

**Silva Kalčić**

Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet  
silva.kalcic@gmail.com

# Trauma i identitet u medijima, medijalizacija i konstrukt

## **Sažetak**

*Rebecca Randall hibridnim pojmom "ideoscape", engl., označava serije slika koje se odnose na ideologije i protu-ideologije, za što bih dala primjere u svome tekstu. Posebna je tema **istinonosti** slike – u masovnim medijima (medijaliziranoj stvarnosti), naspram statusa slike u suvremenoj umjetnosti gdje je često korištena kao medij mapiranja, antropoloških ili sociološkog, i arhiviranja, prema definiciji „umjetnika kao etnografa“ Hala Fostera 1990-ih. Tema traume na slici često je povezana uz političke ili ekonomske konotacije mjesta, koje mijenjaju čovjekovu budućnost i propituju integritet, pa čak i održivost njegova tijela. Podtema je nemogućnost komunikacije, traumatiziranog promatrača, „spectatora“ koji se „s bojišta“ vraća ne bogatiji, već siromašniji u komunikacijskom iskustvu – prema Walteru Benjaminu. Moj se tekst temelji na medijski posredovanim slikama traumatskih događaja, kao i medijskoj konstrukciji stvarnosti (stvarnosti medija).*

**Ključne riječi:** medijska slika, fotografija, suvremena umjetnost, sučelje.

U suvremenom svijetu ikoničnost postaje primarnom kvalitetom naših komunikacijskih obrazaca, što se dešava uslijed intenzivnog razvoja novih medija koji čini suvremeni svijet dominantno vizualnom kulturom, ali i čini sliku emancipiranom od svijeta-stvarnosti, što Baudrillard definira prijelazom od „slike stvarnosti“ na „stvarnost slike“. Fotografska slika je istodobno kaptiranje svijeta i jezik, odnosno sustav znakova. Falk Messerschmidt, nazivajući se ikonodulom, u radu *phainesthai*<sup>1</sup> bavio se proučavanjem fenomena fotografskih fantoma i rekonstrukcijom povijesti te pitanjem sjećanja kroz snimke događaja kojima nismo prisustvovali, stvarajući arhiv fotografija mjesta i događaja, kako iz svoga života tako i onih mjesta na kojima nije bio i događaja u kojima nije sudjelovao, ali koji su na neki način utjecali na povijest. Postavljajući sebe kao mjeru fotografskog „znanja“, Roland Barthes<sup>2</sup> zamjećuje da se snimka može promatrati iz tri kuta: *Operatora* (fotografa) koji ju stvara, *Spektatora* koji ju kao tako nastalu gleda/promatra, te trpnog aspekta *Mete* ili *Referenta* koji bivaju fotografirani. Kako po vlastitim riječima nije fotograf (čak niti amater), Barthes svoje izlaganje, na veliko razočaranje onih koji se profesionalno bave fotografijom, ograničava na razmatranja s dva gledišta: aspekta subjekta koji gleda i subjekta koji je gledan. Usredotočujući se na foto-portret (jer se fotografija mrtve prirode eidetički ne razlikuje od slikane slike, o čemu svjedoči *camera obscura*) Barthes fotografiju smješta u onaj suptilni trenutak kada subjekt osjeća da postaje objektom, proživljavajući tako na izvjestan način iz pozicije pasivne žrtve mikro-iskustvo vlastite smrti. Time Smrt postaje *eidos* snimke, ona namjera prema kojoj subjekt gleda na snimci koju mu prave. Preobrazba u objekt, postvarenje, dotiče i vrlo osjetljivo pitanje vlasništva nad fotografijom u društvu u kojemu se biti temelji na imati. O tomu kako Barthes primjećuje svjedoče i bezbrojni sudski procesi koji iskazuju nesigurnost takvog društva oko razrješenja osnovne zagonetke: pripada li snimka subjektu (fotografiranom) ili pak fotografu? Prolazeći kraj kuće fotografa Disderija, Napoleon III je zaustavio regimentu, popeo se do Disderijevog ateljea i dao se fotografirati. Francuski klasicistički slikar Ernest Meissonier je tri godine, prema fotografiji Le Graya, slikao u tehnici ulja na platnu sliku *Napoleon III u bitci kod Solferina*, te je slika završena tek 1863. Povijesni trenutak (bitka je završila točno u podne 24. lipnja 1859.) što ga je trenutno kaptirao fotograf je prošao. Theophile Gautier u analizi slike *Bitka kod Solferina, 24. lipnja 1859.*, grupnog portreta s Napoleonom III kao središnjom figurom slike autora Adolphea Yvona, iz oštine detalja, matematički korektnog pozicioniranja sjena na slici izvodi zaključak da je ona rađena prema dagerotipiji te da je neimenovani fotograf, iako nije dobio medalju na izložbi itekako za nju zaslužan. Postupak slikanja prema fotografiji koja je smatrana fazom studije slike ili slikarskom alatom, utjecao je na vizualni jezik fotografije; prema Talbotu ona je bila „olovka prirode“ za autore koji nisu imali razvijene crtačke vještine. Adolphe Yvon, slikar poznat po prikazima napoleonskih ratova, uistinu je kao predložak koristio fotografiju cara koji je pristao da bude fotografiran na konju kako ne bi morao satima pozirati za portret. No fotograf od kojega je Yvon naručio fotografiju umnožio ju je i prodavao, te na tome dobro zaradio. Slikar ga je tužio sudu tvrdeći da je fotografija njegova, jer je

1 *Konfabulacija – tlapnje samotnog ikonodula.*

2 U djelu *Svijetla komora – bilješka o fotografiji*, Antibarbarus, Zagreb, 2003.

on bio taj koji odredio carevu pozu na fotografiji i naručio fotografiju; sud je odlučio da je slikar, a ne fotograf autor spornog portreta. Taj je sudski slučaj samo jedan primjer u nizu rasprava o odnosu umjetnosti i fotografije u modernizmu, s druge je strane mišljenje kako „Fotograf uvijek ima pravo biti umjetnikom“ (Felix Nadar, 1859.).



Adolphe Yvon, *Bitka kod Solferina*, 24. lipnja 1859., 1861.

Posljednja bitka u kojoj je trupama izravno zapovijedao suveren (Napoleon III. je tako vodio francusku, Vittorio Emanuele II. sardinsku vojsku, a na suprotstavljenj strani bio Franjo Josip I, austrougarski monarh) s tako velikim brojem poginulih i ranjenih vojnika na slici prikazanih kako leže na bojnopolju, da je to dovelo do osnivanja Crvenog križa i donošenja Ženevske konvencije.



Osman Orsal, iz serije fotografija tzv. Taksimске revolucije za Reuters, 2013.

Posebna su tema medijski posredovane slike traumatskih događaja, kao i medijska konstrukcija stvarnosti (stvarnost medija), odnosno *istinonosti* fotografije. Fotografija *Smrt vojnika* Roberta Cape iz 1936. prikazuje španjolskog borca u trenutku kada pogoden smrtonosnim metkom pada na zemlju. Snazi prizora pridonosi detalj ruke koja nedostaje, izvan je kadra slike. Autentičnost fotografije propitana je i uglavnom negirana od niza stručnjaka koji su posumnjali da je snimljeni prizor „odglumljen” i da nije nastao u bitci. Godine 1956. francuski magazin *L'Express* objavljuje dvije identične serije fotografija snimljenih za vrijeme pobune Mađarske u pokušaju izlaska iz Varšavskog pakta, uz dvije različite političke interpretacije. Namjera redakcije bila je pokazati kako razne državne televizijske kuće mogu upotrijebiti iste fotografije za iznošenje potpuno suprotnih verzija događaja, čime se željelo upozoriti publiku na mogućnost manipulacije slikom. Fotografija dakle postaje neetičkom ako se njome izvrću činjenice (primjerice da neki političar izgleda kao *kreten*). Ikonička fotografija Osmana Orsala za Reuters iz 2013. prikazuje djevojku u crvenoj haljini denotirajući anti-tradicionalni milje svoje nositeljice koja u parku Gazi u središtu Istanbula stoji uspravno, dok ju u okruženju građanskih demonstracija (protiv planirane izgradnje trgovačkog centra na mjestu jedinog parka u jezgri grada) policajac prska debelim snažnim mlazom vodenog

topa, tek nešto slabijeg od djevojčine snage zadržavanja položaja. Fotografija postaje simbolom Taksimске revolucije<sup>3</sup> a djevojka u crvenoj haljini, koloristički akcentuirajući protu-tradicijsku orijentiranost suvremene zaposlene Turkinje, iako izložena vodenom šmrku-topu u rukama specijalnog policajca koji joj prilazi sve bliže i naposljetku vrlo blizu, nadomak, postaje slikom ženskog mučeništva, engl. *female piety*. Novinska fotografija se tako približava definiciji umjetnosti Vladimira Majakovskog iz 1926. prema kojoj umjetnost „nije ogledalo u kojem se ogleda svijet, već čekić kojim ga oblikujemo“<sup>4</sup>. U suvremenoj umjetnosti sličnu haljinu nalazimo na Marini Abramović, u interaktivnom video ambijentu *Mambo u Marienbadu* iz 2001. godine, *nadahnutom filmom* Alaina Resnaisa; na video snimci ona pleše lagano, u crvenoj haljini koja ne sputava tijelo, dok publika u prostoru ispred nje pleše u cipelama s magnetiziranim poplatima koje , konotirajući težinu svijeta protu-privlače metalne ploče poda.

Dakle fotografija djevojke u crvenoj haljini suvremena je interpretacija teme *Pietà* iz kršćanske ikonografije a drugi srodan fotografski primjer je ratna fotografija *Sahrana u Gazi – 20. studenoga 2012.* gdje u pogrebnoj povorci Palestinci, svi su muškarci jer žene u islamu ne prisustvuju sahranama, oplakuju dvojicu dječaka, još djece čija su tijela zamotana u bijeli pokrov ili povoje. Autoru Paulu Hansenu (fotografija je načinjena za švedske dnevne novine *Dagens Nyheter*) za ovu je fotografiju dodijeljena pa mu oduzeta ugledna godišnja nagrada World Press Photo, kad je uočeno da je kompjuterskim softverom tonski korigirao različite dijelove fotografije, mijenjao osvjetljenje i kontrast dijelova slike (čime je dobio dojam dvostrukog progresivnog svjetlosnog mlaza, kao na planeti s dva Sunca), učinio bjeljom draperiju na dječjim tijelima a odjeću muškaraca u povorci koloristički izjednačio sa sepijastom bojom visokih zidova koridornog tipa ulice. Tako je, ne bi li rasvijetlio lica rođaka ubijene djece u prvom planu koja su po sebi pastiš baroknog *pathosa*, na način da se žrtvuje stvarno ne bi li se naglasilo bitno paradigmom Leonardova *Posljedna večera* (1495.–1498.; gdje su svi protagonisti scene natiskani s jedne strane stola) postigao efekt poveziv s caravagiovskim tenebrizmom. Potencirana stvarnost novinske fotografije učinila ju je *govorljivijom, istinonosnijom*, odnosno povećana realnost slike je uvjerljivija, i takva slika govori izrazitijim vizualnim jezikom. Današnji svijet se sastoji od mnoštva vernakularnih slojeva te sloja globalizacije, stoga suvremena vizualna kultura iskazuju tu napetost, dok istodobno stvara napetosti između ta dva jukstaponirana i interpenetrirana svijeta. Fotografija bilježi fizičko postojanje tijela, osobe ili zajednice, a također njihovo stvarno i simbolično nestajanje. Kako Barthes primjećuje, fotografije u odnosu na druge sustave prikazivanja iskazuju se u činjenici da fotografski referent nije *fakultativno* stvarni predmet na koji upućuju slika ili znak, nego *nužno* stvarni predmet postavljen pred objektiv. Barthesovim riječima, fotografija može lagati o smislu stvari ali ne i o njezinom postojanju. Dok slika i govor mogu upućivati na nepostojeće, u fotografiji se ne može nijekati da

3 Iskaz volje građana protiv gradnje trgovačkog centra na mjestu engleskog parka, jedne od malobrojnih zelenih površina u gradskom središtu.

4 Rečenica je pripisivana i Bertoltu Brechtu. Časopis *The Guardian* u izdanju od 11. prosinca 1974. pripisuje je Majakovskom, koji u duhu ruskog futurizma, avangardne umjetnosti u službi političkog i ideološkog pokreta označenog Oktobarskom revolucijom, smatra da je umjetnost koja ne služi narodu samo zabava besposlenih ljudi.

je predmet bio tamo. A kako ta prinuda vrijedi samo za nju, prema Barthesu može se smatrati samom biti, *noemom* fotografije. Dakle fotografija ne izmišlja, ona je autentifikacija sama; može lagati o smislu prikazane stvari, ali ne i o njezinu postojanju.



Paul Hansen, *Gaza Burial – 20 November 2012*. Fotografija objavljena u švedskim dnevnim novinama *Dagens Nyheter*.



Richard Avedon, *Andy Warhol*, 1968.

Richard Avedon, *Andy Warhol*, 1968. Fotografija na kojoj su jukstaponirani crna kožna motoristička jakna i izranjan umjetnikov torzo, pri čemu ozljeda dobiva status umjetnosti kao predložak za sliku na majici ponuđenoj na prodaju na Pinterestu<sup>5</sup>. Warhol je nastrijeljen u atentatu što ga je počinila feministica Valerie Solanas i koji je u konačnici doprinio njegovoj preranoj smrti.

Portretna fotografija mora ispunjavati dva osnovna uvjeta: sličnost i karakter. Iz slike se mora osjetiti narav portretirane osobe; dobar fotograf hvata izražaj lica koji osobi po njezinoj naravi pristaje. Portret osobe može biti i s obzirom na osobnu povijest, a također osobu kao utjelovljenje skupine čime otvara pitanje društvene norme i socijalne patologije. Tijekom promatranja crno-bijele fotografije Richarda Avedona pod nazivom *William Casby, rođen kao rob* iz 1963., zapanjuje činjenica da je ropstvo postojalo u tako nedavnoj prošlosti da je čovjek rođen kao rob fotografiran u drugoj polovici 20. stoljeća.<sup>6</sup> Istodobno ne treba smetnuti s uma činjenicu da je ropски rad i posjedovanje ljudi raširena pojava i danas kada je na to prisiljeno preko 12 milijuna ljudi u

5 Na: <https://www.pinterest.com/pin/458945018248368217/>

6 *Svijetla komora – bilješka o fotografiji*, Antibarbarus, Zagreb, 2003., str. 46: „Maska je smisao, jer on je savršeno čist...“.

svijetu. Može se reći da objekt slike (fotografski model) *govori*. Fotografijom je ogoljena sama bit ropstva, prikazan je ne čovjek-individua nego "maska" roba. Lice je prikazano frontalno, *en face*. Druga Avedonova crno-bijela fotografija na kojoj pažnju gledatelja fokusira na nagi muški torso s dijagonalnim linearnim šavovima od operacija-ožiljcima kontrastiran motorističkoj-mačističkoj kožnoj jakni u koju je tijelo odjeveno, pod nazivom *Andy Warhol, nakon atentata iz 1968.*, postaje predložak za anti-empatijsku ili apatijsku Nintendo igru pod nazivom *Upucajte Andyja Warhola*. Na Nirberskom procesu dvadeset i jednom nacističkom zločincu 1945., kao značajnu inovaciju u području prezentacije inkrimirajuće slike kao dokaza zločina protiv čovječanstva, američki tužitelji adaptirali su sudsku dvoranu na taj način da je filmski ekran postavljen u njezino središte vidljiv iz svih dijelova sudnice. Na ekranu je prikazan film o nacističkim zločinima što ga je snimio saveznički kameraman prema preciznom setu specifikacija koje je John Ford osmislio za karakterizaciju likova u svojim filmovima. Nizanjem slika taksonometrijski su dokumentirani stanje žrtava nacističkih zločinaca i okolnosti smrti žrtava. Slike su trebale pružiti točnu, preciznu, neizmijenjenu sliku prezentirane situacije. Neonsko svjetlo postavljeno je točno ispod gornjeg ruba ograde ispred klupe za kojom su sjedili optuženici, osvjetljavajući ih tijekom prikazivanja filma odozdo, na način „mefistofelevske rasvjete“, demonizirajući izraz njihovih lica i a priori vizualizirajući njihovu krivnju u procesu u kojemu bivaju suočeni sa svojim zlodjelima.

Svjedočeci o tome što je bilo, snimka istodobno govori i o onome što će nakon toga biti a što se najbolje vidi na povijesnim fotografijama. Na *Documenti 13* u Kasselu 2012., prikazana je intimna fotografija Lee Miller u kadi stana Adolfa Hitlera na Prinzregentenplatzu u Münchenu, 30. travnja 1945. Autori fotografija su (načinjena je serija sukcesivnih faza čina svlačenja i kupanja) ili ona sama, poznata ratna fotografkinja, ili drugi fotograf, njezin suputnik na fronti David E. Scherman. Na dan kad su načinjene fotografije njih dvoje su ujutro posjetili oslobođen koncentracijski logor Dachau sjeverno od Münchena, dok je u berlinskom bunkeru Hitler počinio samoubojstvo.<sup>7</sup> U Hitlerovom udobnom građanskom stanu Lee Miller je skinula uniformu i blatnjave vojničke čizme i okupala se u kadi. Miller i Scherman su nekoliko noći potom u tom stanu i prespavali. Osim intimnog pogleda u život diktatora, fotografija kaptira detalj ručnika s Hitlerovim izvezenim inicijalima i njegov kolekcionarski ukus u umjetnosti. Na taj način danas kamere ulaze u palače svrgnutih diktatora, a prema Walteru Benjaminu<sup>8</sup> podtema je nemogućnost komunikacije za traumatiziranog promatrača, engl. „spectatora“, koji se s bojišta vraća ne bogatiji već siromašniji u komunikacijskom iskustvu.

7 Prema bilješka *On the Destruction of Art – or Conflict of Art, or Trauma and the Art of Healing* Carolyn Christov-Bakargieva iz 2011.

8 Prema: Lutz Peter Koepnick, *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power*, University of Nebraska Press, 1999.





*David E Scherman, Lee Miller u Hitlerovoj kadi / engl. Lee Miller in Hitler's bath, 1945.*



*Nürnberški sud ili "Sud naroda"*

Nürnberški sud ili "Sud naroda" 24-orici rukovoditelja Reicha, zasjedanje 27. studenoga 1945. Od 20. studenoga 1945. do 1. listopada 1946. kada su izrečene presude, organizirano je trinaest suđenja.



*Zbigniew Libera, Che. Next Picture, 2003. Fotografija dimenzija 120 x 179 cm.*



Tracey Moffatt, *Up in the Sky*, 24, 1997.

Korištenje medijskih slika i medijalizacija stvarnosti u suvremenoj umjetnosti, odnosno „povijesnost“ jezika kojim umjetnost govori i kojim se služi, posebna su tema. Suvremeni poljski umjetnik Zbigniew Libera reproducira poznate novinske fotografije 20. stoljeća, mijenja ih na takav način da informacija postaje dijelom zabavne industrije: mučeni Che Guevara pridiže se iz posljednje postelje, zeza se i puši cigaru sa svojim egzekutorima. Kompozicija slike temelji se na ranorenesansnoj slici mrtvog Krista na odru Andree Mantegne, u jukstapoziciji s prostornom dispozicijom likova na fotografiji Freddyja Alborte prisutnoj u kolektivnoj svijesti, mrtvog Che Guevare dan nakon egzekucije 10. listopada 1967., tijela imobiliziranog uz betonski blok u praonici bolnice u bolivijskom gradiću Vallegrande. Tema traume u fotografiji nije nužno vezana uz političke ili ekonomske konotacije mjesta, već može biti vezana uz traumatski događaj koji mijenja čovjekovu budućnost i propituje integritet pa čak i održivost njegova tijela. Nizozemska fotografkinja Rineke Dijkstra od 1994. fotografira toreadore u Portugalu i također fotografira mlade majke ubrzo nakon poroda: Julie sat vremena nakon poroda, Teclu dan nakon poroda i Saskiju mjesec dana nakon poroda (naziv fotografije u kromogenskom printu dimenzija 116,2 x 93,3 cm je dokumentacijski precizan: *Saskia, Harderwijk, Netherlands. March 16, 1994*). One su, kao i toreadori snimljene nakon iscrpljujućeg i potencijalno opasnog po život, no i životno važnog događaja.<sup>9</sup> Osim što svaka serija fotografija za sebe emanira osjećaj koji tako jedinstveni trenutak prijelaza donosi, Rineke Dijkstra ih je na nekim izložbama izlagala zajedno, povezujući ih s temeljnim arhetipovima ženstvenosti i muževnosti.

<sup>9</sup> Portugalska korida razlikuje se od one u Španjolskoj na način da bik ne biva ubijen u areni.

Portreti prikazuju osobe u posttraumatskom trenutku, u stojećem položaju, okrenute fotoaparatu, s neutralnom pozadinom; tako nastaje i niz portreta izbjeglica-tražitelja azila u Nizozemskoj. *Olivier* je krovni naziv za seriju (u nastajanju od 2000. do 2003.) Dijkstrinih fotografija na kojima je prikazan uvijek isti mladić u mikro-mijenama tijekom razdoblja od četiri godine. Mladić imena Olivier Silva nalazi se u situaciji regrutiranja u Legiju stranaca, te potom kao legionar služi na Korzici, u Gabonu, Obali Bjelokosti i Džibutiju. Fotografije kaptiraju mladićevo fizičku i psihičku re-identifikaciju, preobrazbu u vojnika.

“Moje su slike tako osobne da mi je zbog njih uglavnom neugodno”, izjavila je australska umjetnica Tracey Moffatt, rođena 1960. u Brisbaneu. Njezin ciklus fotografskih litografija na papiru *Gore na nebu*, engl. *Up in the Sky* iz 1997. u prividno narativnom nizu fotografija ali kronološki pomiješanih, simulirane dokumentarnosti (što pojačava medij crnobijele ili sepijasto tonirane fotografije), zapravo je režirana priča o konfliktnim situacijama na australskim društvenim marginama. Politički stejtment i bolno podsjećanje na priču iz vlastitog života, inscenacija je sjećanja iz djetinjstva: opatice u (crnom i bijelom) habitusu otimaju dijete od svjetlopute urođenice i odvođe ga bijelim posvojiteljima radi “socijalizacije” (priču o vlastitoj bijeloj majci posvojiteljici umjetnica tretira na način hollywoodskih majka-kći melodrama). Fotografije imaju dualnu autentično-umjetnu (nadrealnu) atmosferu, boju, svjetlo, kompoziciju, ikonografijom podsjećaju na Američki Zapad, snimljene u suptropskom području kserofitske vegetacije stepa, autoričnim riječima, “u nekom smislu prazničkog raja – vrućine i užitka, ali i strašnog osjećaja straha i rasizma”. I drugi fotografski ciklusi Tracey Moffat tematiziraju djetinjstvo, izmještenost, traumatična očekivanja od strane odraslih. Stoga je sociološki aspekt serije (iako Jean Baudrillard sociologiju proglašava “bivšom znanosti”) zanimljiviji od likovnog.



*Rineke Dijkstra, Almerisa, Centar za tražitelje azila Leiden, Leiden Nizozemska, 14. ožujka 1994. / u izvorniku Almerisa, Asylum Seekers' Centre Leiden, Leiden, The Netherlands, March 14, 1994, 1994.*

Prva u nizu fotografija Almerise, izbjeglice i tražiteljice azila koja je sa šest godina, u dobi s fotografije, u Nizozemsku stigla iz Bosne i Hercegovine. Dijkstra kaptira njezinu tranziciju u adolescenticu, pa mladu ženu i potom majku, također promjene njezinog vizualnog identiteta u velikom vremenskom rasponu nastanka fotografija.



*Rineke Dijkstra, Montemor, Portugal, 1. svibnja 1994., u izvorniku: Montemor, Portugal, May 1, 1994, 1994.*

Godine 1951. uvođenje termonuklearnog oružja korespondira sa samoukinućem umjetničke avangarde što je kraj velike iluzije *znanstvene modernosti*, franc. *modernité savante*. Središnji problem globalnih interakcija u suvremeno doba je tenzija ili disjunkcija između kulturalne homogenizacije u obliku amerikanizacije ili komodifikacije i kulturalne heterogenizacije. Prema Rebeci Rendall (koja se pritom poziva na Arjuna Appadurajja) postoji pet dimenzija globalnog kulturalnog toka koje ona naziva (engl.) “ethnoscapes”, “mediascapes”, “technoscapes”, “financescapes” i “ideoscapes”. Engl. sufiks “-scape” upućuje na fluidni, nepravilni oblik takvih “krajolika”, engl. “landscapes”. Randall hibridnim pojmom “ideoscape” označava serije slika koje se odnose na ideologije i protu-ideologije, ideje i pojmove kao što su sloboda, dobrobit, prava, suverenitet, reprezentacija, i krovni pojam demokracije. Nadovezujući se na teoriju Benedicta Andersona, „zamišljenih zajednica“, ponajprije nacija (Anderson:1983)<sup>10</sup>, Arjun Appadurai uvodi pojam “imaginarni svjetovi”, engl. *imagined worlds*, kao prošireni pojam imaginarnih zajednica, množine svjetova koje nastanjuju imaginacije ljudi i grupa, odnosno avatara koji mogu provesti subverziju načela i vrednota takvog svijeta.<sup>11</sup> U koncepciji projekta *ISTE* udruge MAPA (Andreje Kulunčić) iz 2017. godine, Irena Bekić navodi kako se u vremenu društvene krize, rasta siromaštva i neizvjesnosti, slabljenja nacionalnih država pred ekonomskom globalizacijom te pojačanih migracija, nacionalne države konsolidiraju umišljajem

<sup>10</sup> Benedict Anderson: *Imagined Communities*, 1983.

<sup>11</sup> Arjun Appadurai, *Modernity at Large*, University of Minnesota press, 1996.

o cjelini i homogenosti zajednice. U takvoj konstelaciji dominantni entitet percipira manjinske grupe koje drukčijim identitetima i mješovitim statusima nagrizaju jedinstvo kolektivnog identiteta kao kolektivnog stranca koji je prijetnja zamišljenoj homogenosti, nacionalnoj ekonomskoj snazi i kulturnoj koherenciji. Identiteti izmaknuti od norme postaju objekti netrpeljivosti i mete nasilja koji će mijenjati oblik ovisno o identitetskom određenju ugroženog tijela (Appadurai: 2006).<sup>12</sup> U vremenu intenzivne globalizacije Appadurai dijagnosticira istodoban rast nasilja temeljenog na kulturnim razlikama, pod egidom rata protiv terora geografski disperzirane povremene pojave etničkog čišćenja i represije dominantnih političkih struktura. Sorokin je dovodeći glad i migracije u međuzavisan odnos a pod pretpostavkom da je društvena stratifikacija okvir u kojem se odvija kretanje ljudi i njihovih ideja ali i kretanje životinja, godine 1925.<sup>13</sup> u sociologiju uveo pojam „migracija“. Za razliku od nehijerarhiziranih ljudi u prvim egalitarnim zajednicama ili rojeva kad je riječ o životinjskim nehijerarhiziranim skupinama, domet kretanja ljudi ograničen je društvenom hijerarhijom

Za Renéa Guénona zapadni mentalitet je u odnosu jednakosti s modernističkim mentalitetom.<sup>14</sup> Konflikt se otkriva u formi opozicije između kontemplacije i akcije ili preciznije, razlike u mišljenjima u njihovom relativnom značaju. Prema Lisi Tickner, zapuštena delapidirana arhitektura na orijentalističkim slikama 19. stoljeća, kao na Gérômeovoj pseudo-realističnoj slici *Krotitelj zmija* (u slobodnom prijevodu s franc. *Un charmeur de serpent*; ulje na platnu, 50 x 40 cm) s kraja 1860-ih, izočnost bilo kakvih scena rada i industrijske proizvodnje ima za cilj ukazati na pretpostavljeni porok lijenosti islamskih društava, odnosno njihovu dekadenciju u svojevrsnom selektivnom mutizmu, engl. *Selective Mutism (SM)*. Edward Saïd poimao je “Orijent” kao fiksaciju zapadne imaginacije, kao zrcalo naspram kojega se Zapad određuje i samodefinira. Fenomen orijentalizma kojim se Saïd bavi je unutrašnja dosljednost orijentalizma i njemu pripadajućih ideja o Orijentu bez obzira na bilo kakvu podudarnost ili bez obzira na manjak podudarnosti sa “stvarnim” Orijentom. Povijesni procesi ponekad su oksimoroni razumu; uistinu su izmjenični procesi povreda i potom pokušaja njihova iscjeljenja, no ponekad i nemogućnosti povratka na primjer u stanje razumnosti ili racionalnosti, na razini čovjeka, grada i društva. Jean Baudrillard i Marc Guillaume (2008)<sup>15</sup> zamjećuju da je uslijed kolonizacije i kulturne asimilacije koje su se u 19. stoljeću nametnule zapadnom društvu *drugost* postala pravom rijetkošću, a sukladno tome Marc Augé u konceptu „intimne drugosti“, engl. “intimate *alterity*” deriviranom iz paradigme „ultramoderniteta“, franc. “surmodernité”, tvrdi da kriza moderniteta ne proizlazi iz krize identiteta modernog subjekta već „krize *drugosti*“. Kako bismo spasili *drugost* ponukani smo na to da zamislimo fikcije drugog, a u početnoj fazi da bi polučile željeni učinak, te fikcije nastaju u stvarnosti koja se potom simulira određenom dozom imaginarnog.

12 Arjun Appadurai: *Strah od malih brojeva (Fear of Small Numbers)*, 2006.)

13 Razlikujući vertikalnu i horizontalnu (i regionalnu, kao podskupinu horizontalne) migraciju.

14 René Guénon, *Kriza modernog svijeta*, Fabula nova, Zagreb, 2005., str. 23. U izvorniku naslovljeno: *La crise du monde moderne*, Éditions Gallimard, Pariz, 1927.

15 Jean Baudrillard i Marc Guillaume: *Radikalna drugost (Radical Alterity)* 2008



Ahlam Shibli, *untitled (Trackers no. 55), Arab al-Shibli, Israel / Palestine, 2005.*

Fotografija dimenzija 37 x 55,5 cm

Ahram Shibli, Palestinka beduinskog podrijetla autorica je serije fotografija *Tragači* iz 2005. godine. *Tragači* su Palestinci beduinskog podrijetla, tzv. *tijela iznimke*, volonteri u izraelskoj vojsci koji na fotografijama nose maskirne uniforme i kamuflažne oslike na tijelu. U vojsci Izraela služe zato da bi bili prihvaćeni od dominantne skupine ili radi praktične činjenice da nakon tri godine službe od Izraelaca mogu jeftino otkupiti zemlju. Zemlja jest kako smatraju oduzeta precima i uz posao tragača vezan je snažan osjećaj srama, no umjetnica međutim izbjegava semiotičku i u smislu stereotipnosti fotografskog medija, prekonceptiju svojih radova. Njezina fotografska serija *Smrt* prikazuje memorabilije i domove obitelji u izbjegličkim kampovima u palestinskoj regiji Nablus; oni su živi ljudi koji žive smrt mučenika u Drugoj Infiladi (2000. do 2005. godine). Onaj koji je izočan, biva ponovno prisutan, re-prezentiran: mučenici, *Shaheedi* i *Shaheede*, muškarci i žene samoubojice koji su se raznijeli bombama privezanim uz vlastita tijela, kao i vojnici u zatvorima redovito na doživotnoj robiji, prezentni su na fotografijama, grafitima, posterima koji su nametljivo posvuda, dok su grobovi tzv. mučenika okićeni njihovim osobnim predmetima. Posebnu cjelinu čine reprodukcije pisama i dnevnika zatvorenika pisani kao intimno obraćanje onima kojima su pisani kako bi prošli strogu kontrolu zatvorskih cenzora ili kao intimne ispovijesti dnevniku koji je koji put i oslikan, koji su dostavljeni obitelji po zatvorenikovoju smrti na robiji. Fotografije Ahlam Shibli, na način topografskog pogleda svjedoče životnim uvjetima ljudi u opresivnom režimu; ljudi na fotografijama su stoga „zamućenih“ obrisa ili su im pokrivena lica kako fotografije ne bi bile okidač za nove mjere državnog nasilja i tako povod za viktimizaciju osobe s fotografske slike. Stoga Shibli svojim radom izbjegava povijesnu opsesiju fotografijom kao objektivnim medijem koji pod svaku cijenu svjedoči istinu. Naposljetku, fotografski ciklus *Autoportret* nastao je 2000. godine. Kaptira igru djevojčice i



dječaka na otvorenom polju u okolici sela u kojemu je umjetnica rođena 1970. godine. Golo polje sa naseljem na horizontu poprima kvalitetu „egzistencijalnog teritorija“, riječima francuskog filozofa Felixa Guattarija mjesta otpora unutar službenog ozemlja države. Fotografiska slika ovdje nije samodostatno umjetničko djelo već u punini komunicira s gledateljem tek u narativnoj fotografskoj sintaksi, odnosno u kontekstu drugih fotografija. Rebecca Randall hibridnim pojmom „ideoscape“ označava serije slika koje se odnose na ideologije i protu-ideologije. Za razliku od Palestinke Mone Hatoum i Amerikanca rođenog u Jeruzalemu Edwarda Saïda, Ahlam Shibli i danas živi u Izraelu te stoga njezini radovi nisu neo-orijentalistički kao kad promatramo radove, primjerice, Shirin Neshat koji su prezentacije Istoka očima Zapada i za pogled publike Zapada. Palestincima, za Izraelce „izraleskim Arapima“, prema Hannah Arendt stalno biva uskraćivano „pravo na prava“ i stoga Shibli svojim radom iscrtava osjećaj neukorijenjenosti inherentan stanovnicima pograničnih područja odnosno mjesta nestabilnih granica, kao i ljudi bez domovina. Dotiče se poimanja doma i pripadanja u represivnim politikama identiteta zajednice koja postoji kao sjećanje, odnosno kroz mehanizme memorije. Pritom koristi tri modula: fosterovskog arhivskog nagona suvremene umjetnosti, tj. korištenja povijesnih dokumenata; husserlovskog fenomenološkog pristupa, gdje polazeći od fenomena čistih intencionalnih akata svijesti želi sagledati njihovu imanentnu suštinu kao suštinu samih stvari; te tehnologijski posredovanog kaptiranja fizičkog postojanja tijela, bića čovjeka ili zajednice, i njegova stvarnog i simboličkog nestajanja.

Jacques Rancière poveznicu umjetnosti i politike pripisujući zajedničku estetiku politici i likovnoj (vizualnoj) umjetnosti nalazi u estetici, ali ipak u govoru o političkoj umjetnosti smatra da ju je potrebno razgraničiti od ciljanih političkih programa. „Dok teoretičari umjetnosti i kritičari primjećuju da je „vizija novog umjetnika nepobitno politička“ jer on nastoji „suprotstaviti realnost političke akcije iluzijama umjetnosti zaključane u muzejima“ ili pak da se umjetnost „u posljednje vrijeme često miješa sa političkim djelovanjem“, aktivisti pokreta Occupy autorima političke umjetnosti zamjeraju da „žele protestni pokret zatvoriti u muzej“.<sup>16</sup> Prema Ursuli Frohnmeyer politički događaji uvijek imaju estetsku dimenziju, a politički aktivizam i politička umjetnost djeluju u istom smjeru razotkrivanja skrivenih stanja i poredaka te 'kontaminacije' vladajućih ideoloških sistema značenja i komunikacije. „Migrant image“ je pojam (engl.) J. T. Demosa<sup>17</sup> kojim se propituje kako prakse dokumentiranja stvarnosti masovnih migracijskih tokova i pritom raznih oblika nasilja i povreda, na primjer u filmskim i fotografskim djelima autora kao što su Tobias Zielony, Hito Steyerl i Jasmina Metwaly/Philip Rizk, oblikuju globalnu svijest, i kako njome bivaju mijenjane, odnosno kao što je migracija suštinsko stanje modernog čovjeka, to je u figurativnom i jedna od najvažnijih osobina digitalne slike. Masovnom distribucijom slika na društvenim mrežama pitanje- što su naše „dijeljene slike“ zapravo prestaje biti relevantno; bitan je performativni čin stvaranja i pokazivanja slika, kome su one uopće upućene. Kad je 1935. putujući Kalifornijom u starom Fordu, u mjestu

16 Jasmina Merz, „Estetika u krizi ili kriza u estetici“, u Irfan Hošić, Amir Husak (ur.), *Kriza, umjetnost, akcija*, Gradska galerija Bihać i Tehničkog fakulteta Univerziteta u Bihaću, str. 111.

17 T. J. Demos, *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Duke University Press, Durham, 2013.

Nipomu pokraj Santa Barbare svojom kamerom Graflex snimila svoju najpoznatiju fotografiju (iz niza od pet snimaka) *Migrant Mother* (engl. za "Majka migrantica"), Dorothea Lange je izuzela iz kadra gomilu prljave odjeće pored improviziranog šatora koji se je jednim dijelom naslanjao na automobil uz cestu, prikazujući dostojanstveno prerano ostarjelu seljanku, udovicu koja je živjela od smrznutih plodova s okolnih polja i ptica koje bi ulovila djeca, a koja je iz Oklahome na put u nepoznato potjerana velikom gospodarskom krizom pa potom velikom sušom, u tzv. *Dust Bowl* razdoblju.<sup>18</sup> Na primjeru ilegalnih imigranata iz zemalja tzv. Latinske Amerike u SAD-u, pojam „immigration porn“ (engl.) označava medijski posredovane prizore deportacije ili policijske sile nad „odbijenim dijelom američkoga sna“. Danas je „immigration porn“ dominantni način medijskog posredovanja izbjegličke krize. Fotografija iz rujna 2015. godine postala je simbolom izbjegličke krize, ponajprije sirijskih izbjeglica: slika dječaka Alana Kurdija koji se je u havariji pretovarenog broda s izbjeglicama utopio te je njegovo tijelo isplivalo na plažu u blizini turskog grada Bodruma, postala je dio suvremenog kolektivnog imaginarija na globalnom nivou. Kineski umjetnik i aktivist Ai Weiwei je 2015. re-kreirao tu ikoničku sliku; na novoj je fotografiji pozirao na šljunčanoj plaži grčkog otoka Lezbosa blizu luke Mytilene gdje se i fotografirao s izbjeglicama pružajući djeci čokoladne kolačiće i noseći prsluk od retro-refleksivnog materijala. Na crno-bijeloj fotografiji je odjeven u tamno odijelo, licem prema dolje i u stranu, prema kameri; ruku ispruženih uz tijelo, u pozi koja ponavlja položaj i kut snimanja prizora beživotnog tijela dječaka Alana Kurdija (nije ponovljeno intenzivno crvenilo njegove majice s izvorne fotografije). Umjetnikov pokušaj „kapitaliziranja“ sudbine malog djeteta dio je publike smatrao nekusnom dosjetkom. Primjerice, korisnik Twittera piše: „Nikad nisam razumio suvremenu „umjetnost“, a nakon što sam vidio Ai Weiweija kao mrtvo sirijsko dijete razumijem je još manje“. Samo zato što je netko poznati umjetnik znači li nužno da je njegovo djelo umjetnost i da je nužno dobra umjetnost – otvorena je javna rasprava na tu temu, kao i cijeli niz pastišnih slika, za što je primjer sljedeća ilustracija.

18 Prema Lindi Gordon u biografskoj knjizi *Dorothea Lange: Život izvan granica.*, u izvorniku *Dorothea Lange: A Life Beyond Limits*. Izvor: <https://www.nytimes.com/2017/08/07/opinion/immigration-porn-photography-deportation.html?ref=opinion/> Pristup 24. prosinca 2017.



*Ai Weiwei na otoku Lezbosu u petak 1. siječnja 2016. Fotografija Rohita Chawle.*

Le Monde

VENREDI 4 SEPTEMBRE 2013

INTERNATIONAL | 5

# Le Congrès n'est plus en mesure de s'opposer à Obama sur l'Iran

## Plusieurs élus démocrates se sont ralliés à l'accord sur le nucléaire

La dernière incertitude qui pesait sur l'accord conclu le 14 juillet entre les grandes puissances et la République islamique d'Iran a presque disparu. Un accord préliminaire controversé a été levé mercredi 2 septembre. En indiquant qu'elle approuvait ce qui devait constituer l'un des éléments les plus importants du bilan du président Barack Obama en matière de poli-

tique étrangère, la sénatrice démocrate du Maryland Barbara Mikulski a suggéré le vote nécessaire à la Maison Blanche pour le sécuriser. Elle a jugé qu'un accord signé jeudi, surtout si un accord est signé avec les Russes, mais que le texte présentait néanmoins « la meilleure chance pour empêcher que l'Iran ne se dote de la bombe atomique ».

Au terme d'une série de négociations, les sept voix manquantes pour que le Congrès donne son aval à l'accord ont été comblées par une manœuvre d'obstruction (j-

**Défaite cuisante des groupes de pression pro-israéliens, à commencer par le plus puissant d'entre eux, l'AIPAC**

Il n'est pas étonnant que Barack Obama ait été contraint de faire usage de son veto. Seuls deux sénateurs (sur les quarante-six démocrates et indépendants qui composent le groupe), le sénateur Robert Menendez et l'élu de New York Charles Schumer, ont pour l'instant annoncé leur opposition à l'accord.

Cette annonce, qui a été accueillie avec soulagement par la Maison Blanche, a été accueillie avec déception par les groupes de pression pro-israéliens, à commencer par le plus puissant d'entre eux, l'American Israel Public Affairs Committee (Aipac), ainsi que du premier ministre israélien, Benjamin Netanyahou. Ce dernier était venu défendre en mars le président Obama, sans en prévoir a priori la Maison Blanche,

en attaquant avec virulence devant le Congrès les négociations qui battaient alors leur plein.

Les détracteurs de l'accord n'ont pourtant pas ménagé leur peine pour tenter de faire échouer les élus démocrates. Invitations massives de parlementaires en Israël, coûteuses campagnes de publicité, pétitions d'anciens responsables militaires mettant en garde contre la menace iranienne, l'Aipac, mobilisé depuis une décennie sur cet objectif, a usé de tous ses relais à la Maison Blanche. A fait de même, M. Obama multipliant les démarches depuis sa résidence estivale de Martha's Vineyard.

La communauté juive dévot Cette campagne a rapidement déchaîné les passions, singulièrement au sein de la communauté juive, sollicitée expressément par M. Netanyahou pour faire pression sur les élus du Congrès. Longue le 21 août le représentant de l'Etat de New York Jerrold Nadler a annoncé son soutien à l'accord après avoir reçu une lettre massivement convaincante du président américain, les insultes se sont accumulées sur sa page Facebook (« Kapor », « collaborateur de

l'holocauste d'Obama »), au point d'alarmer les organisations juives telles que l'Anti-Defamation League.

L'étape du Congrès étant désormais vaine de tout suspens, sauf énorme coup de théâtre, le camp républicain espère pouvoir remettre ce sujet à l'ordre du jour en cas de victoire à l'élection présidentielle de 2016. La majorité des illustres candidats ont critiqué l'accord dans les termes les plus virulents. Certains d'entre eux ont même assuré que son annulation constituerait l'un de leurs premiers gestes de président, s'ils devaient l'emporter, assurant être capables d'obtenir l'accord meilleur, devenu le mantra républicain depuis le 14 juillet et que le président Obama a tourné en ridicule en août.

Mardi, la sénatrice du Maryland a rétorqué, au contraire, que les Etats-Unis ne se retirent abandonnés par les co-signataires de l'accord (Allemagne, Chine, France, Royaume-Uni et Russie) après son éventuel rejet. Un argument développé cet été par des diplomates de ces pays devant des démocrates locaux, selon le New York Times, et qui semble avoir marqué les esprits.

CELLES PARIS

# Guatemala: le général Perez démissionne

A la veille des élections générales, le président fait l'objet d'un mandat d'arrêt pour corruption

SAINT-DENIS - correspondants

Le président du Guatemala, Otto Pérez Molina, a démissionné, jeudi 3 septembre. La veille, un mandat d'arrêt avait été lancé contre ce général de réserve accusé de corruption à quatre jours des élections générales. Des manifestations, qui se sont cessées de prendre de l'ampleur, exigeaient sa démission et son jugement. Le général Pérez devait être remplacé par l'actuel vice-président, Alejandro Maldonado. Mardi, le Congrès avait voté la levée de son immunité à l'unanimité des députés présents, y compris ceux de son parti, le Parti patriote (Unidad). C'était un homme aux abois, lâché par le patronat, l'Eglise catholique et la moitié de ses ministres. « Le président avait différé devant les tribunaux, comme un citoyen ordinaire », a annoncé la procureure générale Thelma Aldana. A la tête du ministère public, elle a instruit le dossier de corruption impliquant le président avec l'appui de la Commission internationale contre l'impunité au Guatemala (Cicig), une instance créée par les Nations unies pour lutter contre les mafias incrustées au sein de l'Etat.

Le général Pérez et sa vice-présidente, Roxana Baldetti, en diffamation préventive, sont accusés d'avoir dirigé un réseau de fraude douanière surnommé « la lagune », qui a touché des millions de dollars de pots-de-vin. Le chef de l'Etat avait répété qu'il ne démissionnerait pas si l'accusé le ministre public et la Cicig « étaient fabriqués de toutes pièces ». Il s'est par contre de cette structure frauduleuse », avait-il proclamé.

La Cour constitutionnelle avait rejeté, mardi, deux recours présentés par son avocat, César Calderón, qui dénonçait une « prévarication politique ». Le juge Miguel Ángel Galvez, saisi du dossier, avait interdit au président de quitter le territoire guatémaltèque. Il pourrait prochainement le placer en détention préventive.

« La chute d'Otto Pérez est un pas important mais pas suffisant », note Manfredo Marrangón, président d'Electon citizens, une ONG affiliée à Transparency International. « Elle est un nouveau gouverne-

ment selon les mêmes règles ne sera pas davantage suffisant », écrit-il dans El Periodico, l'un des rares quotidiens ayant engagé sur les scandales de corruption. Selon lui, il faudra « un changement abstrait » pour mettre fin au « modèle de distribution, mafieux et corrompu ».

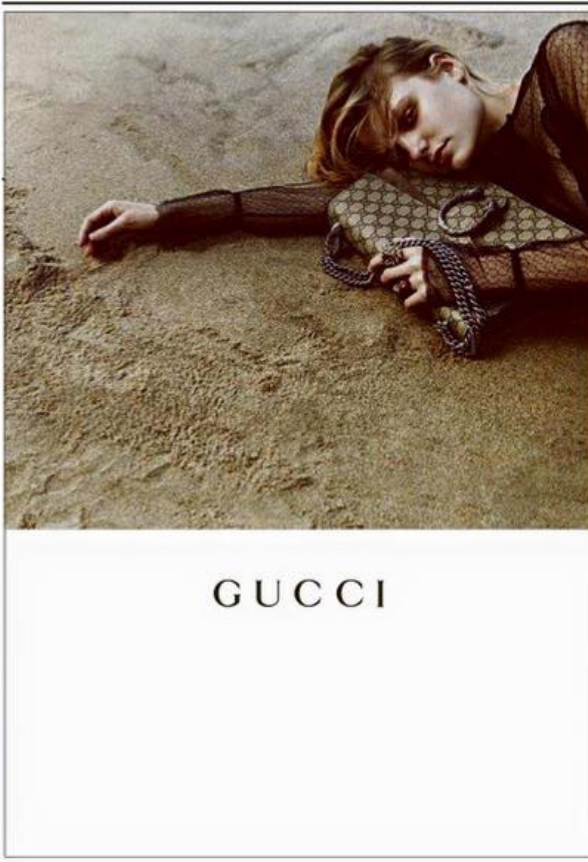
Crise organisée L'Assemblée sociale et populaire, regroupant soixante-douze organisations paysannes et indiennes, fer de lance de la mobilisation contre le président Pérez, a réclamé le report des élections et la convocation d'une Assemblée constituante. La Coordination étudiante a demandé l'approbation des réformes de loi électorale et des partis politiques.

Selon les derniers sondages, l'abstentionisme s'élève à 50 % et les votes nuls à 20 %. La faveur de l'élection présidentielle, Manuel Baldizon, du parti Liberté-démocratie (libre populiste), est critiqué de 25 % des suffrages et ne serait pas élu au premier tour. Il a durement critiqué la Cicig, qui a accusé son candidat à la vice-présidence, Edgar Barquin, de blanchiment d'argent. Dans un récent rapport, la Cicig a révélé qu'environ 50 % du financement des partis politiques viennent de la corruption et 25 % du crime organisé.

Deux autres candidats, parmi les quatre en lice, ont des chances d'arriver au second tour : Sandra Torres, connue pour ses pratiques clientélistes du temps de la présidence de son époux, Álvaro Colom (2008-2012), tient aujourd'hui un discours social-démocrate ; Jimmy Morales (Front de convergence nationale, droite) est un acteur comique, ancienne vedette du petit écran.

Les Etats-Unis ont été l'un des plus fermes soutiens de la Cicig face au président Pérez, qui ne voulait pas renouveler le mandat de la commission onusienne. Washington, qui a annoncé un plan d'aide de 1 milliard de dollars pour les trois pays du « Triangle nord » latino-américain (Guatemala, Honduras et Salvador), afin de freiner le flux de migrants provoqué par la violence, insiste pour que les élections aient lieu comme prévu dimanche. ■

JEAN-MICHEL CARROT



Guccijska reklama u časopisu *La pub du Monde*, izdanje od petka, 4. rujna 2015.:

Pascal Beausse komentira Guccijsvu reklamu u časopisu *La pub du Monde*, izdanju od petka, 4. rujna 2015.: „2643 mrtvih na Mediteranu od siječnja... i industrija luksuza i njezini agenti (‘kreativci’, *design advocates*, stilisti, fotografi i sl.) nude nam reklamnu sliku ‘brodoloma’ luksuza, ‘nasukanih’ na plaži, brodolomaca koji se hvataju za dizajnersku torbu (*it-bag*) kao za plutaču (spašavaju vlastitu savjest?)...”

To nije samo urednička nesreća, nesretna šansa za publiciranje (budući da su u novinarstvu nadmoćna reklamna pravila ), tu progovara nesvjesno. Znak manjka naše individualne i kolektivne hrabrosti.“

Početak 2015. na njujorškom tjednu mode Kanye West promovirao je kolekciju *Yeezy Season 1* za Adidas, što postaje najgledanija modna revija na Internetu u povijesti toga medija. Suradivao je pritom sa suvremenom umjetnicom Vanessom Beecroft, u konceptualnom izmještanju modne revije u područje performansa koji je po sebi hibridizacija vizualnih i izvedbenih umjetnosti. Središnji lik revije naime bio je muški model u zelenom prsluku s „izbočinama“ koje su bile razvidna aluzija na ikonografiju bombaša-samoubojica aktualiziranih tadašnjom sigurnosnom krizom u zapadnom svijetu zbog niza samoubilačkih napada islamskih terorističkih skupina. Dijete Kanye Westa u publici nosilo je identičan prsluk.



**„Aleppo Boy: Ash-covered child brings home horror of Syrian war to the world.“<sup>19</sup>**

Otac petogodišnjeg dječaka Omrana Daqneesa ranjenog u navodnom ruskom zračnom napadu na naselje civila u sirijskom gradu Alepu 17. kolovoza 2016. deklarirajući se kao simpatizer vladajućeg režima optužuje masovne medije za iskorištavanje žrtve napada: „Snimali su ga prije nego su mu pružili prvu pomoć“<sup>20</sup>. Kineski i ruski mediji nazvali su sliku „dijelom propagandnog rata Zapada“, dok su je istodobno neki zapadni mediji ocijenili insceniranom.

19 „Dječak iz Alepa: dijete pokriveno pepelom donosi svijetu svoju/zavičajnu strahotu sirijskog rata. Izvor: <https://www.rt.com/news/356370-aleppo-boy-syria-airstrike/> Pristup 10. prosinca 2017.

20 „They filmed him before providing first aid.“, u intervjuu 9. lipnja 2017. Izvor: <https://www.rt.com/news/391198-aleppo-boy-rt-interview/> Pristup 10. prosinca 2017.



Papa Franjo prema ideji da su „svi ljudi Božja djeca“, na Veliki četvrtak 2016. godine. pere noge izbjeglica muslimanske, hinduističke, katoličke i koptske vjere.

Fotografija koja utjelovljuje ideju ekumenizma kaptira papu Franju u gesti poniznosti; oprao je i ljubi nogu Muslimanu-izbjeglici koji je za ovaj obred u sugestiji broja Apostola izabran s još jedanaest izbjeglica uključivo dvije djevojke, što je bilo dijelom preduskrasnih svečanosti i reakcija na netom počinjene terorističke napade u Bruxellesu, te u izbjegličkom centru za mlade Castelnuovo di Porto kraj Rima, 24. ožujka 2016. Protivnici su takav čin smatrali znakom slabosti, „podčinjenosti“, jednako kao što se „islam“ tumači u smislu volje za „pokoravanjem“ drugih vjera.

Anonimni umjetnik grafito Banksy reagira na izbjegličku krizu drugačije nego li Ai Weiwei. Marx je tvrdio da je razvoj kapitalizma doveo do stvaranja nečega što suvremena sociološka teorija imenuje „out of law“ (engl.) proleterijatom, tretiranja prekarnoga rada kao kontinuiranog bivanja na rubu legalnosti sustava te ukazuje na njega kao na globalni fenomenološki problem a što je posebno vidljivo na primjeru migracija (posebna je problematika podjela s obzirom na smjerove tokova ljudi, na ekspatriote ili privilegirane došljake iz zemalja prvog svijeta i imigrante, posebno ilegalne imigrante, tal. *clandestine*). U povećanom pritisku ilegalnog ulaska u zemlje prvoga svijeta otvara se prostor legitimiteta nasilnog ophođenja države prema svim radnicima i potom svim građanima. Akcionističkim muralom u izbjegličkom logoru u Calaisu (zvanom „džungla“ jer tamo na obalu La Manchea pristiže veliki broj migranata u pokušaju prodora prema britanskom otoku) Banksy iskazuje kritiku negativnog mišljenja o izbjeglicama prisutnog u dijelu „zapadne“

javnosti. Na muralu-grafitu prikazan je u doskoku u činu preskakanja zida s torbom preko ramena i Apple računalom u ruci utemeljitelj te nadnacionalne kompanije Steve Jobs, čiji je otac sirijski musliman koji je u SAD stigao 1950-ih kao politički izbjeglica. Prema Ivani Mance koja uspoređuje pristupe istoj temi Weiweiya i Banksyja, suvremena umjetnost kao niti srodne kulturne prakse nije uspjela adresirati Drugog u kontekstu izbjegličke krize. Imajući u vidu da je suvremena umjetnost tzv. „visoka“, „elitna“ kulturna praksa (i ekonomski i simbolički), tj. duboko ugrađena u globalne strukture moći, te je kao takva sposobna samo reproducirati postojeće društvene odnose na simboličkoj razini, kao i njihov nedostatak samokritike. Rješavanjem problema izbjegličke krize isključivo iz perspektive humanitarnog pitanja, tj. umanjivanjem na bio-političku kategoriju životne ugroze, umjetnici provode otvorenu estetizaciju ljudske patnje prisvajajući poziciju političke razlike u području dominantne kulturne proizvodnje, no ne riskirajući da izgube svoje društvene privilegije; a pritom ipak provociraju kritičke glasove u javnosti.<sup>21</sup> Prema Nini Felshin u uvodniku zbornika *But Is It Art?: The Spirit of Art As Activism* (Seattle Bay Press, 1996.), aktivistička umjetnost jednom nogom u svijetu umjetnosti a drugom u svijetu političkog aktivizma, kao nevjerojatan hibrid se pojavila sredinom 1970-ih, a kritičnu masu i institucionalizaciju postigla 1990-ih godina. Nova aktivistička kulturna praksa postala je predmetom bavljenja konferencija i tekstova, muzejskih izložbi i projekata sponzoriranih od muzeja te projekata koji se tiču lokalne zajednice (engl. *community-base*). Ono što karakterizira aktivističku umjetnost je inovativno korištenje javnog prostora, poticanje zajednice na homogenizaciju, odnosno uključivanje i poticanje javnosti na angažman, kao načina promicanja društvene promjene, koji je institucionaliziran i time na neki način neutraliziran godine 1993. kada Whitney Museum of American Art cijelu prestižnu bijenalnu izložbu posvećuje svim oblicima politički ili društveno angažirane umjetnosti. Ideja da je fizički, institucionalni, društveni ili konceptualni kontekst djela integralni dio njegova značenja, utjecala je na razvoj umjetnosti od 1970-ih, uključujući proširene medije umjetnosti i umjetnost u javnom prostoru. Koristeći se izravnim i snažnim porukama na slikama i u tekstovima, često nijansiranim ironijom, humorom, pitanjima, didaktički ili konfrontacijski, umjetnik potiče publiku na „participaciju interpretacijom“. Umjetnost 20. i 21. stoljeća aktivira se u društvo kroz avangardne pokrete prema Beuysovoj definiciji umjetnosti kao društvene skulpture i kao „društvena skulptura“, engl. *social sculpture*, njem. *Soziale Plastik*, gdje se prema Ivanu Kožariću umjetnost poima kao način postojanja, „umjetnost uvijek izmiče“; dok je u povijesti imala funkciju izvan sebe same, filozofsku, religijsku, moralnu ili didaktičku.<sup>22</sup>

Grčki mit o Europi, feničkoj princezi koju je prema Ovidiju kao bijeli bik sa zlatnim rogovima u jednoj od svojih metamorfoza na svojim leđima na Kretu doveo Zeus, ispričan je u video radu *Kwasa Kwasa* skupine Superflex koju su 1993. u Kopenhagenu osnovala trojica danskih umjetnika

21 Prema referatu Ivane Mance „„Izbjeglički izazov“: umjetnost kao ultimativna disciplina rješavanja problema“, engl. „„Refugee Challenge“: Art as the Ultimate Problem Solving Discipline“, *Theatrum Mundi 7: Performing Others in the Self*, Interuniverzitetski centar Dubrovnik, 2016.

22 Prema: Arthur Danto, *Nasilje nad ljepotom / Estetika i pojam umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006., str. 100.

rođenih 1968. i 1969. (Jakob Fenger, Rasmus Nielsen i Bjornstjerne Christiansen). *Kwasa* je, kako objašnjava narator, naziv za bijeli čamac od fiberglasa koji su izgradili prekarni majstori s Mayotte, jednog od četiri Komorskih otoka (u Indijskom oceanu, između sjevernog Madagaskara i sjevernog Mozambika) čiji su stanovnici 2014. organizirali referendum na kojemu su s 95,5 posto glasova nakon dugog procesa dekolonizacije praćene siromašanjem lokalnoga stanovništva odlučili ponovno postati francuskom kolonijom: „ne možeš se nahraniti identitetom“, engl. „You cannot eat identity“. Mayotte je tako kao prekomorski francuski departman postao najudaljenijom regijom Europske unije, što je postalo okidačem za masovnu imigraciju stanovnika obližnjih otoka i istočne obale Afrike, onih koji se odvažuju na rizičnu vožnju u prenakrcanoj barki koja jaši velike valove koji ju ponekad i svladaju, o čemu svjedoči svojevrsno groblje *kwasa* plovila i zastrašujući neslužbeni statistički podatci o broju utopljenika za koje Europu nije bilo moguće dosegnuti, kao niti san o sreći. Da je u Zeusovo doba bilo graničnih kontrola i pomorskih patrola, lijepa Feničanka iz Istočnog Mediterana na području današnjeg Libanona ne bi postala prvom kraljicom Krete. Odnosno, naratorov glas zaključuje: ne bi bilo Europe.

Početak 2016. na otoku Lezbosu, Ai Weiwei je u suradnji s Liječnicima bez granica i članovima Greenpeacea postavio veliki znak mira napravljen od prsluka za spašavanje više tisuća migranata koji su kao politički i ekonomski izbjeglice iz Sjeverne Afrike, Zapadne Afrike i europocentrički imenovane transkontinentalne regije Srednjeg Istoka u prethodnom desetljeću do njega doplovili Egejskim morem. Weiwei je iste godine u New Yorku za izložbu pod nazivom *Laundromat*, prikupio 2046 odjevnih predmeta i obuće ostavljenih u naglo i nasilno zatvorenom i ispražnjenom izbjegličkom logoru na granici Grčke i Makedonije. Odjeća je pažljivo oprana, izglacana, kategorizirana i fotografirana, te ilustrira vrijednosni sustav ljudi koji su je jednom nosili. „Uvijek tragaš za osjećajem koji si već osjetio, baš kao što voliš podignuti stare hlače iz kemijske čistionice koje sada izgledaju kao nove sve dok ne pogledaš izbliza“, objasniti će autorski dadaist Francois Picabia, ali i kao razlog promatrača za bavljenjem umjetničkim djelom (koje mora biti neestetiko, nekorisno i neopravdivo).

Nakon što je 2011. uhićen na bejiniškom aerodromu, Ai Weiwei je zatvoren na 81 dan bez optužnice, oduzeta mu je putovnica, te je otad u kućnom pritvoru navodno radi utaje poreza ili ekonomskog kriminala. Sama jezgra njegova rada stoga je osobni sukob s rodnom zemljom, koji publika u nekom drugom dijelu svijeta može preuzeti u vlastitoj identifikaciji s temom sukoba pojedinca i birokratiziranog sustava. Fundacija Solomon R. Guggenheim Foundation i Međunarodno vijeće muzeja po Weiweiovom hapšenju organiziraju međunarodnu peticiju za njegovo oslobađanje, a na pročelju muzeja Tate Modern u Londonu 2010. je za vrijeme trajanja njegove izložbe bio ispisan pamflet „Release Ai Weiwei“ koji je u inačici „Free Ai Weiwei“ i „Who’s afraid of Ai Weiwei“ kao slogan hongkonških aktivista ulične umjetnosti dospio i na platnene vrećice, čineći Weiweija suvremenim pandanom Che Guevari, ikonom popularne kulture u procesu profanizacije njene polazišne ideje.



Palazzo Te ili Palazzo del Te, palača izgrađena u okolici talijanskog grada Mantove koja se smatra jednim od prvih primjera manirističke arhitekture u Italiji 16. stoljeća, 2015. godine bila je mjesto održavanja izložbe Ai Weiweija pod nazivom *Začarani vrt*. Najava izložbe predstavlja ga kao najeksponiranijeg kineskog suvremenog umjetnika u Europi koji je također arhitekt, blogger, *twitter*, aktivist i kroz golemi fotografski arhiv svoga života na Instagramu i autobiograf. U Dvorani (stiliziranih) konja, tzv. Sala dei Cavalli, strategijom kontrastne interpolacije izložena je instalacija nalik na gigantizirani stolni nogomet: 91 figura konja poslaganih u pravilnim redovima nalik na vojne špalire replika je tradicionalne kineske keramike obojena u izrazito agresivnu „metalik“ boju što je način destrukcije tradicije kojim Weiwei ukazuje na problem, odnosno denuncira odnos kineske vlade prema tradiciji i baštini svoje zemlje. Tako u performansu dokumentiranom triptihom crno-bijelih fotografija 1995. u literalnoj dekonstrukciji prošlosti kao raskida s njome (kao rasapa ideje uzvišenosti u umjetnosti koja je inducirala ono što je Burke prema Dantou, opisao kao „najsnažniji osjećaj koji je um sposoban osjetiti“<sup>23</sup>), pušta da mu iz ruku ispadne urna iz vremena dinastije Han stara dvije tisuće godina. Palazzo del Te (ili Pallazo Te) u periodu od 1524. do 1534. podignut je izvan perimetra grada Mantove, kao *Villa Suburbana*. U palači u Dvorani Divova (Titana) zaobljenih zidova, freska naglašenog simbolizma *Pad Titana* iz ciklusa *Gigantomahije* Giulia Romana, transponirana je u tada aktualni trenutak slavne pobjede Karla V. nad Francuzima, u 16. stoljeće (a komemoracija te pobjede bio je modus zahvalnosti Federica II Gonzage caru za titulu prvog vojvode Mantove). Ai Weiwei kojeg su vladajući „giganti“ osudili su na kućni pritvor, polazeći od autobiografije iluzionističkim efektom freske, stavlja u međudnos biblijsku temu pada Titana i pitanje ljudskih prava danas, nevidljive zidove uspoređuje s vlastitim osjećajem slobodnog prolaženja granica kućnog pritvora kroz umjetničko djelovanje. U polumraku, Weiwei je na pod Dvorane Divova položio tri kamene grede, ostatak povijesne zgrade srušene u bjesnilu napretka na koje je nanesena boja koja se koristi u proizvodnji automobila marke Ferrari. S Weiweiom u palači Giulia Romana (tal. „villa giuliesca“) izlažu i dvojica njegovih prijatelja, također kineskih umjetnika, Huang and Li Meng Zhanyang čije satirične slike i skulptura na osnovnu temu izložbe- slobodu, odnosno ekspresija osjećaja istodobno bijesa i nade u slobodnu budućnost (za Gerharda Richtera, umjetnost je najviša forma nade) ulaze u dijalog s manirističkim freskama palače. U posljednjoj dvorani izložbe tako Li Zhanyang izlaže lutku 57-godišnjeg Weiweia prikazanog realistički koji sjedi u maketi svoje kuće u Bejingu. Weiwei u kućnom pritvoru sjedi za računalom i surfa Internetom dok vani bjesni oluja i munje ponekad obasjaju Veliki kineski zid u tami kineske provincije. Zhanyangov reljef u pleksiglasu obojen žarkim bojama oblikovan kao „poprečni presjek“ urbane noćne scene u Chongqingu (2001. – 2007.) sa striptizetom u crvenim čizmama na podiju položenom na ružičasti lažni perzijski sag, izražava odnos prema stvarnosti na način kritičkog realizma u književnosti. Manirističko slikarstvo za koje je karakteristično da se središnji motiv teško razaznaje dok se u središtu kompozicije slike nalazi banalan detalj, odlično korespondira s neobaroknom suvremenom kineskom umjetnošću,

23 U *Filozofijskom istraživanju podrijetla uzvišenog i lijepog*, citirano u: Arthur C. Danto, *Nasilje nad ljepotom. Estetika i pojam umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2007., str. 246.

svojom protobaroknom (tal.) *quadraturom* ili iluzijom kontinuiteta stvarne arhitekture u slici, i pogledom *di sotto in su* u značenju „odozdo prema gore“, kao što je na primjer u sceni okupljanja bogova na Olimpu i li Zeusovog bacanja munje na Gigante, dok scene poput Bakanalija u Dvorani Amora i Psihe predstavljaju prelazak s reprezentativnog na figurativno shvaćanje boje, izražavanje virtualne pokretljivosti predmeta pod svjetlošću i mogućnosti da se predmet projicira u prostor u kojemu ne važe pravila scenografskog viđenja (kao metode mapiranja prostora) renesanse (koja je pokret shvaćala kao premještanje), geometrijskom perspektivom koja ima algoritamski karakter i uspostavlja recipročni odnos između stvarnosti i reprezentacije. *Quadratura*, čija istoznačnica je u franc. jeziku *trompe-l'oeil*, pruža promatraču ugodu svojom „anonimnom iluzijom“ – iluzijom kod koje nije jasno koga bi trebala zavarati<sup>24</sup>.



Ai Weiwei, *S.A.C.R.E.D.*, 2013.

Ai Weiwei, *S.A.C.R.E.D.*, 2013. Tzv. diorama u velikim metalnim konstrukcijama na kojoj dvojica policajaca umjetnika sprovode u ćeliju u kojoj je proveo 81 dan. Slijede faze zatočeništva: „Večera“, „Tužitelji“, „Pranje“, „Ritual“, „Entropija“ (na slici) s referencom na smrt, „Sumnja“.

Umjetničko djelo ne samo da postaje, nego je oduvijek bilo sastavnim dijelom stvarnosti ili medijalne stvarnosti. Jedino što umjetnik još može ispitati jest pozadina te zbilje. Ako se iza svega otkrije praznina može se samo konstatirati kako to čini Kazimir Maljevič u tekstu *Nepredmetni svijet* objavljenom 1927.: „Nema vjernih slika zbilje – nema idealnih predodžbi – ničega osim pustinje!“.

<sup>24</sup> *Načelo ugone u kulturi*, predavanje Roberta Pfallera, Galerija Nova, Zagreb, 4. rujna 2003.

Uz uočavanje “arhivskog“ ili “arhivarskog“ nagona suvremene umjetnosti, zapažajući da je “mapiranje u recentnoj umjetnosti težilo ka sociološkom i antropološkom, ka točki gdje je etnografsko mapiranje neke institucije ili zajednice primarna forma *site-specific* umjetnosti današnjice“<sup>25</sup>, 1990-ih Hal Foster dolazi do nove definicije umjetnika, za njega je “umjetnik kao etnograf“. „Tijelo“ umjetnosti je umjetnikova namjera nastala iz njegova osobnog mentalnog prostora. Iznimno je važna uloga teksta kojim umjetnik objašnjava djelo upravo zato što je ono vrlo reducirano. Ultimativno konceptualno djelo jest ono koje je vlastiti tekstualni opis, što znači da može biti doživljeno i samo tako da se pročita opis djela; umjesto jezika to mogu biti i umnožive (nejedinstvene) slike – film i fotografija. Posebna je tema istinonosti slike u masovnim medijima (medijaliziranoj stvarnosti), naspram statusa slike u suvremenoj umjetnosti gdje je često korištena kao medij mapiranja, antropoloških ili sociološkog, i arhiviranja. Pisanje i fotografija su „neutralni“ mediji, čiji oblik nema važnosti, koji izmiču definiciji „umjetničkog predmeta“. U suvremenoj umjetnosti svakodnevno ponašanje, nazori i sustav vrijednosti publike unose se u umjetnički događaj. Stvarnost u svim svojim oblicima postaje novi materijal umjetnosti. Prisvajanje svakodnevnog imaginarija i znakova, industrijskih materijala i tvorničkih proizvoda bez daljnjih intervencija na njima, predstavlja sabotiranje ideje „progrsa“ u doba mehaničke reprodukcije. Kritičkim odnosom prema tradicionalnoj umjetnosti konceptualni autori u svoje radove unose teorijska istraživanja, dematerijalizaciju i *defetišizaciju* umjetničkog objekta te paradoksalno napuštaju oblikovno djelujući na spekulativnom, filozofskom planu.

Marko Tadić u koncepcijskom tekstu svoje izložbe “poetike i politike arhiva” pod nazivom *Dužnost dokumentiranja* (Galerija Spot, Ured za fotografiju, Zagreb, 2017.) na temu pitanja njegove “objektivnosti” preko uloge arhiva u konstruiranju i razumijevanju povijesti, memorije i identiteta, pa do primjene arhivskih praksi u umjetnostima navodi: „Naše bismo vrijeme mogli nazvati i **dobom arhiviranja**, razdobljem koje karakterizira žudnja za zaposjedanjem ne samo teritorija, već i vremena i znanja. Ideju prikupljanja i stvaranja mjesta posvećenog svim epohama, mjesta koje će pak biti izvan vremena i pošteđeno propadanja, , smještajući pojavu tipičnih “heterotopija” poput muzeja i knjižnica u devetnaesto stoljeće **Michel Foucault** prepoznaje kao indikativnu za modernitet. Upravo su se muzeji i knjižnice, ova “mjesta-kompendiji”, nametnuli kao jedni od temeljnih segmenata u sustavu generiranja i etabliranja službene povijesti i znanja, a otprilike u isto vrijeme pojavila se i fotografija, medij koji omogućuje naizgled neposredno, “nepatvoreno” i objektivno dokumentiranje stvarnosti. Kasnije je međutim ova “**arhivska groznica**” (kako je naziva Derrida) raskrinkana kao dio zapadnocentrične hegemonije, a arhivi su prepoznati kao mjesta distribuiranja ideologije i moći. Ipak arhive je kao i druga slična mjesta taloženja povijesnih fragmenata i tragova moguće promatrati i kao **izvor za usvajanje drugačijih perspektivi**, za novo ispisivanje povijesti i za pohranu onih sjećanja koja su pod stalnom prijetnjom zaborava.

25 Hal Foster, “The Artist as Ethnographer”, u: Hal Foster, *The Return of the Real*, op.cit., 185. Citirano u: Bojana Pejić, *Javni rezovi*, Kulturpunkt, 2010. Prijevod Vesne Vuković. Izvor: <http://www.kulturpunkt.hr/content/javni-rezovi/> Pristup 20. siječnja 2014.

Dostupnost informacija, arhiviranje, transparentnost, distribucija, upotpunjavanje i širenje informacija prèdtekst su pružanja otpora prilikom Occupy Wall Street pokreta 2012. kada su ljudi putovali, odlazili u druge gradove davati podršku jedni drugima, a oni koji nisu mogli putovati uključivali su se u akcije *live streamom* i *on line surfom*. Tiskanih i printanih novina, knjiga, fanzina, letaka, proglaša i manifesta, osim na virtualnim mjestima bilo je na prosvjedima te u pojedinim knjižarama. Dakle prilikom prosvjeda sadržaj se distribuirao građanima koji nisu bili upućeni u to što se događa kako bi se i njih pozivalo i informiralo. Politika koristi niz mehanizama kojima putem ideologije upravlja masama, a njezinu je radikalnu kritiku u strukturalističkoj kritici pacifikacije odnosa društva i moći *Ideologija i ideološki aparati države* ponudio Louis Althusser. Za razliku od represivnoga državnog aparata koji djeluje kontrolom tijela, dakle silom, ideološki aparati države djeluju kontrolom svijesti. Smatrajući da je ideologija utjelovljena u svim ljudskim odnosima na svim razinama, Althusser i umjetnost vidi kao ideološki aparat koji može služiti ili oponirati vladajućoj klasi.<sup>26</sup> Na izložbi *Izvrnute piramide* u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci 2015. godine, Marko Marković je izradio kolaž veličine 10x10 m, upravo od takvih tiskovnih i printanih tekstova, slika i materijala. U kolaž su uvrštene fotografije i crteži prosvjednika koje je prikupljao za vrijeme trajanja pokreta. Kao dio kolaža tu je također video rad *Američko proljeće*, engl. *American Spring*, koji prikazuje atmosferu i protagoniste toga vremena na ulicama New Yorka. Na snimci se pojavljuje jedan američki marinac koji javno prosvjeduje čitajući policajcima peti amandman američkog Ustava o pravima govora i djelovanja. Jezikom novih medija, digitalnom tehnologijom, strategijom arhiviranja te upotrebom softverske pohrane i manipulacije slike, Marko Marković razmatra odnos stvarnosti i fikcije također s obzirom na fikcionalizirane informacije i obrasce djelovanja cenzure. Florian Ebner i Constanze Wicke 2013. osmislili su putujuću izložbu *Kairo. Otvoreni grad: Nove slike trajne revolucije u kontekstu „Arapskog proljeća“*, dokumentacijskog karaktera u smislu da je ona uistinu arhiv komentara blogera, političkih aktivista i sudionika događaja. Na temu materijalne i političke prirode slika u digitalno doba i u globaliziranom svijetu, izložba postulira pitanje: je li „Arapskim proljećem“ konkretizirana „demokratska dimenzija koja je smatrana inherentnom digitalnoj kulturi“. S druge strane izložbom *globalni aktivizam (umjetnost i konflikt u 21. stoljeću)*, engl. *global activism (art and conflict in the 21st century)* Peter Weibel u ZKM-u u Karlsruheu 2013. pokušava izražajne forme pokreta političkog aktivizma što ga Weibel naziva „performativnom demokracijom“, posebno one digitalizirane i medijalizirane (opet su to dokumenti, transparenti, zapisi sa blogova) zadržati u kontekstu umjetnosti, proširenih medija („aktivizma“).

26 Louis Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses“, *Lenin and philosophy, and other essays*, Monthly Review Press, New York, 2001.



Marko Marković, *Izvrnute piramide*, postav izložbe u MMSU Rijeka, 2015.

*Izvrnuta piramida* odnosi se na prikaz izvrnutog piramidalnog sustava hijerarhije i odnosa moći u društvu općenito, no izrazito koncentriranim na kapitalističko ustrojstvo. Takva shema prikazuje društvene strukture kakve bi one zaista i trebala biti.

U radu suvremene umjetnosti srodnom gore spomenutima, *Oksimoroni razuma*, engl. *Reason's Oxymorons*, 2015., Marokanac Kader Attia stvara arhiv (kao djelo umjetnosti) video intervjuja sa stručnjacima poput psihijataru i psihoanalitičara, no i s njihovim pacijentima. U svojevrsnoj mješavini racionalnih eksplikacija i iracionalnih reprezentacija također su zastupljena para-zanimanja poput onih iscjelitelja ili fetišista a razgovori su objedinjeni u tematske grupe: o genocidu (primarno psihoterapiji sa stradalnicima genocida u Ruandi 1994.), totemima, transu i slično; kao esej o psihijatrijskoj patologiji i načinu na koji je percipirana u tradicionalnim nezapadnim kulturama, te s druge strane u suvremenim zapadnim društvima. Rad je prvi put prikazan na Bijenalu u Lyonu, a njegova je središnja tema uistinu pitanje „nepopravljivosti“ ili „neopravljivosti“ inherentno ideji „popravka“ ili „oporavka“.

U suvremenoj umjetnosti posebna je tema memorije mjesta. Dara Birnabun se peterokanalnom video instalacijom *Trg Tiananmen: Prekid emitiranja*, engl. *Tiananmen Square: Break-In Transmission* 1990. fokusira na trenutak kada su TV stanice CBS i CNN pod pritiskom kineske vlade prekinule direktan prijenos revolucije na pekinškom trgu Tiananmen 1989. godine. Taj se povijesni događaj na nastavi povijesti u školama u Kini ne spominje. Liu Wei, u dokumentarnom filmu *A Day to Remember*, 4. lipnja 2005. na dan obljetnice masakra na tom mjestu bremenitom zatajenom traumom, pitao je prolaznike na trgu Tiananmen, među njima studente, „znaju li koji je danas dan“. Neki ispitanici su odbili odgovoriti na postavljeno pitanje ili je odgovor bio da ne znaju, da ne žele govoriti o tome ili bi zatražili da se kamera isključi.

Kako Annie Le Brun definira fotografiju koja ne služi tome da bi nešto ilustrirala ni potvrdila stav, niti da bi nešto prodala, ni ispričala laž<sup>27</sup>, fotografije Ane Opalić su nefunkcionalne. Ona kroz fotografije insceniranih prostornih fragmenata napuštene vile u okolici Dubrovnika otvara moguće scenarije svoje sudbine. Ana Opalić je od početka 2010. do sredine 2014. radila kao snimateljica na projektu *Osobna sjećanja na rat i druge oblike političkog nasilja od 1941. do danas* udruge Dokumenta iz Zagreba. Cilj projekta bio je skupiti pet stotina video-svjedočanstava osoba s neposrednim iskustvom rata. Putujući po cijeloj Hrvatskoj ulazila je u domove stradalnika Domovinskog rata. Snimajući njih, primjećuje i njihove domove, scenografiju utočišta i pripadnosti, skromno ili siromašno uređene, koji govore o drugom vremenu prije rata kad su posljednji puta uređivani, a sada opremljeni stvarima koje utjelovljuju sudbine svojih posjednika. Tako nastaje ciklus fotografija interijera *Dom* (digitalne fotografije, ink-jet print, arhivski papir x 15, 50 x 40 cm) da potencijalom umjetnosti doprinosi jačanju kulture uključivosti. U fotografskom ciklusu *Poslije* koji nastaje od 2006. do 2013. godine kao nezamjetan podnativ slika prirodnih pejzaža gdje otkriva *sposobnost istodobnog gledanja prema tlu i u daljinu*, predstavlja njihovu skrivenu traumu. Naime na fotografijama „ravnodušne prirode koja se i poslije ratnih razaranja samoobnavlja i liječi“<sup>28</sup>, lokacije su minskih polja, crta

27 Citirano u: Sandra Križić Roban, *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Institut za povijest umjetnosti i UPI-2M plus, Zagreb, 2010.

28 Leila Topić, „Svjetla Drugih“, recenzija izložbe u Galeriji Galženica u Velikoj Gorici, časopis *Prosvjeta*, lipanj 2016. Izvor: <http://casopis.prosvjeta.net/svjetla-drugih/> Pristup 20. prosinca 2017.

ratnih razgraničenja, mjesta masovnih egzekucija i grobnica Domovinskog rata na brdima iznad Dubrovnika gdje su se za vrijeme Domovinskog rata izravno sukobile hrvatska i jugoslavenska vojska (na relaciji Srđ-Strinčijera-Bosanka-Žarkovica). Fotografije nastaju petnaest godina poslije prvih sukoba nakon što je područje proglašeno razminiranim. „Zanimalo me što ću zateći na mjestima koja su u mojoj svijesti od početka rata bila prisutna kao poprišta zločina. Je li moguće takvo mjesto prepoznati ili pretpostaviti? I da li je nelagoda koju sam osjećala hodajući tim stazama bila izazvana mojom idejom o tome što se možda baš tu dogodilo ili je moguće osjetiti prošlost i priču mjesta?“ (Ana Opalić)<sup>29</sup>. „Ana Opalić u ciklusu *Poslije* fotografira mjesta na kojima su se događale stvari koje su ozbiljno promijenile život ljudi. Postavljeno je pitanje ima li tragova tih dramatičnih događanja, ima li tu nečega što objektiv bilježi a oko ne vidi? (*Marina Viculin*)<sup>30</sup>. „Fotografska serija Ane Opalić je i svojevrsno upozorenje kako angažirane fotografije stradanja više ne mogu izazvati očekivane empatične reakcije. K tome već je i Susan Sontag djelom „U prizorima tuđeg stradanja“ zaključila kako su se zahvaljujući televiziji, ratne strahote prometnule u večernje banalnosti.“<sup>31</sup>

Svojim iznimno srodnim fotografskim ciklusom naglašene poetičnosti slike iz 2009. pod nazivom *Neplodna tla*, Sandra Vitaljić u „intertekstualnom povezivanju različitih procesa istina koje su uvjetovane ekonomskim, društvenim i političkim čimbenicima, ali i onih koje su određene unutar samog svijeta umjetnosti“<sup>32</sup>. predstavlja mirne pa i idilične pejzaže, uistinu mjesta masovnih stradanja, smaknuća, logora i grobnica upisana u kolektivnu nacionalnu svijest te korištena u političkom govoru i agitiranju u Drugom svjetskom ratu, poslije Rata te u Domovinskom ratu; od Jasenovca, Bleiburga, Golog otoka, fojbi, Dotrščine, do Pakračke poljane i izletišta Adolfovac na Sljemenu (gdje je na početku Domovinskog rata smaknut dio obitelji Zec). Samim imenovanjem prostora, kao i uvođenjem tekstualnog narativa u sklopu izložbene postavke, fotografije postaju mjesta ideološkog upisa/znaka u kombinaciji prirode, jezika i kulture. „...pejzaži... poput svojevrsne kompenzacije i skrivanja nasilja koja su izvršena u tim prostorima, alegoriziraju doslovna značenja pejzaža/objekta, ali i obrnuto, u isto vrijeme alegoriziraju i sama ratna zbivanja. Tako alegorijska značenja otkrivaju vizualno-tekstualnu dekonstrukciju dominantnih narativa prošlosti unutar složenih odnosa na relaciji povijesti, fotografije, etike, estetike, politike i ideologije.“<sup>33</sup> Miljenko Jergović će tekst o izložbi u Jutarnjem listu od 2. siječnja 2010. nasloviti dijagnostički: „‘Neplodna tla’ Sandre Vitaljić: Izložba s koje ćete izaći na rubu suza ili potpuno ravnodušni“<sup>34</sup>.

29 Izvor: <http://www.cunerview.net/index.php/Najave/Izlozba-fotografija-Ane-Opalic-Poslije-Kula-Lotrscak-25.4.-6.5.html/> Pristup 15. prosinca 2017.

30 Ibid.

31 Leila Topić, „Svjetla Drugih“, recenzija izložbe u Galeriji Galženica u Velikoj Gorici, časopis *Prosvjeta*, lipanj 2016. Izvor: <http://casopis.prosvjeta.net/svjetla-drugih/> Pristup 20. prosinca 2017.

32 Andrea Palašti, „Dokumentarne strategije u suvremenoj fotografiji“, *Život umjetnosti*, tematski broj „Metafora prtljage“, 98-2016, str. 127.

33 Ibid.

34 Izvor: <https://www.jutarnji.hr/vijesti/%E2%80%98neplodna-tla%E2%80%99-sandre-vitaljic-izlozba-s-koje-cete-iza-ci-na-rubu-suza-ili-potpuno-ravnodusni/2209647/> Pristup 23. prosinca 2017.



Ana Opalić, iz serije fotografija **Poslije**, 2006. – 2013.



Sandra Vitaljić, iz serije fotografija **Nepolodna tla**, 2009.



U kritičkoj fetišizaciji slike rata, američki arhitekt Lebbeus Woods smatra da čak i destrukcija grada zbog rata ili prirodne katastrofe postaje estetsko iskustvo (u tekstu *Anarchitecture: Architecture is a Political Act*, 1992.). Woods također izjavljuje da arhitektura i rat nisu nekompatibilni, da arhitekturu valja suditi ne prema problemima koje razrješava nego koje stvara i da je *Arhitektura rat. Rat je arhitektura (Architecture is war. War is architecture.)*.<sup>35</sup> U suvremeno doba pojave novih materijala i konstrukcijskih sustava u arhitekturi te razvoja elektroničke tehnologije mijenjaju se morfološke i komunikacijske odlike arhitekture. Jedna od važnih i kritičnih logičkih posljedica telekomunikacije je i tzv. teleprisutnost, eng. *telepresency*, teleimerzija, stanje “bivanja svugdje“ (i nigdje) u tzv. telematskim društvima/zajednicama. Arhitektura se u sintezi s novim medijima povezuje uz novi, četvrti sektor industrije, industriju doživljaja u kojoj dodana vrijednost nastaje kroz „produkciju doživljaja“. Suvremeni njemački estetičar Dieter Mersch govori upravo o estetici događaja u suvremenoj, primarno akcijskoj umjetnosti koju definira kao nesvodivo područje jednokratnosti i neponovljivosti kazivanja i slike. S Husserlom „nova fenomenologija“ umjetnosti nastoji dospjeti do nehotimičnog životnog iskustva koje svaki čovjek pred-teorijski, odnosno predznanstveno osjeća na vlastitom tijelu. S umjetnošću moderne, točnije njezinih avangardnih (nasuprot larpurlatističkih) tendencija slično razvoju moderne znanstvene spoznaje koji je zamijenio mehanicističku i konačnu viziju klasične znanosti, od estetike umjetničkog djela prelazi se k estetici događaja, a prostor umjetnosti postaje život u njegovu bivanju i neprekidnoj događajnosti gdje se umjetnost realizira u životnosti života sâmoga. Život sam kao čista aktivnost, kao čisto trajanje, na taj je način u osnovi nedostupan tradicionalnim umjetnostima. Kako je realnost definirao Franz Kafka, stvarna realnost je uvijek nerealna.

---

35 Lebbeus Woods, *War and Architecture*, Princeton Architectural Press, Princeton, 1993., str. 1.



Marchand Meffre, *Michigan Central Station*, 2007. Iz serije fotografija *The Ruins of Detroit*, 2005. – 2010.

Tekst bih privela kraju primjerima fotografija suvremenih ruina postindustrijskog i postgrađanskog grada Detroita, na tragu filma Jima Jarmusha *Only Lovers Left Alive* iz 2013., na hrvatskom tržištu distribuiranog pod nazivom *Samo ljubavnici preživljavaju*. Dok je Baudelaire tvrdio da je „pamćenje veliko mjerilo umjetnosti; umjetnost je *mnemotechne* lijepog”, film je svojevrsno pamćenje pogleda; „Nakon kraja povijesti, duh se prikazuje tako da se neprekidno vraća” (Derrida u teoriji post-strukturalizma piše o „hauntologiji” koja dominantno utječe na tadašnji diskurs, ponajprije kroz prizmu „digitalnih čudovišta” i feminističke teorije<sup>36</sup>). Grad je ljudska institucija, prema Rousseau „gradovi su konačno sklonište ljudskog duha”. Par vampira, akteri filma *Only Lovers Left Alive* u Detroitu se smještaju u napuštenu viktorijansku kuću u blizini Brush Parka, voze se noću po napuštenom gradu kraj kinematskih *landmarks* kao što su Packard Plant i the Michigan Theater (nekoć mjesto okupljanja i kulturnih događanja, danas parkiralište) simbolizirajući ljepotu industrijskoga grada u propadanju u postindustrijsko doba kao „ruin porn”. Ruinizam je prikazivanje nečega što je građeno s nadom i prepušteno smrti, sporom procesu delapidacije,

<sup>36</sup> Franc. *hantologie*, prema: Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, 1993.

temelnog ugođaja tjeskobe; prema Gadamerovoj fenomenološkoj estetici, uništenje umjetničkog djela za nas još uvijek ima nešto od religioznog svetogrđa: po njemu, uništavanje umjetničkog djela smanjuje stvarnost predmeta koji reprezentira, čime dokida Platonovo odvajanje umjetnosti i stvarnosti na koje se nastavlja Kant s tezom da uništavanje umjetničkog djela apsolutno nema nikakvog utjecaja na stvarnost koju predstavlja. Marco Ricci, suvremenik Canaletta, i potom Giovanni Paolo Paninni, oponirajući žudnji slikara svoga vremena za topografskom točnosti te vođeni ushitom Engleza na *Grand tours* pred antičkim spomenicima, u slikarstvo uvode *capriccio*, fantazmagorijske pejsaže, *vedute ideate* s ruinama koje sugeriraju sentiment. Atmosferičnost prikaza krajolika pred oluju (oblaci u dramatičnom pomicanju nebom jedini su nositelji radnje na slici), visoko nebo s robusnim bijelim oblacima, nisko motrište slike čiju gornju polovicu ili čak dvije trećine zauzima prostor neba te likovi svedeni na štafažu, odnosno ljudske figure kao samo jedan od elemenata prizora kojim dominiraju prirodne sile, zajedničko je nagnuće ruinsta. Ruinizam je i interpretacija srednjevjekovne opsesije prolaznošću moralizirajućeg motiva *vanitas* i *memento mori*, ili kako nam to sa svog groba u firentinskoj crkvi Santa Croce govori Leonardo Bruni: „Ono što si ti, ja sam nekoć bio; ono što sam ja, ti ćeš biti“. Albert Speer je zamišljao svoje zgrade, primjerice berlinski *Reichstag*, kao ruine i prije nego li bi bile sagrađene, što je bio način transfera tradicije ili „mosta tradicije prema budućim generacijama“, koje će se doimati svetima i nalik na rimsku gradnju koja je dostojanstvena čak i u propadanju, što u svojim memoarima naziva „Teorijom vrijednosti ruine“. *Javna slika grada nastaje preklapanjem mnoštva individualnih slika. Slika okoliša ovisno o kvaliteti fizičkog objekta može biti analizirana s obzirom na tri komponente: identitet, strukturu i značenje koji zajedno tvore njegov identitet* u tehničkom, estetskom i sociološkom smislu *koji čitamo prema kriteriju predočivosti, engl. „imageability“* ili „image of the city“<sup>37</sup> (atributa koji je slično tomu Paul Stern<sup>38</sup> nazivao pojavnošću, engl. „apparency“) *da u svakom promatraču producira snažnu sliku s obzirom na njegov izgled, čitljivost i vidljivost.* Sintetiziranje arhitekture i suvremene umjetnosti posredovano elektroničkom te elektroničko-informatičkom tehnologijom predstavlja novu formu vizualne kulture u kojoj se očituju formalne i komunikacijske inovacije suvremenog društva općenito. Kako je suvremeno doba definirao Einstein<sup>39</sup>, nema znanstvene istine već samo privremenih, stalno ubrzavajućih sekvenci reprezentacija. U takvom svijetu gajimo novi senzibilitet za brzo nestajuće, *nepostojane* slike: filma, televizije, video instalacije, računalno generirane slike, a u arhitekturi sekvence, disjunkcije, dislokacije i dekonstrukcije. U suvremenom megalopolisu više nema perspektivnih osi poput bulevara, niti oblikovanja grada u skladu s antropomorfnom simetrijom i drugim proporcijским načelima, već umjesto toga vlada fragmentacija, parcelizacija, atomizacija kao i *slučajno* nizanje slika koje jedna prema drugoj nisu ni u kakvom odnosu osim u odnosu kolizije. Istodobno slike prodiru u svakodnevni, privatni i intimni život ljudi, posreduju čovjekove želje i stremljenja, a javnost privatnog (što je također jedna od osnovnih definicija umjetničkog stvaranja) postaje novom društvenom vrijednošću.

37 Felix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Indiana University Press, Bloomington, 1995., str. 34.

38 Paul Stern, „On the Problem of Artistic Form“, *Logos*, vol. V, 1914. – 1915., str. 165-172.

39 Citirano u: Bernard Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, AGM, Zagreb, 2004., str. 177.

Prema Venturiju kada se osvrće na revolucionarnu arhitekturu 18. stoljeća, fasada je „simbolična slika“ kuće. Pojam „medijska fasada“ često je povezan s predodžbom predimenzioniranih ili višedimenzionalnih ekrana, animiranih, osvijetljenih reklamama, na lokacijama kao što su Times Square u New Yorku ili the Strip u Las Vegasu. U postmodernom Las Vegasu dolazi do dominacije komunikacije nad prostorom na razini arhitekture i grada te je takva arhitektura „anti-prostorna“ tj. „anti-spacijalna“, a grad je svojevrsni ekranski teritorij. Pojam (engl.) „mediascape“ u značenju „medijski krajolik“, uvode antropolog Arjun Appadurai (1990.) i povjesničar umjetnosti David Joselit (2005.). „...(neoni trepte dok pored njih jure tramvaji). Svjetlucajuća topografija bujajućeg grada signalizira medijsku mašinu koja nikad ne spava.“<sup>40</sup> Novi arhitektonski programi i nove forme arhitekture iskazuju nove društvene potrebe. Arhitektura je medij komunikacije, što u slučaju postmodernog Las Vegasa dovodi do dominacije komunikacije nad prostorom. U Las Vegasu komunikacija dominira prostorom te je takva arhitektura „antiprostorna“, „antispacijalna“, svojevrsni ekranski teritorij. Za McLuhana novi mediji nisu most između čovjeka i prirode; oni su priroda<sup>41</sup>. „Metropola danas je učionica“<sup>42</sup>, u svijetu „treće kulture“- potrošnje, televizije, postmetropole i naposljetku četvrte dimenzije- mentalne, virtualne i iskustvene. Redatelj Gaspar Noé u filmu *Ulazak u prazninu* (2009.) iscrpljuje promatrača brzom izmjenom vizualnih podražaja na način prolaženja medijskim gradom.

Marketinški displeji kao turistička atrakcija, reklamno šarenilo kao preobražen oblik utopije prosvjetiteljstva, pejzaž su „zavodništva“ i uspostavljanja kontrole – reklamno šarenilo, dakle, predstavlja preobraženi oblik utopističkih ideja grada. U New Yorku, na Times Squareu, propisom iz 1982. određena je količina iluminiranog znakovlja i stupanj rasvijetljenosti plohe zgrada, te obaveza da zgrade budu pokrivene velikim elektroničkim *billboardima*, od analognih medija, do fluorescentnih i inkadenscentnih te LED. Prvi je elektronički *billboard* na toj lokaciji postavljen 1917. godine. Reklame kvantitativno bitno sudjeluju u stvaranju artificijelne slikovnosti i znakovnosti grada. U takvom pejzažu „zavodništva“ ili „sedukcije“ suvremeni umjetnik Zlatko Kopljar u projektu *K9 Compassion (K9 suosjećanje; K je akronim od „konstrukcija“, a broj je redni broj rada u opusu umjetnika)* iz 2003. performativno kleči pognute glave (u stavu adoranta). To je performativni serijal zasnovan na ideji repetitivnog samopostavljanja u stav podložnosti i klanjanja – umjetnik kleči na javnim mjestima, referentnim urbanim točkama New Yorka, izvorištu suvremene kulture i svjetskom centru financijske moći koja zapadnu kulturu usvaja kao vlastitu, na bijelom platnu (četverokut maramice utjelovljuje pauzu, fizičko odmicanje; oblikom prizivajući u kršćanskoj ikonografiji simbol za zemlju, ovaj svijet), u crnom odijelu i bijeloj košulji „hodočasnika s periferije“ (riječima Branka Franceschija koji je ciklus izlagao na Bijenalu u Sao Paolu u svojstvu kustosa; prema Karamanu,

40 Wolfgang Schivelbusch, Citirano u: Zlatan Krajina, „Lux, Lumen“, u sklopu temata *Svjetla grada*, *Zarez*, 340-41 (XIV), 13.9.2012., str. 30.

41 Marschal McLuhan s Harleyjem Parkerom, *Counterblast*, Harcourt, Brace & World, New York, 1969., str. 14. Citirano u: Zlatan Krajina, „Exploring Urban Screens“, *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, vol. 1, 2009., 412.

42 Marschal McLuhan, „Cinque dita sovrane tassavano il respiro“, u E. Carpenter i M. McLuhan (ur.), *La comunicazione di massa*, La nuova Italia, Firenze, 1966., str. 254.

položaj na periferiji je blagodatn i slobodonosan, za razliku od graničnog ili provincijskog). Nakon sloma burze 2008., Occupy pokreta i protesta diljem svijeta Kopljar se odlučio vratiti na jedno od mjesta klečanja, ispred burze ili *NYSE* u Wall Streetu i dati novi komentar aktualnim zbivanjima. „Ovim radom govorim o urgentnoj potrebi etike u prostoru globalnih financija“, riječi su autora. Tako nastaje sljedeći rad, *K9+*, proširen video slikom kodiranom umjetničkim DNK. Rad je vrlo jasna aluzija na jednosmjerne kulturne i informacijske tijekove koji idu od središta prema periferiji globaliziranog svijeta, zamjenjujući postupno svijet kao zajednicu različitih ljudi njihovim svjetskim razgovorom.

Naime primarni problem s kojim se suočava intelektualac prve polovice 20. stoljeća je akutna anksioznost izazvana kaotičnim iskustvom modernoga grada, prema Georgu Simmelu mjesta intenzifikacije „živčane stimulacije“ (njem. *Nervenleben*) na koju individua odgovara blaziranošću, ravnodušnošću prema vrijednostima i osjećaju pripadnosti zajednici, pa radi samoočuvanja čak i obezvređivanjem cijelog izvanjskog svijeta, što nju (tj. njega, pojedinca) paradoksalno vodi do osjećaja vlastite bezvrijednosti. Prema Pietu Mondrianu „Uistinu moderan umjetnik vidi metropolis koji mu je bliži od prirode, kao davanje oblika apstraktnom življenju, kao ultimativnu formu“. Arhitekti odgovaraju na okruženje industrije i trgovine projektima koji bilježe dinamizam, kontradikcije i disjunkcije takvog okruženja, primjerice Eric Mendelsohn *reklamnom arhitekturom* (njem. *Reklamearchitektur*) ili Hans Poelzig manifestnom gradnjom tvornica. Primjer urbanog ekranskog krajolika je naslovnica *film noir* *Dodir zla* Orsona Wellesa iz 1958. koncipirana kao natpisi u urbanom krajoliku iza glavnih junaka koji čine prijelaz iz stvarnosti u virtualni svijet filma. Protagonisti filma u jednom kadru brzo koračaju gradom halucinantnog montažnog izmjenjivanja prizora urbanog mobilijarija, arhitektonske kolonade, prometnih znakova, tekstualnih i slikovno-ikoničkih informacija u modernom gradu, kao murala, plakata i svjetlosnih, neonskih instalacija.<sup>43</sup>

Hibridni medijski prostori gdje se ukida podjela na discipline (kao što su arhitektura, dizajn, umjetnost) prema Myron Kruger nazivaju se reagirajućim ili responzivnim okolišem (eng. *responsive environment*). Andrew Pask je 1969. ustanovio da domena arhitektonskog projektiranja nije određivanje forme zgrade, već strukturiranje društvenog konteksta u kojemu ljudi ulaze u interakciju s okolišem i jedni s drugima. Osim potencijala vizualizacije podataka-poruka, medijska fasada je zahvat u ambijentalnu infrastrukturu grada, slikovnost grada i sliku grada, također svojevrsna rekonfiguracija grada u tehničkom, estetskom i sociološkom smislu. Medijska fasada, a to su u proširenoj definiciji dinamički analogni (neonske cijevi) i digitalni ekrani i plohe: LED znakovi, plazma ekrani, projekcijski panoi, informacijski terminali te inteligentne arhitektonske plohe-sučelja kao eksperimentalne vizualizacijske zone na razmeđi virtualnog i urbanog javnog prostora u uravnoteženom i održivom urbanom društvu, efemerni je (u smislu da zahtijeva podršku električne energije tj. zatvoreni strujni krug) objekt-slika s epistemološkim, ontološkim i političkim kvalitetama,

43 Prema: Jon Lewis, *Essential Cinema*, Wadsworth, Boston, 2014., str. 97.

koja funkcionira kao *sociomaterijalni asemblaž*, u smislu da se tiče odnosa ljudi i tehnologije. U tom odnosu mijenja se priroda oba sučeljena (engl. „interface“) i međupovezana iako autonomna entiteta – čovjeka i stroja. Pod temom medijske fasade razmatra se ne samo arhitektura već i urbanizam i njihova pojavna nedjeljivost.



Zlatko Kopljar, *K9 Compassion*, 2009. Iz serije fotografija nastalih u New Yorku, ovdje na lokaciji Times Square i 42nd Street.

“S razvojem sustava električne javne rasvjete do kraja 19. stoljeća, stasalo je, na krilima prosvjetiteljskog funkcionalizma, shvaćanje “umjetnog svjetla kao osiguravatelja javnog morala, sigurnosti i reda”. Zanos se odnosio i na primjenu električne energije u nadilaženju velikih prostornih udaljenosti stasajućeg metropolisa: u prijenosu i informacija i ljudi/dobara (neoni trepte dok pored njih jure tramvaji). Svjetlucajuća topografija bujajućeg grada signalizira medijsku mašinu koja nikad ne spava.”<sup>44</sup>

Nema prostora bez događaja, konačna je definicija arhitekture Bernarda Tschumija<sup>45</sup>. „Prostori su određeni radnjom jednako kao što su radnje određene prostorom. Jedno ne inicira drugo; jedno i drugo postoji neovisno. Samo kada se križaju, imaju utjecaja jedno na drugo. Sjetite se

<sup>44</sup> Zlatan Krajina, “Lux, lumen”, citat Wolfganga Schivelbuscha u tekstu u okviru temata *Svjetla grada* urednika Saše Šimprage, *Zarez*, 340-41 (XIV), 13.9.2012., 29-30.

<sup>45</sup> Bernard Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, AGM, Zagreb, 2004., str. 11.

eksperimenta Kuleshova u kojem se ista fotografija ravnodušnoga glumčeva lica uvodi u razne situacije, a publika očitava različite facijalne izraze u svakoj sljedećoj jukstapoziciji. Isto se zbiva i u arhitekturi: događaj se mijenja sa svakim novim prostorom. I obratno: pripisujući zadanom, pretpostavljeno "autonomnom" prostoru proturječan program, taj prostor dobiva nove razine značenja. Događaj i prostor se ne stapaju, već utječu jedan na drugoga. Na primjer, kad bi se Sikstinska kapela koristila za natjecanja u skoku s motkom, ta bi arhitektura tada prestala pružati predodžbu običajnih dobrih intencija. Uskoro bi transgresija bila zbiljska i svemoćna. Pa ipak, transgresija očekivanja u kulturi uskoro postaje prihvaćena. Baš kao što nasilni nadrealistički kolaži inspiriraju reklamnu retoriku, prekršeno se pravilo integrira u svakodnevni život kroz simboličke ili tehnološke pobude.<sup>46</sup> Postmodernizam je često ironijski i ciničan. Sardonični humor korišten je za rastakanje modernističkog vjerovanja u originalnost (korištenjem tehničke reprodukcije, masovno produciranih formi i brikolaža), univerzalnost i progresivnost umjetnosti. Umjetnici prisvajaju djela drugih umjetnika i koriste tehnike masovne kulture s namjerom demistifikacije umjetnosti. Postmoderna umjetnost proizašla je iz pop-arta i konceptualne umjetnosti koji su po sebi crpili inspiraciju od dade i Duchampa. U potrebi da budu subverzivni, ti umjetnici istodobno prigrljuju i kritiziraju vrednote američke konzumerističke kulture i društva. Možemo uočiti progresivne i reakcionarne pristupe postmodernizmu, tvrdi David Reisman u tekstu *Looking Forward. Activist Postmodern Art* (1991.) Na primjer, autori poput Hansa Haackea i Marthe Rosler su manje ironijski a više pozitivistički, aktivistički u svom radu. Hal Fosteru razlučuje postmodernizam *reakcije* i onaj *otpora*, ironijski i aktivistički postmodernizam. „Postmodernizam otpora“ (čiji su predstavnici, primjerice, Jeff Koons i Sherrie Levine) propitujući modernističku ideju progresa ali i bivajući sam progresivnom idejom dekonstruirati modernu predlažući nove forme i promjenu na osnovi neokonzervativne teorije. Ti su autori propitujući značaj pripisan „lijepim umjetnostima“, poput ideje romantičarskog individualizma umjetnika te formalističkog pristupa umjetnosti (preokupacije figuracijom, apstrakcijom ili nepredmetnošću), indirektno kritični prema kulturi i društvu, dok su drugi izravnije društveno, politički ili didaktički („prosvjetiteljski“) angažirani. Ironijski postmodernisti izražavajući nepovjerenje u mogućnost društveno angažirane umjetnosti stvaraju sjajna (estetski privlačna) umjetnička djela privlačna kolekcionarima, dok su aktivistički postmodernisti poput Ai Weiweija okrenuti procesima ograničenog trajanja koje je teško sakupljati (već bivaju dokumentirani), naglašavaju potrebu društvenog angažmana umjetnosti i izlažu na nekomercijalnim izlozbama, često dematerijalizirajući umjetnost ili je koristeći kao didaktičku alatku. Robu široke potrošnje ne koriste potpuno ironijski na *ready-made* način Duchampa, već strategijom rekontekstualizacije, a potisnute društvene probleme istražuju sociološkim i psihologijskim metodologijama i pojmovnikom, te tehnikama karakterističnim za dizajn, oglašavanje i arhitekturu, što su discipline koje su više „u društvu“, koje proizlaze od korisnika i njegove potrebe, te od *funkcije*. Prema Adornu, glavno oruđe artistske intervencije je „egzaktna fantazija“ za kojega umjetnost mora aktivno organizirati elemente objektivne stvarnosti.

46 Ibid., str. 102.

Alex Galloway utemeljuje digitalnu semiotiku koja digitalni jezik razmatra u svjetlu odnosa paradigmatičke i sintagmatičke dimenzije, između reprezentacije i simulacije, odnosno podražavanja.<sup>47</sup> Također prema Stevenu Johnsonu fuzija tehnologije i kulture proizvela je novu dominantnu kulturnu formu – sučelja (engl. *interface*). Ekspanzija tehno-kulture utječe na promjenu naše percepcije starih medija i njihove kulturne funkcije u kontekstu konvergencija tehničkih inovacija, povijesnih narativa i kulturnih analogija.<sup>48</sup> Za razliku od McLuhana koji kako je rečeno smatra da se svaki novi medij nužno referira na prethodne, „sadržaj jednog medija uvijek je drugi medij“, Manovich ukazuje na nelinearnu, diskontinuiranu i često paradoksalnu logiku razvoja medija, no obojica zaključuju da je svrha pronalaska svakog novog medija usavršavanje postojećih, pri čemu uvijek dolazi do „pražnjenja“ „originalnog sadržaja starog medija koji sada postaje sadržaj novog“. Bolter i Grosin smatraju da svaka medijacija podrazumijeva i remedijaciju, budući da svaki novi medij interpretira, reformira, reciklira, reproducira i mijenja namjenu prethodnih (digitalni film, desktop video, postfotografija), ali uočavaju i obrnute procese remedijacije novih medija koju provode stari mediji – primjer je film *Matrix* (redatelj Andyja i Larryja Wachowskog, 1999.) koji remedijalizira računalne igre, virtualnu stvarnost i strip unutar klasičnog holivudskog narativa u svojevrsni hipertekst, koji je interaktivniji od tradicionalnog načina pisanja (primjenjivan u filmu koji remedijalizira prostorna ograničenja kazališta i čini mogućnosti scene neograničenima<sup>49</sup>). Hipertekst (engl. *hypertext*; „hyper“ je izveden iz starogrč. prefiksa u značenju iznad ili onkraj) ili pojednostavljeno-*web*-dokument, skup je stranica (engl. *pages*) u obliku datoteka koji sadrži veze ili poveznice (engl. *links*, koje se obično vide kao veze ili *hiperveze*) s drugim dokumentima ili sa samim sobom što omogućuje višestruko kretanje kroz tekst. Odnosno, hipertekst je tekst prikazan na zaslonu računala ili drugih elektroničkih uređaja s referencama (linkovima) na drugi tekst kojemu čitatelj može odmah pristupiti ili gdje se tekst postupno otkriva na više razina detalja (koje se nazivaju *StretchText*, engl.). Hipertekst je dakle intertekstualni dokument/sistem s povezanim tehnološkim jedinicama, sastoji se od međusobno povezanih jedinica informacije (engl. *node*) prikazanih na nekom elektroničkom uređaju. Leksija je termin koji se ustalio kao naziv za „komad teksta“ ili „ekran teksta“ ili „(jedan) prostor“ u *hipertekstu* koji je s ostalima povezan linkovima. Za razliku od jednostavnog tradicionalnog teksta, hipertekst nema jedinstven redoslijed čitanja, nego ga čitatelj dinamički određuje, tj. određuje ga tijekom čitanja. Odnosno, tradicionalni tekst je linearan i sekvencijalan, a hipertekst nelinearan i nesekvencijalan. Hipertekst je temeljni koncept koji definira strukturu World Wide Weba čije su stranice često pisane u *Hypertext Markup Language*-u (*HTML*). Omogućuje jednostavno korištenje i fleksibilno povezivanje te razmjenu informacija preko interneta. Prema Levu Manovichu, računalo je od alatke postalo najvažniji medij preko kojega se pristupa svim ostalim medijima i konzumira znatan segment kulturne produkcije koju i stvara.<sup>50</sup> Po pitanju naslovne teme teksta poznata je

47 Dejan Sretenović u pogovoru knjige: Lev Manovich, *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001., str. 137.

48 Ibid., str. 140.

49 Ibid., str. 142-143.

50 Lev Manovich, *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001., str. 144.



presudna uloga Twittera u „egipatskoj revoluciji“ (tzv. „Revoluciji 25. siječnja 2011.“) gdje jedan sudionik uličnih prosvjeda izjavljuje „nekoć sam gledao televiziju, sada televizija gleda mene“.

Oponašanje tehnike ilustracije i serijalnosti slike s novinske reprodukcije obilježje je rada pop-umjetnika Andyja Warhola 1950-ih i 60-ih godina koji na svojim djelima s motivima limenke juhe i boce Coca-Cole, želi prikazati esenciju SAD- a, a potom nasilja i smrti. Za EXPO u New Yorku 1964./1965., Warhol je u paviljonu države New York Philipa Johnsona naslikao mural nalik na policijsku tjeralicu *Trinaest najtraženijih ljudi*.<sup>51</sup> Slijedi cijeli niz slika tragedija, kriminala i nesreća, kao što su *Crveni rasni nemiri* (1963.), *Samoubojstvo* (1963.), *Velika električna stolica* (1966.), *Plava električna stolica* (1963.), *Ljubičastoplava nesreća* (1963.), *Nesreća s tunjevinom* (1963.), *Pet smrti na narančastom* (1963.), *Subotnja nesreća* (1964.), *Atomska bomba* (1965.).<sup>52</sup> Primarno koristi postupak ponavljanja i multipliciranja novinskih fotografija s tim motivima. Stvarna istina, strava nesreće i njezinih strašnih posljedica od sekundarne je važnosti u odnosu na samu sliku. Izolirajući i uvećavajući detalj slike reproducirane u masovnim medija, retuširane, koja je prošla filter medija tj. ima raster novinskog tiska, on neutralizira njezinu temu i nudi je publici na konzumaciju na rastresen i ravnodušan način.



Scena „pat pozicije“, film *Cristo Rey* (2013)

51 Trewin Coplestone, *Život i djelo – Andy Warhol*, Mozaik knjiga, Zagreb, 1995., str. 22.

52 Ibid., str. 34-47.

Scena „pat pozicije“ u kojoj majka kao pripadnica haićanske manjine u Dominikanskoj Republici gdje je na snazi opresivna politika spram Haićana kako bi ih se , također mjerom oduzimanja državljanstva nagnalo na iseljavanje, drži nož na grkljanu policajca koji želi ubiti njezina sina, na internetu je figurirala kao dokument stvarnosti iako je uistinu riječ o sceni iz filma *Cristo Rey* redateljice Leticie Tonos Paniagua iz 2013. Scena je bila okidač za mnoge rasprave u viralnim medijima, ponajprije na temu nacionalnog identiteta i granica kao izvora podjela i sukoba u regiji iako su ih uistinu definirali nekadašnji kolonijalni gospodari.

Svi poznajemo strah i tjeskobu” – glasila je uvodna rečenica najavnog teksta izložbe *Salon of Fear* (njem. *Salon der Angst*) u Kunsthalle Museumsquartier u Beču 2013. godine. Fokus izložbe je nepreciziran osjećaj nesigurnosti i ugroze, ali ona govori i o načinu na koji kultura oblikuje individualni i kolektivni doživljaj straha. Prikazi nasilja i induciranje osjećaja tjeskobe perpetuirana su tema u povijesti umjetnosti, ali i suvremene umjetničke prakse kao odgovor na nove i specifične oblike straha i nesigurnosti u suvremenom društvu. Izložene fotografije, da upotrijebimo Burroughsov termin „banka boli i energije“, testiraju gledateljevu kapacitiranost za nasilje. Može li umjetnost replicirati retorici moći ili ona jednostavno registrira stanje stvari? Postavlja se dakle pitanje – „može li umjetnost gristi?“. Umjetnost je uvijek sredstvo manipulacije stoga ne može biti nevinna, a kad bi to bila, smatrao je Picasso eksplicirajući nastanak *Guernice* (1937., ona je izraz protesta zbog međunarodne izdaje ideala za koje su se borili republikanci u španjolskom Građanskom ratu s milijun žrtava. Slika predstavlja „dodavanje vrijednosti slikarstvu“: ona postaje instrument rata, za napad i obranu od neprijatelja, a vizualno oponaša novinsku crno-bijelu fotografiju, u sugestiji njenog „dokumentarističkog“, odnosno karaktera svjedočanstva, čime prestaje biti onim što jest. Izlaganje umjetničkih djela izvan muzeja i galerija izraz je umjetnikova protesta protiv politike institucionalizacije umjetnosti, kojom “izloženo djelo nije idejno vlasništvo svoga autora” (Radoslav Putar). Ili, riječima Edwarda Saïda, kritička svijest jest neprekidna sklonost traženju alternativa.

# Trauma and Identity in Media, Medialisation and Construct

## **Abstract**

*Rebecca Randall's hybrid term "Ideoscape" refers to series of images relating to ideologies and anti-ideologies, for which will I seek to give examples in my text. A special theme is that of the truth-ness of images – in mass media (media-mediated reality), as opposed to the status of image in contemporary art where it is often used as a medium for anthropological or sociological mapping as well as archiving, according to Hal Foster's 1990s definition of the Artist "as Ethnographer." The theme of trauma in the picture is often associated with political or economic connotations of place, which affect the future of man and question the integrity and even sustainability of one's body. The subnarrative of this text is the inability, impossibility of communication of the traumatized observer, the spectator who "returns from the battlefield" not richer but poorer in terms of communication experience – according to Walter Benjamin. My text is based on the media-mediated images of traumatic events, as well as the media-constructed reality (reality of media).*

**Key words:** *media image, photography, Contemporary Art, interface.*



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.