravno čitanje... i onečišćuje njezino polje". Na primjeru *Skoka grofa Erdödyja* Karla Draškovića tako navodi da "nijedan tekst ne raspolaže jezičnim instrumentarijem kojim bi posredovao između atrakcije trenutačne stvarnosti skoka i slike koja ga je u tom trenutku uhvatila, zaustavila i odaslala u budućnost do nas sada".

U kulturi kojoj na žalost tek predstoji vrednovanje fotografije unutar cjelokupne umjetničke produkcije, kao i ispravna percepcija njezine uloge unutar sociokulturnih zbivanja, najnovija je knjiga Želimira Koščevića *U fokusu* bez sumnje koristan doprinos upoznavanju i razumijevanju kako domaćih autora tako i samoga fotografskog medija.

— Iva Prosoli

simbolička konstrukcija vizualnoga svijeta

HUBERT DAMISCH
Porijeklo perspektive
Institut za povijest umjetnosti,
Zagreb, 2006.



► Hubert Damisch francuski je povjesničar umjetnosti, ravnatelj studija pri l'École des hautes études en sciences sociales u Parizu, autor brojnih zapaženih knjiga iz interdisciplinarnog područja povijesti umjetnosti, kulture i teorije slike, među kojima valja izdvojiti: *Théorie du Nuage: Pour une histoire de la peinture* (1972.), *Ruptures/Cultures* (1976.), *L'Origine de la perspective* (1987.). Ovu posljednju navedenu knjigu odnedavno možemo čitati u hrvatskome prijevodu Zlatka Würzberga. Riječ je o jednoj od iznimno važnih knjiga o problemu nastanka, smisla i funkcije perspektive u povijesti umjetnosti zapadnjačke civilizacije.

Od rane renesanse do preobrazbe slike u otvorenost svijeta bez perspektivističke iluzije sa Cézanneom ili razaranja koncepta slike

uopće u Maljevičevu suprematizmu, čini se da je "izum" perspektive istodobno tehnički, tehnologijski i metafizički način artikulacije pojma svijeta kao iluzije sinoptičke realnosti. Ako se estetički višak slike artikulira kroz fluidnu zonu perspektive, moguće je izvesti postavku da slika ne prikazuje tek izvanjsku i unutarnju zbilju, nego i vlastitu "sliku" u značenju materijalnosti i medijalnosti. Linearna perspektiva poput sjene prati pojam mimetičkoga predstavljanja nečega. Tako se od Platona razumije smisao slikotvornosti i slike.

Moć iluzije stoga nije iluzorna moć umjetničke slike. Naprotiv, ona zahvaljuje svoju opčinjavajuću igru s perceptivnim moćima motritelja ponajprije nastanku novovjekovne tehnike i tehnologije. Kantov je subjektno-centrični obrat novovjekovne filozofije omogućio razvitak povijesti transcendentalnog subjekta. Tek takav nad-subjekt omogućuje uopće spoznaju onog što se postavlja kao predmet. Od pronalaska perspektive u doba renesanse može se govoriti o okretu u pojmu slike i realnosti.

Svijet više nije ptolomejska ploča, nego je njegov pojam shvatljiv iz kopernikanskoga obrata u razumijevanju onog što se pokazuje kao izvanjski svijet. U znamenitoj raspravi Erwina Panofskog *Perspektiva kao "simbolička forma"* u kojoj se utemeljitelj ikonologije kao hermeneutičke metode povijesti umjetnosti poziva na neokantovskoga filozofa Ernsta Cassirera, ustvrđuje se da svaka povijesna epoha ima svoju perspektivu. Ona određuje simboličke forme u kojima se ogledaju stanoviti nazori na svijet. Panofsky, međutim, ne shvaća linearnu perspektivu kao puku "teoriju odraza" odnosno preslikavanje vizualne realnosti. Ovdje je ponajprije riječ o povijesno-epohalnome načinu konstrukcije vizualnoga svijeta u prikazu i predstavljanju.

Na tom se tragu razvija teorijski pokušaj Huberta Damischa da shvati perspektivu u dvostrukome luku – optičkome i simboličkome – kao inventivnu konvenciju novovjekovlja i cjelokupnog zapadnoeuropskog moderniteta u povijesti slikarstva i umjetnosti. Pitanje je perspektive, kako je to u svojim filozofijskim refleksijama istaknuo Nietzsche, metafizičko pitanje istine, svijeta i realnosti. Iz kakve se "perspektive" gleda na stvari već je unaprijed određeno spoznajnim motrištem subjekta. Vizualni svijet i vizualna realnost samo su tehničko-tehnologijskim izumom perspektive postavljeni u temelje svijeta kao konstrukcije svake moguće realnosti.

Damisch se u svojoj obuhvatnoj interdisciplinarnoj studiji iz povijesti umjetnosti, teorije moderne i suvremene slike i filozofijskim teorijama od Cassirera, Foucaulta i Lacana, suprotstavlja ideji da je *perspectiva artificialis* koja se oblikovala u quattrocentu karakteristični proizvod modernoga građanskoga doba. Povijesno gledano, postoji i antički pojam perspektive. Premda Grci i Rimljani nisu još uspjeli stvoriti i izraziti pojam jedinstvene točke nedogleda, različiti sačuvani primjerci iz kasne rimske arhitekture svjedoče o svođenju prostornih odnosa na geometrijske mjere. Damisch dokazuje da je potrebno odustati od determinizma kulture koji kaže, primjerice, da je humanizam spojiv s centralnom perspektivom.

Pojmovi subjekta, humanizma, perspektive koji nastaju u to doba imaju svoje povijesno-filozofijsko, kulturno i znanstveno porijeklo u antici. Oni se ne mogu jednostavno razumjeti bez konkretne, materijalne i medijalne veze. Tijekom povijesti Vasari je dovršio redukciju *perspective artificialis* na tehnički problem konstrukcije. Perspektiva je time od metafizičke aure zadobila tek svoju matematičko-geometrijsku iskoristivost u konstrukciji prostora kao realne iluzije svijeta. No, nikad se takva vrsta redukcije ne može osloboditi onog simboličkoga viška slike o kojem govori Panofsky. Stoga je za raspravu o povijesno-umjetničkome pojmu perspektive, kako to pokazuje Damisch, nužno rasvijetliti sve dodirne veze između filozofije, povijesti kulture, umjetnosti i prirodnih znanosti. Iz perspektive proizlazi temeljni fizikalni, kozmologijski i metafizički problem *par excellence*: kako se beskonačnost (prostora) reflektira u konačnosti (vremena) subjekta koji konstruira predmete vizualne realnosti?

Hubert Damisch u *Porijeklu perspektive* nastoji izložiti "slijed perspektivnih povijesti" unutar same povijesti perspektive od Brunelleschija i Vasarija do razmještenih položaja subjekta u avangardnoj dekonstrukciji prostora i vremena slike i slikarstva. Precizna, znanstveno argumentacijski jasna i razgovijetna u sudovima i zaključcima, otvorena u postavljanju problema koji nadilaze tek stručni povijesno-umjetnički kontekst, ova je studija istodobno heurističan i metodički otvoreni pristup problemu konstrukcije svijeta kao vizualnoga prostora iluzije svijeta uopće.

No, ono iluzorno nije ništa manje spoznajne vrijednosti od realnoga, koji se konstruira subjektno-centričnim položajem motritelja čak i onda kad se u medijskoj teoriji Marshalla McLuhana zahtijeva "preokret perspektive" u medijalno proizvedenoj slici svijeta istodobnosti svih subjekata/aktera događaja vizualizacije. Linearna perspektiva tijekom povijesti slike uvijek je bila više od tehničko-tehnologijskog sredstva vizualne moći prostorom. To se simbolički može pokazati onime što Heidegger u svojim predavanjima o Descartesu i Leibnizu naziva utemeljenjem metafizike subjektivnosti putem matematičko-geometrijskog nabačaja (*Entwurf*) bitka uopće. Bitak se epohalno određuje kao *perceptio* (opažaj) i *appetitus* (žudnja). Opažaj je već sinoptički i simbolički konstruiran iz svijeta kao linearne perspektive, koja ukazuje na mogućnost beskonačnosti prostora i beskrajnosti vremena.

Slika svijeta koja odgovara takvom metafizičkome perspektivizmu (vrijednosti), govoreći ničeanški, nije više svijet kao otvorenost horizonta smisla. Posrijedi je, naime, svijet koji je proizvod subjektno-centrične konstrukcije. Damischova studiozna rekonstrukcija porijekla ideje perspektive u svim svojim aspektima podaruje nam mogućnost mišljenja o tome zašto je cjelokupna povijest slike u znaku neuspjelog razaranja te konstrukcije iluzije vizualne realnosti. Ono što je neuspjelo nije, dakle, veličajna povijest moderne umjetnosti i slikarstva od Cézannea do Maljeviča i nasljednika, nego nerazorivost ideje konstrukcije vizualnoga svijeta. Perspekti-

va se održava u medijalnome svijetu i kad se mekluanovski govori o istodobnosti subjekata/aktera vizualnoga događaja.

Problem više nije u izokretanju perspektive i traganju za perspektivom, kako je to anticipirao Panofsky, nego u tome kako perspektivnoj paradigmi pridodati još i onu treću dimenziju, dubinsku i simboličku, kontemplativnu u trenutku dok se svijet vizualno dekodira kao hiperrealni digitalni prostor bez dubine i bez površine, bez subjekta i bez supstancije, bez čega drugog osim jedinstva subjekta-objekta u slici koja nadilazi sve mogućnosti simboličkog viška značenja. Damisch je jasno odredio granice svojeg istraživanja porijekla perspektive time što je ocrtao njezine formalne granice sredstva konstrukcije iluzije vizualne realnosti.

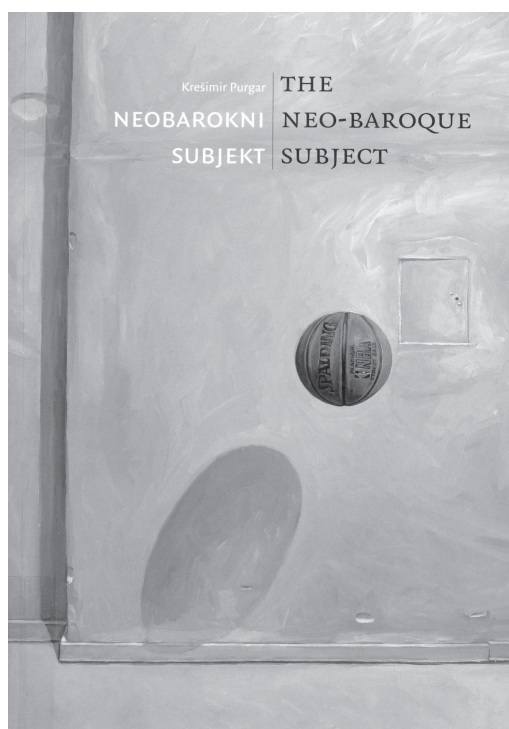
No, što kad se sama realnost više ne razumije kao vizualni svijet linearne perspektive, već kao umnožena zrcala perspektivističke realnosti iluzije, koja odsad konstruira našu sliku svijeta? Ne prethodi li svakoj mogućoj raspravi o dekonstrukciji linearne perspektive u povijesti slike (umjetnosti) 20. stoljeća takav radikalni stav o gubitku mogućnosti slikovne iluzije realnosti? To više nije predmet Damischove studije. Ali u međuvremenu se u doba *iconic turn-a* i slike koja vizualni događaj pretpostavlja jezično-govornome činu interpretacije promijenio i način percepcije realnosti. Kako se u tom svjetlu može razumjeti nova slika nastala digitalnim putem ne otklanja poniranje u povijest perspektive. Ali neprijeporno otvara pitanje o granicama mogućnosti konstrukcije realnosti iz paradigme novovjekovnog matematičko-geometrijskog odnosa spram svijeta uopće.

— Žarko Paić

recenzije

o gledanju, viđenju i znanju

KREŠIMIR PURGAR,
Neobarokni subjekt /
Neo-baroque Subject
Meandar, Zagreb, 2006.



►
"Gledanje, viđenje i znanje postali su opasno isprepleteni."
CHRIS JENKS

Pred nama je jedna posve iznimna knjiga: *Neobarokni subjekt*. Lovro Artuković i *slike našeg vremena* autora Krešimira Purgara, povjesničara umjetnosti i teoretičara vizualnih medija te voditelja Centra za vizualne studije. Za našu znanstveno-stručnu, ali i širu javnost značajna je pojava ove knjige, prije svega, po oglednom autorskom pristupu koji je dosljedno razvijen na materijalu knjige; u istraživanju se tog materijala polazi od određenog umjetničkog opusa, no ne radi se tek o klasičnom disciplinarnom postupku njegove (izolirane) monografske obrade. Riječ je, naprotiv, o metodologiji

koja pretpostavlja kompleksni vizualni karakter suvremene kulture unutar čijih kodova nastaje i umjetnička produkcija slika. Sam autor u prvoj rečenici svoje knjige kaže da je to "knjiga o slikama Lovre Artukovića, ali podjednako i o slikama vremena u kojem živimo", te stoga njegova metodologija "meandrirala labirintom slike, nabire se, odmotava i povija, doduše, ne oko svijeta, nego oko svojega vlastitog središta – slika Lovre Artukovića".

U ovom se metodološkom pristupu polazi od činjenice da su već restrukturirane odrednice povijesno-umjetničke znanstvene spoznaje; ona se više ne sastoji samo od "znanstvenog napretka" u prikupljanju i slaganju rezultata kao nepromjenljivih "istina", nego od otvorene hermeneutike razumijevanja, doduše ne više cjeline fenomena kao neprekidnih ulančavanja fragmenata, gdje je sam subjekt spoznaje vezan uz predmet svoga znanja, a istina "povijesno otvoreno događanje smisla" koje nema "dovršeni oblik". Osim u ovo doba "nomadske znanosti", kada logocentizam uzmiče pred epistemom čija je nova paradigma model *rizoma* (Deleuze i Guattari) kao prostorne mreže, zemljovida, labirinta, stalnog kretanja; on se ne temelji na genealogiji nego na izvornoj razlici (Derrida, *differance*), kao gesti razlučivanja koju nije moguće posve pojmovno učvrstiti. Ovaj se model koristi metaforičnim jezikom da bi se konceptualizirao glas Drugog, a vizualna priroda metaforizacije nas podsjeća i na leksičku etimologiju riječi *ideja* koja je izvedenica grčkog glagola i znači *vidjeti*. No, ta nas etimologija, kako nas opominje Chris Jenks u uvodnom tekstu *Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi* (za *Visual Culture*, 1995.), vraća "na činjenicu da je način na koji razmišljamo o svojem načinu razmišljanja u zapadnoj civilizaciji određen vizualnom paradigmom. Gledanje, viđenje i znanje postali su opasno isprepleteni".

U redefiniciji je starog epistemološkog sustava i traženju njegovih novih referentnih točaka ustanovljeno već mnoštvo transgresija. Jedan od metodološko-teorijskih pristupa vezan je uz suvremenu perspektivu povijesti umjetnosti kao tranzicijske discipline otvorene prema vizualnim studijima. Ona uvodi transgresivnu granicu pozitivističkog utemeljenja predmeta i metoda u tradiciji struke povijesti umjetnosti, one koja je sebi postavljala za cilj utvrđivanje "objektivne" znanstvene istine o predmetu vlastitog istraživanja unutar granica umjetničkog djela kao autonomne vizualne i estetske činjenice. Nova optika promijenjene paradigme, koju je još Walter Benjamin nagovijestio, a čiji se kritički pristup očituje i u ovoj knjizi, polazi od gotovo beskonačnog proširenja referencijalnog polja vizualnosti (transvremenskog, transprostornog, transmedijalnog i dr.). Drugim riječima, nije više moguć pogled "djevičanskog" oka, jer je pristup "perceptivnom univerzumu" već mnogostruko posredovan vizualnom kulturom iz suvremenosti i povijesti, osobito s obzirom na kulturološku činjenicu suvremenog svijeta koju karakterizira ono što Guy Scarpetta (u *L'Artifice*, 1988., gdje naglašava "povratak baroka" a ne "povratak baroku") opisuje kao "blisku vezu između umjetnosti uživanja i uživanja u umjetnosti".

Unutar se ovoga okvirnog teorijsko-metodološkog sklopa Krešimir Purgar prihvatio studije o odgonetanju slika Lovre Artukovića, ali i vizualne ideologije vremena u kojem živimo. Referirajući se na nove epistemološko-teorijske paradigme, na povijest umjetnosti, ali i popularnu medijsku kulturu našeg vremena, autor nastoji govoriti "o zajedničkim stilskim premisama vizualnih umjetnosti najnovijeg vremena i želi afirmirati tezu da su djela poput filma *Mulholland Drive* Davida Lyncha, televizijske serije *X-files*, fotografija Jeffa Walla i slika Lovre Artukovića nastalih posljednjih desetak godina nerazdvojni dijelovi uzbudljive intelektualne igre koja se upravo odvija pred našim očima". Koje su to zajedničke premise, odnosno strukturalno slični principi oslikotvorenja u različitim medijima na koje se poziva autor, a koje se prepoznaju u paradigmatičkoj poziciji Artukovićeve slikarstva?

Kao što već sam naslov govori, *Neobarokni subjekt* ima sinkronijsko i dijakronijsko uporište u "kulturi baroka", da se pozovemo na termin estetičara Maria Perniole, kulturi koja danas sve očitije ocrtava dominantni lik novog senzibiliteta koji pokazuje neodoljivu sklonost k sudjelovanju u "velikoj igri svijeta" uz uvjet napuštanja stabilnog subjektivnog identiteta (u interpretativnom rasponu od Wölfflinova baroka kao "mišljenja o granicama forme" do Baudrillardova razotkrivanja "strategija zavodjenja").

Od naglašavanja sklonosti k neodređenom, neuhvatljivom ili neomeđenom, k onome što je u sjeni, ispod površine forme ili čak što je izvan nje, što provocira i uzbuđuje imaginaciju do uvlačenja u čudesne svjetove, neiscrpe i nedokučive, koji u vrtlogu doživljaja estetskog iskustva gutaju singularni identitet i u kojima nestaje svaki partikularni život, stoji konceptualizacija estetske intuicije: "barok nije forma za postavljanje pored forme klasične umjetnosti, već transcendencija svake forme" (Perniola).

Zapravo je (neo)barokno isticanje neodvojivosti forme od sadržaja u osnovi Purgarova pristupa čitanju slika Lovre Artukovića, gdje se opća mjesta su-vremene postmodernosti "neobarokno očituju kao varka oka i kao intelektualni *trompe-l'oeil* s obrnutom slikom stvarnosti skrivenom 'ispod površine platna'. Ograđujući se od izoliranog diskursa o slikarstvu, Purgar se eksplicitno u uvodu knjige poziva na osnovna teorijska uporišta koja je našao u radu Omara Calabrese i Gillesa Deleuzea: "Prvi, zato što se njegove teze o *figura* nesigurnosti u epohi masovnih medija gotovo dvadeset godina nakon njihova formuliranja sve više šire i potvrđuju, a drugi zato što je teorijom baroknog nabiranja cijeli moderni svijet učinio pozornicom spektakla u neprestanoj mijeni i tako od intermedijuskog i intertekstualnog ulančavanja stvorio novi estetski kanon." Referirajući se tako u dekodiranju Artukovićeve slika na široko polje vizualnih iskaza suvremene kulture, čija estetika nestabilnih identiteta "meandrirajući labirintom" neobaroknih strategija reprezentiranja, autor knjige naglašava promjenu same teme umjetničkih istraživanja. Od avangarde do visokog modernizma dominirala je tema analitičkog postupka redukcije kompleksne problematike slike na njenu medij-

sku prirodu, dok je na prijelazu milenija, s radikalnim smanjivanjem razlike između umjetničkih medija i globalnih medija zabave, temom istraživanja postao sam sadržaj vizualnih medija. Konceptualno korištenje njihovih sadržajnih potencijala izvor je i poticaj kako suvremenih vizualnih praksi tako i izazov svake istraživačke prakse.

No, mnogo je lakše sažeti metodološki pristup ove knjige nego sam sadržaj njenih sedam poglavlja, koji se kreće (suvereno "meandrirajući") kroz teme (neo)baroknog sveprožimajućeg iskustva medijske slikovnosti. Istraživanja idu kako sinkronijski – prema strukturalno sličnim modelima "oslikotvorenja i u drugim medijima" (Derek Jarman u filmu, Italo Calvino u književnosti, Jeff Wall u fotografiji, u tv seriji ili šouu itd.) tako i dijakronijski – unatrag, prema povijesti slikarskog medija i "baroknog stila" u predočavanju same vizualne reprezentacije (Vermeer, Caravaggio), koja, dakako, neprestano u tumačenjima koristi i argumentaciju aktualnih teorijskih paradigmi. U središtu je autorove pozornosti, međutim, Artukovićeve pozicija, "kao paradigmatički oblikovana", kroz koju se prelamaju ključna referentna mjesta problematike "neobaroknog subjekta" na pozornici novog, ekscentričnog spektakla kao neobaroknog *gesamtkunstwerka*. Između "sličnosti u logici interpretacije" i "sličnosti po obliku" Purgar se odlučno opredjeljuje za prvo, metodu analize koja nije impresionirana formalnim analogijama između povijesnog baroka i "barokne" ekstravagancije dobrog djela kulturne i medijske produkcije 20. stoljeća, te u tom ključu razmatra i status neobaroknog kodiranja Artukovićeve slika.

U takvom kodiranju/dekodiranju ključno mjesto zauzimaju figure nesigurnosti i nestabilnosti, odnosno Calabreseov model *figura aproksimacije i nepreciznosti*, sa "specifičnim osjećajem nedovršenosti i nedostupnosti semantičke razine (neobarokne) umjetnosti", o čemu osobito govore Artukovićeve ciklusi *Slike koje gleda netko drugi i Lažni prizori*. Kada je Calabrese, kao i Scarpetta, krajem osamdesetih pokrenuo teorijsku raspravu o *neobaroknom dobu* (*L'età neobarocca*, 1987.), vladao je postmoderni diskurs s "početnim gubitkom orijentacije" i manirističkom metaforom *labirinta* koja je zamagljivala topografiju sistemskih i kulturalnih promjena. No, podvojene reprezentacije labirinta pružale su, kako se bližio kraj stoljeća, dvostruki izazov; njegova priroda, kako tumači Calabrese, "polazi od zadovoljstva (izgubiti se u labirintu) da bi završila također u zadovoljstvu (pronaći izlaz)", pri čemu "mape koje bi nas izvele iz labirinta ne postoje, svi putevi doimaju se jednako neizvjesnim izborom". Kad čitamo knjigu Krešimira Purgara iz pasusa u pasus, iz poglavlja u poglavlje, koja nas vode od slike do slike ili ciklusa Artukovićeve slika, i ma kako se svi putevi doimali zamršenima, nastavljamo neodoljivo dalje pratiti tekst i slike kao izazov koji nas upućuje na to da vidimo koliko se naša kultura zbilja temelji na baroknim percepcijskim sustavima, onima koji artikuliraju i angažiraju prostorno, vremenski, vizualno, osjetilno.

I autor knjige uživa u dvostrukom izazovu: uroniti u kompleksnu materiju i pritom pronaći izlaz, prepoznati ekspresivnu (formal-

recenzije

nu) i sadržajnu razinu djela, dakako iz dvostruke razlikovne pozicije, one umjetničke i promatračke. Iz te sposobnosti "intravizijskog zamišljanja i gledanja" problematizira se čitav niz pitanja: priroda i pozicija nestabilnog i promjenljivog subjekta ("kao točke na sinusoidnoj krivulji", Deleuze) unutar odnosa subjekta slike i objekta promatranja, koji također traži svoje mjesto u "kontinuitetu varijacije"; destabiliziranje pogleda kao strategije promjene perspektive u narativnom a ne geometrijskom ključu (kao na slici *Eho i Narcis*), što otkriva baroknu zavodljivost točke pogleda; preokretanje poretka i konvencije figurativne reprezentacije u konceptualno mišljenje (Artukovićeva se slika *Slika svjetla u mraku* činila autoru kao idealno ishodište njegove analize); zatim, zamjena mjesta promatrača i promatranog, gledanje kako prema slici tako i iz slike, strukturiranje slike u semantičkim *layerima*, strategije privida i igre obrtanja, itd.

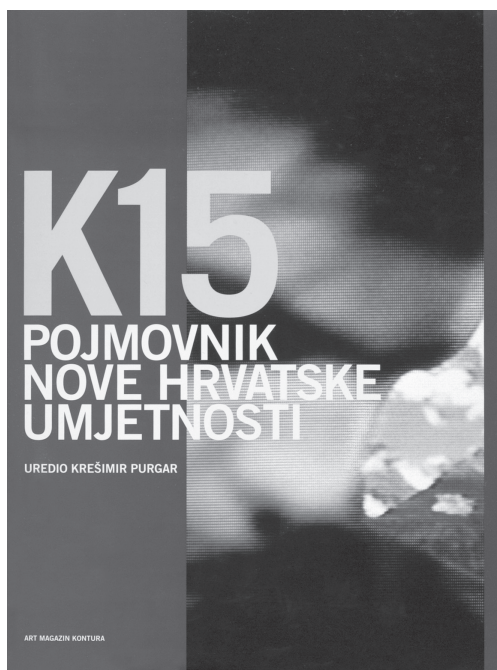
Ovo su samo neka problemska mjesta koja se u Purgarovo interpretativnoj strategiji gusto i analitički lucidno nižu do samog kraja knjige, pokazujući ne samo fenomenologiju (neo)barokne vizualnosti. Na kraju se posebno apostrofira pitanje suvremenih identiteta kao slabog mjesta prijelaznih epoha u kulturi, posebno u današnje doba hiperrealnosti koja briše granice između autentične stvarnosti i medijaliziranih svjetova kodova i matrica, gdje "nije sve onako kako se čini". Sjajna studija o Artukovićevim slikama završava slikom *Ukradeno lice*, koja postavlja svojim reduktivnim konceptom strategije privida, između "ukradenog lica" žene za virginalom s Vermeerova *Sata glazbe* i lika Diane Selwyn (*Mulholland Drive*) kao otjelovljenja tranzitivnih identiteta, još jednu figuru potrage za identitetom.

U tom svjetlu možemo promatrati i Purgarovo odvažno preokretanje granica u ustaljenom metodološkom sustavu domaće znanosti povijesti umjetnosti, koje uspostavljanjem novih referentnih točaka prema vizualnim studijima nudi tranzitivni model čitanja slike kao "teorijskog objekta" umjetnosti i kulture.

— Sonja Briski Uzelac

vitaminski koktel k15

KREŠIMIR PURGAR (UR.)
K15 – Pojmovnik nove hrvatske umjetnosti
Art magazin Kontura
Zagreb, 2007.



► I bez velike sposobnosti kritičkog suočavanja sa situacijom na domaćoj vizualnoj sceni, nećemo biti daleko od istine ako ustvrdimo kako je likovna kritika već prilično dugo na samrtnoj postelji, dok teoriju prate svi simptomi teške bolesti. Stoga se čini da je izlaženje *Pojmovnika nove hrvatske umjetnosti – K15* što ga je uredio Krešimir Purgar, a objavio Art magazin Kontura, i više nego potrebna vitaminska injekcija oslabljenom organizmu domaće vizualne teorije.

Krenimo redom. *Pojmovnik* je zbornik tekstova domaćih povjesničara umjetnosti i teoretičara kojemu je cilj relevantan prikaz novijih vizualnih fenomena domaće umjetničke i arhitektonske scene. Kako u uvodnoj riječi bilježi urednik *Pojmovnika* povjesničar umjetnosti i donedavni urednik Konture Krešimir Purgar, ideja o stvaranju pojmovnika nastala je uoči obljetničke, petnaeste godine izlaženja časopisa, te otuda i oznaka koja prati *Pojmovnik – K15*. No, *Pojmovnik* je svojim sadržajem milijama daleko od prigodničarsko-slavljeničke

forme koja bi veličala dugotrajnost Konture koja je, ruku na srce, tijekom petnaestogodišnjeg života imala svoje uspone i padove.

Purgarova ideja-vodilja bila je pristupiti suvremenoj umjetnosti s fenomenološke strane te je u tu svrhu okupio petnaest relevantnih domaćih autora koji su obradili petnaest različitih stilskih i tematskih pojmova slijedeći tokove domaće vizualne scene. Urednik u uvodnoj riječi ističe potrebu za osnaživanjem mogućnosti drugačijeg čitanja vizualne scene te je stoga odabrao prezentacijsku formu koja upravo podcrtava pluralizam domaćih vizualnih fenomena bez pretenzija da ih svede na zamišljeni zajednički nazivnik. Tako *Pojmovnik* uključuje fenomene koje u svoju praksu upisuje nekoliko umjetnika, potom lokalne inačice globalnih trendova, zametke potencijalno zanimljivih situacija te nove poglede na već obrađivane pojave. Uz to, pažnju valja obratiti i na pregledni ustroj *Pojmovnika* koji abecednim redom obrađuje pojmove poput *angažirane umjetnosti* o kojoj piše Nataša Ilić, *autoprezentacije* - područja koje je kroz izložbu „U prvome licu“ već ranije obradila Iva Radmila Janković. Krešimir Rogina daje osobno viđenje fenomena *digitalizacije arhitekture*, dok Mirela Ramljak Purgar kroz čitanje Marca Augéa daje nove smjernice iščitavanju radova Edite Schubert i Borisa Cvjetanovića, obrađujući pojam *fotografija i nemjesto*.

Nadalje, preispitivanje pojma *kontekst* odnosno intermedijalnosti fotografije u središtu je zanimanja kritičarke Sandre Križić Roban; Zdenko Rus se obračunava s opstojnošću slikarstva u razdoblju koje je formulirao kao *kraj slikarstva*, dok Branko Franceschi tematizira fenomen oslobađanja od disciplinarnih ograničenja kroz pojam *multidisciplinarnosti*.

Trendovski pojam *neomoderne* obradio je Vinko Srhoj hvatajući se u koštac s postmodernističkim zamorom materijala, dok je Sonja Briski Uzelac ponudila nova čitanja radova Julija Knifera i Ivana Kožarića kroz pojam *palimpsesta* Hakima Beya. O inovacijama u proširenom polju skulpture, temeljenom na iskustvima vlastitog istoimenog izložbenog projekta *postskulpture* piše Zvonko Maković; Klaudio Štefančić nudi nove smjernice za iščitavanje djela Viktora Popovića kroz pojam *retorike modernizma*, Ana-Marija Koljanin kroz *temporalnost* obrađuje djela koja svoj razlog postojanja duguju potrebi autora da učine vidljivim protok vremena. Naposljetku, vjerojatno najtraženiji lokalni teoretičar vizualne umjetnosti Žarko Paić tematizira ulogu teorije u prilogu *Teorija danas*, virtualna i stvarna umjetnička putovanja obradila je Silva Kalčić u članku *Umjetnost i putovanje*, dok se Ivana Mance pozabavila "uspostavom tjelesne/govorne izvedbe u spektakularnom režimu videofilma", problematizirajući pojam *videoperformansa*.

Pored preglednog sadržaja, svakako valja istaknuti i činjenicu da je *Pojmovnik* istodobno objavljen i na engleskom jeziku te je bogato ilustriran, što ga čini svojevrsnim mini-katalogom izložbenih i umjetničkih projekata predstavljenih u Hrvatskoj u posljednjih desetak godina. K tomu, karakterizira ga vrlo uredno i čitko oblikovanje, za što je zaslužna dugogodišnja grafička urednica Konture

Ana Zubić. Iako nije vrijeme za pisanje lovorika, budući da je posrijedi jedinstven i usamljen oblik pregleda nove domaće scene, valja uočiti da se Krešimir Purgar vrlo ambiciozno prihvatio sakupljanja "rasutog tereta" domaćih vizualnih fenomena te je prihvatio hrabro, svježe i interdisciplinarno razmišljanje za tumačenje pojava koje se zbivaju u našem vizualno-kulturnom polju.

Dakle, nije riječ o narcističkom "gledanju u pupak" nakon višegodišnjeg uređivanja Konture, nego o promptnom shvaćanju potrebe za prestankom jadikovanja o krizi domaće kulturne teorije. Daka-ko, šteta je što Kontura ne slavi okruglu brojku, pa bi u ovaj, priznajmo, svojevrsni "who is who" domaće vizualne scene vjerojatno bio uključen i veći broj teoretičara odnosno kritičara i kustosa aktivnih na domaćem terenu. Ipak, s obzirom da je Krešimir Purgar osnivač i voditelj nedavno oformljenog zagrebačkog Instituta za vizualnu kulturu, valja se nadati da je *Pojmovnik* tek prvi u nizu sličnih teorijskih projekata potrebnih za oporavak domaće teorije.

— Leila Topić

