

Sonja Briski Uzelac

Mit o nevinom oku i moć reprezentacije pogleda u kulturi

Sonja Briski Uzelac
Akademiju primijenjenih umjetnosti u Rijeci
Slavka Krautzeka 83
HR - 51 000 Rijeka

Pregledni članak
Review paper
Primljen / Received: 2. 2. 2015.
Prihvaćen / Accepted: 15. 3. 2015.
UDK: 7.01:159.937
111.852:159.937

Ever since the visual culture started to develop as an independent field of scholarly interest in the 1980s, this process has been marked by an ever-increasing expansion of the field of the visual and has come to be an interdisciplinary study where the visual is combined with the anthropological model of scientific research, based in the theory of the visual. This methodological approach resulted in a new paradigm of the image as a pre-requisite for a broader remit of the visual studies: the image as something separate from the medium itself and open to exploratory questions such as where, how and when an image is created, when and how it is broadcast, emitted and transferred, when and how the image is received, perceived and how it operates. This more or less coherent set of precepts which characterize the theory of the visual forms a foundation for the consideration of several important puncti – at least three – which shift the focus of the discussion from the objects that are observed to the actual act of observation. These include the myth of the innocent eye, the status and power of representation in the construction of the gaze, and the transformation of the function of the visual arts into a collective practice of perception which is a feature of the modern-day culture of spectacle.

Keywords: *deconstruction of the 'innocent eye'; status of the mode of representation, construction of collective perception*

Kada se područje vizualnih studija izdvojilo kao samostalno polje istraživanja, dakako, iz korpusa humanističkih znanosti – posebno filozofije, estetike, povijesti umjetnosti te se počelo povezivati s kulturalnom antropologijom i sociologijom kulture – njegova je utemeljenost u teoriji vizualnosti ostala neupitna. Međutim, što je to teorija vizualnosti nije pitanje kojim bi mogli u potpunosti ovladati čak ni danas. Problem je teorije vizualnosti, kao i teorije umjetnosti ili književnosti (a pozivajući se na one poznate riječi koje je izrekao Jonathan Culler u uvodu prvog poglavlja knjige *Književne teorije* pod naslovom *Teorija – što je to*), što „teorija zastrašuje ljude” jer je neuhvatljiva, s neograničenim korpusom radova i interesa koji se k tomu neprestano uvećavaju. Iz takva konstituiranja široka područja vizualnosti i razvijanja teorijskih pristupa viđenju otvara se koncepcija vizualnog kao slike odvojene od tijela medija, nemimetička problematika slike „kao takve” koja prati dinamiku i promjenljivost nastajanja slika, dinamiku njihovih prijenosa te

prisutnosti, sve do njihova oslobađanja u fantazmatskim projekcijama i virtualnim prostorima razmjene znakova. Ako, dakle, krenem od teorijskog odabira „više-manje koherentnog skupa ideja koji mi govori što da tražim” ili kako i „kada nastavljam svoja istraživanja neke teme”,¹ onda mi se čini izglednim za izlaganje naznačene problemske teme istaknuti tezu o razlikovanju viđenja i vizualnosti, onako kako je Norman Bryson tumači. Naime, između subjekta i svijeta (realnosti) nalaze se mnogi diskursi koji konstituiraju potencijalnu vizualnost te i razvijaju njenu interpretaciju.

Kada je riječ o viđenju, o slikama i vizualnim praksama koje se pomoću njih definiraju, moramo napomenuti da je i prije Mitchellova „slikovnog zaokreta” iz 1994. god. započeo već sedamdesetih i osamdesetih godina s različitih strana proces integracije kritičke teorije vizualnosti u disciplinarni diskurs povijesti umjetnosti (W. Kemp, H. Damisch, S. i P. Alpers, K. Forster, časopisi *Critical Inquiry*, *Art History*, *Art Journal*, *Repre-*

sentations, *Art Bulletin* s urednicom Nancy Troy koja je otvorila dinamički forum kritičke refleksije, pa pojava Normana Brysona i njegove *Cambridge New Art History and Criticism*, a tu su i O. Bätschmann, H. Belting, D. Preziosi, M. Holly, K. Moxey itd.). Poznato je koliko je disciplinarno središte povijesti umjetnosti pokazivalo, a pokazuje još uvijek, izrazitu rezistentnost prema svakoj kritičkoj teorijskoj intervenciji; međutim, mora se priznati da se tu ne radi samo o pukoj akademskoj inertnosti. U svome uredničkom uvodu za zbornik tekstova o *kritičkim terminima povijesti umjetnosti* (*Critical Terms for Art History*, 1996.) naslova *Neko ko promatra, čita i piše*, Robert S. Nelson ističe činjenicu koja je još uvijek od neosporna utjecaja: „Kao artefakt ili objekt, umetničko delo, za razliku od književnog teksta u doba mehaničke reprodukcije, zadržava izvesnu auru i izrazitu kulturnu, simboličku i naročito ekonomsku vrednost, a ta vrednost je tesno isprepletena sa njegovom istorijom i njegovim istoričarima.”²

Prošlo je, dakle, već više desetljeća od početka rasprave o „disciplinarnoj krizi” i stvoren je širok „artificijelni teritorij”, „akademski hibris”, današnjeg imena *vizualni studiji*, unutar kojega koegzistiraju različiti pristupi u razmatranju vizualnih pojmova i artefakata različita porijekla i u složenim odnosima s različitim sociokulturnim i povijesnim agensima. U tim je različitim pristupima naglašeno fokusiranje proizvodnje hijerarhija među artefaktima i procesima te analiza globalnih zaokreta (ne samo disciplinarnih) kulturalne i ideološke percepcije pozicije i funkcije umjetnosti u suvremenosti. Ti pristupi ne dovode u pitanje važnost ‘više’ klase umjetničkih artefakata, nego ih samo stavljaju u suodnos s drugim vizualnim artefaktima i procesima, odnosno pomiču fokus analize s objekata koji se promatraju prema samom činu promatranja, oslanjajući se na okularnu sposobnost kulturalne prakse. Dakako, različita društva i povijesti na radikalno različite načine koriste tu sposobnost; tako je, recimo, u europskoj antici i srednjem vijeku vid često podrazumijevao aktivan karakter koji danas povezuje mo s dodirom, pa je gledanje i izlaganje tuđem pogledu bilo strogo regulirano. Čak je i suvremena vizualizacija znanja u slikama u određenu smislu konačno dokidanje tradicionalne metodičke razlike između umjetnosti i znanosti, recimo u simboličkim prikazima realnoga kao jezično-slikovno-grafički vidljivoga. U svakom su slučaju svjetovi vizualnosti, te i vizualna umjetnost kao elitna praksa iz vremena visokog modernizma, u današnje doba spektakla kulture općenito prekriveni sveprisutnošću i ekstazom okularne sposobnosti, prelomljene kroz konstrukt pogleda. U tom smislu čini se relevantnim povezati propitivanje „mita o nevinom oku” (Gombrich)

s propitivanjima statusa reprezentacije u konstrukt pogleda, te transformacijom funkcije umjetnosti/kulture u kolektivnu praksu percepcije.

I.

Ako se najprije fokusiramo na prvi *punctum*, na pojam slike kao vizualne pojavnosti unutar određena skopičkog režima, otkrivamo njenu utemeljenost u nekim aspektima one teorije vizualnosti čiji je razvoj započet dekonstrukcijom mita o „neutralnom oku”. Kao što je već istaknuto, viđenje je uvijek socijalizirano, posredovano reprezentacijom, ideologijom i fantazmom, prelomljeno „ekranom” što povezuje ili razdvaja subjekt i objekt (realnost). Tako se vizualno očituje kao produkcija određenog smisla ili smislenog okvira (konteksta) svakoga pojedinačnog viđenja. Međutim, moderan status subjekta utemeljen je okulocentrizmom koji možemo označiti descartesovskom parafrazom *vidim, dakle, jesam*; naime, utemeljen je kao snažan okulocentrizam, ili kao dominacija vizualnog nad taktilnim, akustičkim, transcendentnim, čak i verbalnim (logocentrizam). Kada je prevladala *središnja uloga oka u zapadnoj kulturi*, „kada su zapadnjaci vremenom naučili vid smatrati najneposrednijim pristupom stvarnosti” i kada se „sposobnost vida, nizom veoma složenih procesa, stopila sa spoznajnim moćima”³ vizualno se tumačilo kao optički događaj što se izravno percipira osjetom vida. Optički su događaji dakle, fizički događaji svjetlosti prostorno locirani i vizualno se optičko po definiciji događa u području percepcije subjekta te se određuje samim poretom empirijskog viđenja objekta ispred oka, zapravo onim što je okom viđeno. To je bilo mjesto za koje se kritički uhvatio Ernst H. Gombrich u poglavlju *Analiza viđenja u umjetnosti* svoje utjecajne knjige *Umjetnost i iluzija*.⁴ Ono je impliciralo modernistički stav da je umjetničko/likovno djelo neposredno izručeno pogledu, da je to sam vizualni objekt koji je ograničen linijama, bojenim mrljama, površinama te da se na osnovi njih i opaža. Da bi opovrgnuo modernistički „mit o nevinom oku”, on se poziva na pretpovijest ovih problema (koje je inače rješavalo slikarstvo 20. stoljeća od avangarde do neoavangarde), prije svega na Ruskinovu obranu Turnera (iz 1856.) kao slikara koji je „potiskivao ono što je znao o svijetu i bio usredotočen samo na ono što vidi”; a Roger Fry je na Ruskinovoj teoriji o „nepriistranome oku” zasnovao svoju obranu impresionizma kao „konačnog otkrića izgleda stvari.”⁵

„Sećamo se da je one ideje o opažanju, koje je Ruskin nadograđivao s mnogo poverenja, a umetnič-

ki s mnogo uspeha, još više od celog stoleća ranije izneo biskup Barkli (Berkeley) u svojoj *Novoj teoriji viđenja* u kojoj je jedna duga tradicija urodila plodom: svet kako ga vidimo jeste konstrukt koji svako od nas lagano izgrađuje tokom godina eksperimentisanja. Naše se oči naprosto podvrgavaju nadražajima na mrežnjači, što se završava takozvanim „osetima boje”. Naš um je taj koji te osete splicu u opažaje, elemente naše svesne slike sveta koja se temelji na iskustvu, na znanju.

Uz ovu teoriju, koju su prihvatili bezmalo svi psiholozi devetnaestoga stoleća i koja i dalje ima svoje mesto u udžbenicima, Raskinovi zaključci čine se neospornima. Slikarstvo se bavi samo svetlošću i bojom, onako kako se oslikavaju na našoj mrežnjači. Da bi tu sliku ispravno reprodukovao, dakle, slikar mora da očisti svoj um od svega što zna o predmetima koje vidi, potpuno da obriše tablu i pusti da na njoj priroda ispiše sopstvenu priču...⁶

Gombrichovo postavljanje pitanja „da li je ljudskome umu uopće moguće da postigne takvu nevinu pasivnost?” u uvjetima takozvanih „konstantnosti” ili „konceptualnih navika” koje su nužne za život, već je u središtu novog pristupa vizualnosti. Naime, viđenje nije samo registriranje nego i odziv cijelog tijela na svjetlosne obrasce koji nadražuju očno dno. Uostalom, mrežnica kao organ ne reagira na pojedinačne svjetlosne nadražaje, već na njihov odnos. Kako nitko nikad nije vidio vizualni osjet, a i slikarska mrlja bez rasprostranjenosti i smještenosti pada u prazno, čitava se priča završava u tvrdnji da je svekoliko viđenje zapravo tumačenje zasnovano na konceptualizaciji znanja. I sam John Ruskin već „ukazuje na to da slikar može postići vještinu gledanja vidljivog svijeta uz zanemarivanje njegovog značenja tek kad jednim tumačenjem istisne drugo”; kao što je slučaj Turnera koji „livadu vidi ne u smislu svjetlosti i sjene, kao nevino dijete, već u smislu pigmenta, zelenih i sumporno žutih, kao slikar”⁷ dakako, slikar „novoga”, modernog pravca. Međutim, tu istodobno započinje i nova priča o vizualnosti kojom se kontekstualno locira optički događaj, pojava slike kao učinka mogućnosti samog čina i događaja viđenja na razini na kojoj „čiste forme” djeluju kao perceptivni principi strukture, koordinacije i cjeline, a u funkciji zastupnika kodiranja, apstrahiranja i „potvrde društvenog zakona”.

Suvremeni (postmoderni) status subjekta određen je novom paradigmatom subjekt-objekt odnosa u posredovanju svijeta, kada svijet nije više puki objekt pozitivističkog empirizma, a promatrač nije više samo subjekt jer je sam postao objektom zamjećivanja stvari, pojava među

pojavama. Novi pristup pojmu vizualnosti, uz zamisao „vizualne konstrukcije” s prepoznavanjem fenomena u svakome kulturnom razdoblju ili prostoru unutar interdisciplinarnoga istraživačkog projekta vizualne kulture, osobito je aktualiziran u teorijskim istraživanjima promjene paradigme slike. Ona su, dakako, povezana sa statusom slike u suvremenim vizualnim umjetnostima; no tu je danas primarno sadržana priča o suvremenim strategijama funkcionalizacije mita o „nedužnom oku” ili o „neutralnoj vizualnosti” u masovnoj kulturi, bilo da je riječ, na primjer, o logici fetišizma ili logici ideologizacije. Ove se priče temeljno odvijaju preko statusa i moći koncepta reprezentacije, čiji je nositelj pojavnost slike u konstruktivnom pogledu.

II.

Dekonstrukcija mita o neutralnoj vizualnosti, sažeta u Gombrichovoj tezi o perceptivnoj interpretaciji, odnosno klasifikaciji višeznačna podražaja na mrežnici oka u skladu sa znanjem i memorijom, očekivanjima i uvjerenjima (stavovima), postavila je na dnevni red pitanje o reprezentaciji, o „socijalnoj teoriji vizualnoga”⁸. Reprezentacijsko poimanje slike, naime, vezano je uz mjesto pojavnoga svijeta, uz razmatranje procesa opažanja (*perceptio*) i viđenja (*visio*) pojava, te je postalo odrednicom razumijevanja / spoznaje svijeta kao slike konstrukta i projekta novovjekovnog subjekta. Ili, drugim riječima, pomoću slike se shvaćaju predmeti u izvanjskome svijetu, te je zato ona reprezentacijski model za subjekt-objekt odnos. On je u modernom dobu zasnovan na utvrđivanju stajališta ili točke gledišta, odnosno vidne pozicije perspektivizma i iluzionizma, što utvrđuje i moć spoznajnog subjekta kao motritelja. Ovakva paradigma reprezentacijske slike, osnažena pozitivističko-empirijskom paradigmatom znanstvenog pristupa, vladajuća je skoro sve do danas kao znak represivne moći i globalne dominacije. Po teoriji reprezentacije sam termin *reprezentacija* u doslovnom smislu uključuje riječ *prisutan* (*present*), što pretpostavlja prisutnost nečega (neki objekt), kao i prisutnost nekoga, onoga koji stvara reprezentaciju (aktualna slika objekta) i onoga kojem je reprezentacija namijenjena, a koji je kao senzaciju (*aesthesis*) integrira u cjelovitu mentalnu sliku, povezanu s percepcijom, doživljajem, osjećanjem, memorijom, očekivanjima za budućnost, sa znanjem. U tom smislu ne treba reprezentaciju namah povezivati s pitanjima sličnosti, imitacije ili *mimesisa*, iako u užem značenju ta veza postoji. Slikovna reprezentacija ima status simboličkog poretka kojim se prenosi značenje koje nije definirano direktnom slikovnom relacijom, kojim se nevidljivo čini vidljivim u prizoru onoga što se

predočava našem oku, a što vodi imaginaciju do osjećaja aktualne prisutnosti. Slika koristi osjetilna oruđa u svom pregovaranju sa svijetom, istovremeno preoblikujući svijet terminima kao što su *idea* i *phantasia* (prvi potječe od *idein*, vidjeti, a drugi od *phos*, svjetlost). U tumačenju tog „preoblikovanja”, od Platona do kritičkog diskursa modernih vremena, uvijek je prisutna podozrivost prema slikama. Po Platonu, slike su „inherentno podložne osudi zbog toga što posjeduju moć da i od nas samih naprave nešto što nismo ili da nas zavedu nekom prividnom stvarnošću koja je samo maska, a ne pravi akter...”⁹

Slika je zapravo više povezana s relacijama nego sa samim stvarima, s implicitnom ljudskom sklonošću k uređivanju i reguliranju, tako da prerasta u imaginaciju određenog poretka, „svijeta po našoj volji”, rekao bi Nietzsche. Međutim, paradigma za viziju nije neka „kartezijanska mreža”, već, kako je i sam Descartes mislio, *anamorphosis*, to jest „beskrajno moguća manipulacija te mreže”. Jer, i sama slika u oku je preokrenuta, fokus parcijalan, ravne linije zakrivljene, forme perspektivno deformirane, skraćene. Stoga je Descartes inzistirao na tome da je „um a ne oko ono što vidi”. „Čulo vida je ‘loš slikar’, ali ne po tome što mu nedostaje slikarska vještina, već zato što je previše sofisticirano i zavodljivo, tako da se njegove iluzije moraju razbistriti ‘vidom’ višeg rasuđivanja”¹⁰ kako bi se načinila „savršena” slikovna reprezentacija, a ne „imitacija”. Dalje će, s njemačkom filozofijom, biti naglašena idealistička preokupiranost preoblikovanjem svijeta kroz forme kulture, što je impliciralo interpretaciju jedne „više” reprezentacije te hermeneutičku zaokupljenost interpretacije vlastitim statusom reprezentacije. Ali uz to ide i postavljanje problema ideologije koja, opet, ima istu etimologiju kao i idealizam (od grčkog glagola *vidjeti*). „Viša” reprezentacija kao *weltanschauung* ili „pogled na svijet” zahtijeva sintetizirajuću imaginaciju i interpretaciju koje konstruiraju *kolektivnu subjektivnost*. U njima je važniji status konstrukta *kako* nego *onoga što*; kao i u ideologiji koja je u stanju prilagoditi se u jednakoj mjeri kolektivnoj i individualnoj perspektivi, bez obzira na to u kojoj je mjeri „izobličavajuće ogledalo” ili slika kao u *camera obscura*, kako je govorio Marx, u kojoj je svijet fokusiran naopako. U svakom se slučaju može istaknuti da ne postoji jedna reprezentacija, kao ni jedna ideologija. Postoje brojne konkurentne pozicije, s preklapanjima i transformacijama, od kojih, u određenu kontekstualnom okviru, jedna može preuzeti perspektivu određenog pogleda i interpretaciju „reprezentiranog svijeta”. Stoga Craig Owens, već u naslovu knjige *S one strane prepoznatljivosti: reprezentacija, moć i kultura*, postavlja pitanje o ulozi reprezentacije u društvenoj interakciji, to jest o situacijama hijerarhije moći u kulturi.¹¹

Otkada je nastao novi teorijski diskurs u pokušaju da se „umjetnička slika” razumije ne samo kroz status optičkog, odnosno vizualno-perceptivnog objekta koji se tumači upotrebom formalnih kriterija, termin *pogled* počeo se koristiti za objedinjavanje formalne i društvene/kritičke teorije. Jednodimenzionalni pojam *optičko* bio je koncentriran na suprotnost između optičkoga i taktalnog u stvaranju bezvremene „više” slike za bezinteresno, duhovno uživanje u djelima „visoke umjetnosti”, u veličanstvenoj (modernističkoj) izolaciji muzeja i galerija. Ta se djela promatraju u okolnostima bezvremene optičke prisutnosti, kao stanje, ali ne i prisutnosti temporalnog objekta, kao čin. Nasuprot elitizmu konstrukcije prisutnosti, konotacija statusa pogleda je aktivna, dvosmislena i dvosmjerna, implicira nekog tko gleda i nekog tko će uzvratiti pogled. Diskurs o pogledu otvara šira pitanja društvene komunikacije, bavi se najvećim dijelom „zadovoljstvom i znanjem”, ali „i jedno i drugo se najčešće stavlja u službu pitanja moći, manipulacije i želje.”¹² Ovaj nas termin upozorava da i slika gleda nas, a ne samo da mi gledamo sliku. Stoga je poduzeto istraživanje „pozicije pogleda” kao elementa od ključna značaja u identifikaciji različitih točaka gledišta – vidnih pozicija u kulturi i društvu, u razgraničavanju raznih interesa, estetskih programa i pozicija moći koje su u igri. U naširoko citiranu primjeru Manetove *Olimpije*, od Michaela Frieda do Charlesa Harrisona i Richarda Wollheima, ključno je obilježje reprezentacije u slici pozicija u koju ta slika „konstrukcijom pogleda” postavlja svog promatrača, na način da promatraču nametne imaginarnu „ulogu klijenta” u modernom dobu voajerizma; kao da osoba promatrača u stvarnosti stoji ispred prizora ispružene *Olimpije* i doživljava ga onako kako ga slika prezentira u izravnu *Olimpijinu* pogledu prema vani. Dakako, radi se o tome da je umjetnik tako organizirao elemente svoje slike u određen vizualni sklop da jedan krajnje specifičan trenutak samosvijesti može biti reprezentiran u imaginaciji angažiranog promatrača. Ta je situacija potom prepoznata u novijem vizualnom mediju, naime u filmu, osobito sa stajališta feminističke filmske kritike i teorije.

Već je klasični esej Laure Mulvey *Vizualno zadovoljstvo i narativna kinematografija* (1975.) ukazao, s oslanjanjem na Freuda i Lacana, na ključan značaj pozicije pogleda u gledanju filma kao „međugre između narcističke identifikacije i erotskog voajerizma”. S jedne strane su muškarci, fokusirani u akciji u duboku „realnom” prostoru, prikazani kao figure naspram krajolika s kojima se ego rado narcistički poistovjećuje. S druge je strane žena kao bezvremena slika, pretvorena u objekt erotskog promatranja, izložena aktivnoj ili fetišističkoj skopofiliji, kako od pogleda muškarca iz publike tako i muškarca iz

filmske priče. Reprezentacija ove „međugre” fiksira, dakle, različito uvjetovane (odnosom patrijarhalnog, rod-nog, rasnog, kapitalističkog itd.) pozicije pogleda: muškarac ima erotsku moć nositelja pogleda, dok je žena pasivizirana slika, optička ekspresija koja se „prodaje”. Tako je, od prizora „moderne žene” s Manetova platna koja egzistira u svojoj uzvišenoj autonomnosti, do filmske slike „nedodirljive” Grete Garbo ili računalno „dotjerane” slike „modela” s duplerice u industriji kulture ili reklamnoj industriji, na djelu slična vizualna strategija reprezentacije pogleda: ona se temelji na njegovoj fetišističkoj kvaliteti i statusu.

III.

Marxov i Freudov koncept fetiša, proširen na fetišizaciju kapitalističkih objekata simboličke razmjene, funkcionira poput fetišizacije ženskog tijela, kao robe koja se posjeduje i koja ima ulogu u tržišnoj ekonomiji. „Kapitalistički manevar” u promatranju objekata simboličke razmjene temelji se upravo na manipuliranju odnosa fetiša-robe, koji se mistificira, prekriva „retorikom slike” (Barthes) u užitku gledanja. Lacanove postavke otvorile su široke mogućnosti teorijsko-istraživačkog elaboriranja načina na koji gledatelj postaje nesvjestan konstruiranja pogleda, nesvjestan implikacija vlastita pogleda i manipulacije pogledom od strane, naprimjer, kamere ili ekrana. Tako je u doba videosfere, prema Regisu Debrayu, postalo mnogo lakše, negoli u doba logosfere ili grafosfere, proizvesti „pristanak” na koncept opasne moći pogleda („Meduzin pogled”, Sartreov *le regard*) ili pristati na pogled povezan s oblicima nadziranja (Foucault). Na otuđujuće aspekte uloge promatrača u „društvu spektakla” ukazao je Guy Debord, upozorivši da pasivnost pogleda i obilje slika stvari *zamjenjuju* proživljeno iskustvo. U Lacanovu postuliranju rascjepa između onog što naziva „oko” i „pogled”, subjekt koji gleda ima oči ne da bi gledao, nego da bi bio gledan, da bi reflektirao pogled drugog prema sebi, da „vidimo sebe onako kako nas drugi vide”. Kad oči *Olimpije*, kao i oči djevojke s duplerice, uzvraćaju pogled, to čine njihove predstave kao reprezentacije, a ne one same, jer se one ničim ne mogu suprotstaviti našem osjećanju superiornosti s kojim ih suočavamo dok ih promatramo, znajući da nas te oči ne mogu vidjeti iako gledaju u nas. Pogled se obraća kolektivnoj percepciji *jezikom želje*, kao što razjašnjava Margaret Olin:

„Pogled, stoga, korespondira sa željom – željom za ostvarenjem vlastite celovitosti kroz drugoga. Oko pogleda se odvija borba: jedan stiće pogled, po-

staje njegov gospodar, dok drugi (ili Drugo) biva gledan(o). Prema tome, moć pogleda se proteže izvan borbe između spolova. Pogled daje boju relacijama između većine i manjina i između prvog i trećeg sveta, čiji stanovnici mogu biti objekat pogleda jer su posmatrani kao nešto egzotično, što živi u bezvremenoj sadašnjici izvan istorije.”¹³

No jednako tako, prema citiranoj autorici, kada „subjekt-preokrenut-u-objekt” vidi sebe kao što ga promatraju drugi – „on internalizira pogled”. I dalje: „na taj način, kada žena sebe vidi kao što je vide muškarci, kada manjinske grupe sebe vide kao što ih vidi većina, stvara se kriva slika o sebi samom i gubi se osjećaj za vlastite mogućnosti.”¹⁴ Ili, naprotiv, raste osjećaj za vlastite mogućnosti u konstrukciji slike o sebi, što je sve konačno, kako kaže Žižek, „beskonačna proizvodnja žudnje” (fetišizam u masovnoj kulturi). Kada je riječ o slikama i vizualnim praksama koje se pomoću njih definiraju, moć fetiša se početno ostvaruje kao reprezentacija estetskog/umjetničkog efekta, u ekstazi kolektivnog doživljaja. Međutim, u masovnoj kulturi, fetiš prestaje biti objekt i postaje sustav informacija ili medijskih reprezentacija informacija u polju fantazmi i imaginarnog.

Konstrukt pogleda, dakle, sa svim svojim neslućenim prostorima dubine i širine u kulturalnim praksama, sve do sposobnosti proizvodnje velika spektakla u čijem je središtu „sudbina objekata” ili predmeta (Baudrillard), vraća nas na problematiku vizualnosti kao društvenog sklopa koji uvjetuje viđenje, a time i status vizualnih umjetnosti kao nejezičnih sustava reprezentacije u odnosu na jezične (*verbalne*) sustave predočavanja. Ako se između različitih teorijskih usmjerenja krene od toga da je viđenje prije svega čin interpretacije režima viđenja, na tragu Normana Brysona, onda se i status suvremene vizualne umjetnosti može razmotriti u svjetlu ekstaze reprezentacije konstrukta pogleda, svakako opčinjenog slikama. Dakako, slikama (*images*) koje su odvojene od tijela medija, oslobođene u realnim i virtualnim prostorima razmjene znakova, sve do autogeneriranja procesa estetizacije u produkciji novih tehnologija i novih medija. Time se postavlja pitanje posredovanja u procesima vizualizacije svijeta, ne samo konceptualnog nego i strukturalnog, osobito uloge i utjecaja hijerarhijske moći koja proizvodi stanja kolektivne percepcije; jer, općenito je percipiranje/prihvatanje slika višestruko posredovano bezbrojnim mehanizmima transfera i rasprostiranja, društvenom kontrolom i ideološkim autoritetom, ekonomskim i drugim interesima i tako dalje. Upravo u istraživanjima ovih procesa dolazi do vrlo rane integracije kritičke teorije vizualnosti i disciplinarnih diskursa, što

se može pratiti još od kritičke teorije društva frankfurtskoga filozofskog kruga (Th. W. Adorno, W. Benjamin, M. Horkheimer, H. Markuse, L. Löwenthal, J. Habermas). Osobito Adorno, u polemici s Benjaminom, kao i u kasnijim spisima, istražujući fenomene „nove glazbe” te govoreći „o fetišističkom karakteru u glazbi i regresiji slušanja”, postavlja probleme utjecaja „masovnog društva”, „masovne potrošnje”, „masovne kulture” – za koju kasnije zajedno s Horkheimerom koristi termin „industrija kulture” – na status i strategije suvremene umjetnosti.

U obrazloženju svog odbijanja da se (danas kulturni) Benjaminov esej *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije* (1936.) objavi u časopisu *Institute for Social Research*, a kasnije i u svojem značajnom tekstu *O fetišu u glazbi i regresiji slušanja* (1938.), Adorno je iznio vrlo oštru kritičku prosudbu društvenih učinaka „popularne kulture” na „autonomnu umjetnost”. U poglavlju kasnije knjige Adorna i Horkheimera *Dijalektika prosvjetiteljstva* koje nosi naslov *Industrija kulture: prosvjetiteljstvo kao masovna obmana*, izričito stoji: „Industrija kulture, nasuprot ozbiljnoj ili lakoj umjetnosti, ove dvije spaja jednu s drugom, slabeći istinosnu vrijednost obje: nepomirljivi elementi kulture, umjetnost i zabava, podvrgnute su jednom cilju i podvedene pod jednu lažnu formulu: totalitet industrije kulture.”¹⁵ Pokušavajući razriješiti ove antinomije, Adorno polazi od Marxovih općih pojmova iz političke ekonomije o radu, robi, razmjeni i dr. Posebno ističe značaj njegove analize fetiškog karaktera robe kao središnjega strukturalnog problema kapitalističke ekonomije u svim njegovim životnim manifestacijama, pa i kulturi i umjetnosti, jer se u strukturi robnog odnosa otkriva praslika svih oblika postvarenja i svih njima odgovarajućih oblika „subjektivnosti” u građanskom društvu. Tako je cjelokupnim svijetom, kaže Adorno, kulturnog i umjetničkog života ovladao robni oblik; i to toliko radikalnije koliko princip prometne vrijednosti, uza sve manipulativne strategije i taktike, neumoljivije lišava ljude upotrebne vrijednosti. Kako „kulturna dobra” posve upadaju u svijet robe, proizvode se za tržište i ravnaju prema tržištu uz diktat profita, njemu je okrenut čitav sustav reprezentacije s postupnom transformacijom funkcije „autentične” ili „autonomne” umjetnosti (Adornovi termini) u kolektivnu praksu percepcije; dakako, uz privid neposrednosti jer toj iluziji i duguju svoju prometnu vrijednost. U tom je procesu Adorna naročito zabrinjavala pojava napuštanja i raspadanja individualnosti, jer „danas individue ne pripadaju same sebi”, one, rastrgane i degradirane, „još jednom same od sebe potvrđuju, potpisuju, ponavljaju” takvo stanje. Sve to vodi fenomenu „pseudoindividuacije”, povezivanjem neprestana ponavljanja, zajedno sa zahtjevom za stalno novim, s modom

(„zvijezde”, „senzacije”, „hitovi”), po apstraktnoj shemi smjenjivanja „novine” i „brza zastarijevanja”. Zaključak je izričit: „kroz reprodukciju koja ih namjenjuje tržištu, djela mijenjaju svoju funkciju”¹⁶ i na to utječe „čitava shema dirigitirane masovne kulture”.

Međutim, dok je Adorno kritički lamentirao nad „regresijom” glazbenog slušanja, što je *mutatis mutandis* vrijedilo i za individualiziranu vizualnu percepciju, Walter Benjamin proročki govori o promjeni paradigme, o nastajanju kolektivne percepcije slika i transformaciji vizualne umjetničke prakse koja se pomoću njih definira. Naime, on govori o mijenjanju pojma, statusa i funkcije umjetničkoga vizualnog artefakta koji gubi „auru” svoje neponovljive „autentičnosti” u doba masovne tehničke reprodukcije. Nove tehnologije i novi mediji (fotografija, film) omogućili su pojavu reprodukcija/kopija u mnogim različitim kontekstima, što je ugrozilo njegov pojam jedinstvenosti i kontekst autentičnosti, ali je s druge strane demistificirana magična aura svetosti umjetničkog djela (institucionalna, muzeološka, galerijska, ideološka, reprezentacijska), čime je ostvaren njegov novi status u široj kulturi. Funkcija autonomnog djela se mijenja te ono ulazi u opticaj različitih društvenih aktivnosti, u široki spektar svakodnevnih, društvenih i političkih upotreba (od kulturalnih i komercijalnih, do estetizacije svakodnevnice ili „estetizacije politike”), pa se mijenjaju i načini njegove percepcije. U skladu s time, Benjamin je prognozirao i nove kolektivne perceptivne sposobnosti prilagođene „stanju raspršene pozornosti” te novim načinima vizualnog kodiranja i čitanja, što je povezano s dominacijom novih tehnologija i vizualnih medija „od filma do *smartphonea*”, kako bi danas rekao Lipovetsky. Upravo su procesi „komodifikacije” u fokusu i Adornova nacrtala „industrije kulture”, čija je konceptualna dimenzija povezana s instrumentalnim sredstvima moderne racionalne društvene organizacije upregnute u iracionalne ciljeve, prema kritičkoj teoriji frankfurtske škole, „samouništenja prosvjetiteljstva”, a što se postiže uz pun pristanak i suradnju širokih slojeva primarno spektakularnim oblikovanjem percepcije njihovih potreba i želja.

Ako, na kraju, kao paradigmu strategije kolektivne percepcije „društva spektakla” uzmemo moć slike i njeno neodoljivo zavođenje u masovnoj reprezentaciji pogleda u kulturi i društvu, očito je da se danas preko slika, u svim različitim formama, restrukturiraju ukupne realnosti, kako individualne, tako i kolektivne. Stoga se čini da još uvijek stoji stari zaključak iz sedamdesetih godina o adornojskoj poziciji u procesu integracije teorije u kritički disciplinarni diskurs: „Sa svim žarom jedne istinoljubive i nesretne Kasandre”, govoreći o proturječnostima u koje se uplelo suvremeno umjetničko stvaranje, Adorno ukazuje (i opominje) na situaciju u kojoj se našao su-

vremeni „integrirani svijet” (*verwaltete Welt*) sa svojom kulturom i idealom humanosti. Adornova kritika kulture i umjetnosti postaje tako utopijski zasnovana kritika društva¹⁷ Možda bi se tu mogla zamijeniti riječ „postaje” riječju „ostaje”, više da se označe simptomi nego efekti interventnog pristupa kritičke teorije, više kao autorefleksivno pokazivanje (teorija, govor, ponašanje) u nestabilnoj otvorenosti strategija suvremenog svijeta umjetnosti i kulture.

Međutim, upravo ta otvorenost vodi rekonfiguraciji koja „slabi”, kako kaže Gianni Vattimo, sam pojam stvarnosti i cijele njezine prisilnosti: „Društvo spektakla” o kojem su govorili situacionisti nije samo društvo privida kojima manipulira moć; to je i društvo u kojem se stvarnost pokazuje s mekšim i fluidnijim obilježjima, i u kojem iskustvo može zadobiti osobine oscilacije, izmještenosti, igre.”¹⁸ Time je otvoren i put od utopije k izgledima heterotopije.

Bilješke

¹ HOWARD S. BECKER, *Svjetovi umjetnosti*, Zagreb, 2009., 21.

² *Kritički termini istorije umetnosti*, (ur. Robert Nelson i Richard Schiff), Novi Sad, 2004., 15.

³ *Vizualna kultura*, (ur. Chris Jenks), Zagreb, 2002., 11.

⁴ ERNST GOMBRICH, *Umetnost i iluzija*, Beograd, 1984.

⁵ ERNST GOMBRICH, (bilj. 4), 258.

⁶ ERNST GOMBRICH, (bilj. 4), 259.

⁷ ERNST GOMBRICH, (bilj. 4), 265.

⁸ *Vizualna kultura*, (bilj. 3)

⁹ DAVID SUMMERS, Reprezentacija, *Kritički termini istorije umetnosti*, (ur. Robert S. Nelson, Richard Schiff), Novi Sad, 2004., 25

¹⁰ DAVID SUMMERS (bilj. 9), 33.

¹¹ CRAIG OWENS, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, (ur. Scott Bryson, Barbara Kruger et. al.) Berkeley and Los Angeles, 1992.

¹² MARGARET OLIN, Pogled, *Kritički termini istorije umetnosti*, (ur. Robert S. Nelson, Richard Schiff), Novi Sad, 2004., 388.

¹³ MARGARET OLIN, (bilj. 12), 395.

¹⁴ MARGARET OLIN, (bilj. 12), 396.

¹⁵ THEODOR W. ADORNO – MAX HORKHEIMER, *Dialectic of Enlightenment*, New York, 1982., 136.

¹⁶ THEODOR W. ADORNO, *Ohne Leitbild – Parva Aesthetica*, Frankfurt, 1967., 238.

¹⁷ SONJA BRISKI, U traganju za Adornovim pristupom sociologiji kulture i umjetnosti, *Kultura*, 35 (1976.), 204.

¹⁸ GIANNI VATTIMO, *Transparentno društvo*, Zagreb, 2008., 80.

Sažetak

Mit o nevinom oku i moć reprezentacije pogleda u kulturi

Od kada se osamdesetih godina prošloga stoljeća počelo izdvajati područje vizualne kulture kao samostalno disciplinarno područje, taj proces ide prema neprestanom proširivanju polja vizualnosti, te prema interdisciplinarnom projektu vizualnih studija s antropološkim modelom znanstvenog istraživanja, ali utemeljenjem u teoriji vizualnosti. Iz razvijanja ovog pristupa nastala je nova paradigma slike kao preduvjeta za široko razvijanje područja vizualnosti, slika (*image*) odvojena od tijela medija, otvorena istraživanju pitanja poput: gdje, kako i

kada nastaje slika, kada i kako se slika prenosi, emitira, transferira, kada i kako se slika prima, doživljava i kako djeluje. Ovaj „više-manje koherentni skup” polaznih ideja teorije vizualnosti daje uporište za razmatranje nekoliko relevantnih *punctuma*, bar tri, koji pomiču fokus izlaganja s objekata koji se promatraju prema samom činu promatranja. To su: mit o nevinom oku, status i moć reprezentacije u konstruktivnom pogledu, te transformacija funkcije vizualne umjetnosti u kolektivnu praksu percepcije kojom je obilježena suvremena kultura spektakla.