

2. Dekonstrukcija slike

U središtu novoga pristupa fenomenu vizualnosti kao temeljne oznake za doba medijske prisutnosti nalazi se pojam slike. Unatoč jasnom ograđivanju mediologije, kao jedne od pomoćnih post-znanosti, koja spaja povijest umjetnosti, filozofiju, sociologiju i različite kulturalne znanosti, od tradicionalnog (metafizičkog) pojma slike pripadne umjetnosti, još je uvijek krajnje otvoreno je li »nova slika« u digitalnome okružju suvremene kulture uopće još slika ili nešto posve drukčije. Pokušat ću stoga ovdje izložiti temeljne postavke o razlozima promjene mimetičko-representacijske paradigme slike. To se u programatskim nakanama interdisciplinarnoga projekta *iconic turn* pokazuje nužnim korakom do razumijevanja slike primjerenim našem informacijsko-komunikacijskom dobu.

Analizom tri različita, premda po orijentaciji srodna teorijska polazišta, moguće je postaviti glavno pitanje za svako daljnje istraživanje fenomena, pojma i primjenjivosti novoga pojma slike. To je pitanje istodobno dvostruko: je li zaokret spram slike u sadašnjemu teorijskom istraživanju vizualnih umjetnosti odgovor na krizu mimetičko-representacijske paradigme slike o kojoj su još 70-ih godina XX. stoljeća govorili Foucault i Derrida, te možemo li uopće zamijeniti dugovjeku tradiciju razumijevanja umjetnosti u povijesnome slijedu epoha kao smislene analize značenja slike putem jezika tek njezinim svođenjem na komunikativni medij? Od slike kao odslika ili preslike realnoga (*Ab-bild*), slike kao reprezentacije forme i materije onoga realnog do slike kao komunikativnoga medija koji ne odslikava, preslikava niti više predstavlja i prikazuje nešto samorazumljivo realno, nego generira novu realnost medijalno-komunikativno vodi povijesni put redukcije i oslobađanja slike od nečega njoj nadređenoga — ideje, Boga, jezika, govora, pisma — u posvemašnju vizualizaciju svijeta.

Pitanje stoga nije tek što jest »nova slika« s onu stranu umjetnosti i unutar nje u medijalnome okružju. Pitanje jest prethodi li odsad slika u ontološkijskom smislu svakom mogućem razumijevanju medijski konstruirane realnosti? Je li zaokret spram slike tek privremeno oslobađanje od jarma *logocentrizma* zapadnjačke metafizike? Poznato je da je prema tom shva-

ćanju slika uvijek bila nižega ontologijskog ranga od jezika, govora i pisma. Nije li pozitivno samoodređenje našeg vremena »kulture kao slike« naspram »kulture kao teksta« možda ulazak u drugu vrstu redukcije — one vizualne? Nalazimo li se time u stanju nekovrskog *videocentrizma* ako sve fenomene i sve pojmove iz povijesnoga nasljeđa metafizike kojom su operirale humanističke znanosti sve do kraja XX. stoljeća svedemo na slikovne fenomene u zahtjevu za autonomijom slike od jezika, govora i pisma?

Ta pitanja nisu nova. Ona su tek drukčije postavljena. Uostalom, jedan od nesumnjivo najznačajnijih teoretičara vizualne kulture i vizualnih umjetnosti našega doba, W.J.T. Mitchell, koji je otvorio pitanje slike iz horizonta kritike ikonologije, filozofije jezika i tako doveo *pictorial turn* do legitimne prekretnice u shvaćanju pojma slike, ideju zaokreta spram slike odredio je ne kao odgovor na bilo što konkretno, već kao način postavljanja pitanja (Mitchell, 2005). Kad pitamo o tome prethodi li slika logosu kao govoru i jeziku već smo unaprijed u tradicionalnome metafizičko–ontologijskom okviru. Može se, dakako, stvar postaviti i na sljedeći, zdravorazumski način: Što je bilo prvo? Slika jajeta ili kokoši ili pojam jajeta ili kokoši?

Tri su spomenuta teorijska pristupa slici unutar *iconic i pictorial turna*:

- (1) imanentna logika slika s onu stranu umjetnosti Gottfrieda Boehma;
- (2) antropologija slike (*Bild–Anthropologie*) Hansa Beltinga;
- (3) opća teorija znanosti o slici (*Bildwissenschaft*) s vodećom idejom o slici kao komunikativnome mediju Klause Sachs–Hombacha.

No, prije negoli izložim njihove glavne postavke potrebno je pokazati zašto govorimo o dekonstrukciji slike u vremenu nečega posve suprotnog — vizualne konstrukcije kulture. Mogu li se ti pojmovi, koji su istodobno koncepti i paradigme suvremenih društvenih i humanističkih znanosti i filozofije (primjerice, socijalni konstruktivizam u sociologiji, antropologiji, kulturalnim znanostima i poststrukturalistički dekonstruktivizam u filozofiji), shvatiti tek zdravorazumski kao razgradnja i rasklapanje odnosno izgradnja i sklapanje nečega što već prethodno leži raspoloživo za dekonstruiranje/konstruiranje? I je li samo riječ o načinu korištenja pojmova iz jednog područja u drugome u smislu metodologijskog uputstva? Shvatimo li dekonstrukciju alatom mišljenja kao uvođenje razlike između onog što se govorom pokazuje, jezikom iskazuje i pismom tekstualno artikulira, tada smo u situaciji koja je gotovo posvuda primjenjiva. Metodu jednog mišljenja koristi se u svim posebnim društvenim i humanističkim znanostima, pa tako i povijesti umjetnosti, bez propitivanja njezinih poteškoća i bez kritičke »dekonstrukcije samog pojma filozofijske dekonstrukcije«. Dekonstrukcija nije tek metoda tumačenja tekstova u metafizičkoj tradiciji. To je bila izričito Gadamerova hermeneutika. Dekonstrukcija je putokaz drukčijem koraku iz

teksta u ono pred–tekstualno samo. Tek ono omogućava razliku i razluku (*différence* i *différance*) onog biti kao logički artikuliranoga traga.⁴

Dekonstrukcijom slike razumije se na analogan način ono što je predmet filozofijske dekonstrukcije jezika u mišljenju Jacquesa Derridae. Vidjet ćemo na koji način se tim pojmom koriste glavni teoretičari slikovnoga zaokreta (*iconic turn*) — Gottfried Boehm i Hans Belting. Na nekoliko usputnih mjesta u svojim analizama Husserla, Heideggera, Merleau–Pontyja i Derridae, oba povjesničara umjetnosti dekonstrukciju razumiju kao metodu rastvaranja i razlaganja razlike i razlučivanja između onoga što se u slici, u analogiji s jezikom, nalazi kao preostatak ili vladavina jedne tradicije reduciranja slike na funkciju ili znak nečega što ima dublje značenje od prikaza i pojave nečega puko slikovno realnog. Svi pojmovi iz takve tradicije još uvijek su nezaobilazni. Početna je pretpostavka dekonstrukcije slike vladavina ili moć »kulture kao slike« našega digitalnog doba nad »kulturom kao tekstem« koji tom dobu prethodi. Tako je i s pojmom same slike. On se održao do danas. Promijenjeni su samo pojmovi i kategorije kojima označavamo što slika jest kao digitalna slika i zašto, primjerice, u slučaju virtualne umjetnosti treba govoriti o uronjenosti (*imerziji*) slike, a ne o tome što ona prikazuje i kako se simbolički očitava njezin smisao (Grau, 2003).

Od Nietzschea do Heideggera i Derridae filozofija je bila u stalnom dijalogu s umjetnošću. Pitanje o biti umjetnosti u »doba slike svijeta« (Heidegger) uvijek je iziskivalo i propitivanje mogućnosti umjetnosti s onu stranu njezine povijesno–epohalne sudbine u novome vijeku. Za razliku od karaktera znanstveno–tehničkoga nabačaja svijeta, koji sva bića čini raspoloživim za informatičko preoblikovanje u materiju i energiju »stvari«, čini se da je ontologijsko područje umjetnosti imalo još neke otvorene mogućnosti izmicanja tom usudu apsolutnog postava (*Ge–stell*) tehnike (Heidegger, 1969).

Istina u umjetnosti nadilazi njezino smještanje u horizont raspoloživosti znanstveno–tehnički preoblikovanih bića. U cjelini filozofijske dekonstrukcije Jacquesa Derridae nailazimo na ona mjesta koja se u navedenom sklopu mogu smatrati primjerenim odnosom filozofije i umjetnosti s obzirom na pitanje o slici u vremenu dovršene povijesti (umjetnosti). Povijest je dovršena. Ali ne u smislu faktičnog kraja umjetnosti, nego u smislu nestanka mogućnosti da umjetnost još ima smisao u okviru koncepcije linearnoga razvitka povijesti uopće. Ishodište za razmatranje odnosa umjetnosti i povijesti u sklopu Derridaine dekonstrukcije jest pristup umjetničkome djelu

⁴ »Znanost o pismu trebala bi, dakle, tražiti svoj predmet u korijenu znanstvenosti. Povijest pisma trebala bi se okrenuti ka izvorištu povijesnosti. Znanost o mogućnosti znanosti? Znanost znanosti koja više ne bi imala oblik *logike*, nego *gramatike*? Povijest mogućnosti povijesti koja više ne bi bila arheologija, filozofija povijesti ili povijest filozofije?« (Derrida, 1976.:40).

u okviru hermeneutičkoga tumačenja govora i jezika. Istina u slikarstvu stoga nije istina slikarstva kao takvog, nego pokazivanje istine u slici koja ono istinito, svijet i moduse njegova bitka razotkriva kroz mogućnosti govora i jezika o slici uopće (Derrida, 1989).

Derridaina »dekonstruktivna estetika« pokazuje kako se bit umjetničkoga djela — teksta i slike — razotkriva u heterogenome elementu. U njemu cjelokupno shvaćanje smisla tog djela u povijesno–epohalnome kontekstu njegova nastanka i odnosa spram svijeta ima nešto od neiskazivosti. Ima neku neodređenost ili neki nedostatak. Svaki govor o umjetnosti iz obzorja filozofijskoga pristupa umjetnosti mora utoliko računati na već unaprijed ograničeno dohvaćanje biti umjetničkoga djela. Umjetnost se otvara kao istina bitka u djelu i događaju samo onda kad prekoračuje horizont znanstveno–tehničke redukcije na »stvar« ili raspoloživost čovjeka u značenju instrumentalnosti. Pojam traga pritom upućuje na ono što je istodobno u umjetnosti prisutno i odsutno, prikazivo i neprikazivo (Derrida, 1976).

No, Derrida se u svojoj metodi dekonstrukcije metafizičkoga govora i jezika nužno mora usredotočiti na upisivanje traga kao teksta i slike. Oni tragom ostavljaju ono što se filozofijskom kritikom jezika još uvijek ne artikulira kao cjelina smisla. Zagonetnost slike u povijesti slikarstva nije stoga neki njezin misterijski ili mistični trag koji od mitske i religijske umjetnosti preostaje i u djelima moderne i suvremene umjetnosti djela. Ovdje je posrijedi nešto bitno drukčije od tradicionalnog razumijevanja onoga što je zagonetno. Odgonetati zagonetku značilo bi unaprijed pretpostaviti da je umjetnost ili zagonetka smisla bitka ili je smisao bitka zagonetka umjetnosti.

Na početku svojeg »najzagonetnijeg« predavanja »Vrijeme i bitak« Martin Heidegger upućuje na zagonetku slike Paula Kleea *Sablast na prozoru*, a u strukturi teksta kad je riječ o razumijevanju iskaza »ima bitka« i »ima vremena« upućuje na stihove Arthura Rimbauda iz *Illuminacija* (Heidegger, 1969). Time se umjetnost smješta u samu bit otvorenosti događaja bitka i vremena. Umjetnost ovdje nije simboličko posredovanje nekoga »zagonetnog« smisla. Posve suprotno, umjetnost je najnavlastitiji događaj otvaranja novoga horizonta. U njemu se svijet pokazuje čovjeku kao slika i riječ u svojoj zagonetnoj razotkrivenosti. Zagonetka se slike ne razrješava njezinim ispravnim tumačenjem iz horizonta ikonologijske interpretacije kao, primjerice, u metodi Panofskoga. Slikovni trag, za razliku od govorno–jezičnoga traga u sustavu tekstova, upućuje na mogućnosti drukčijeg otvaranja smisla umjetničkoga djela uopće (Derrida, 1989).

Kad je riječ o slici u slikarstvu kao paradigmi umjetničkoga djela trag se odnosi na površinu *picture*. Mnogoznačnost takvog traga u umjetničkome djelu nikad se ne može iscrpiti u pukome izrazu onoga što je tragom ostavljeno kao materijalni izraz iscrtavanja nečega što se tragom označava.

Upućivanjem na onu »drugu realnost«, koju trag u slici kao umjetničkome djelu ostavlja svijetu otvorenom za tumačenje tog traga, Derrida je otvorio problem, tradicionalno filozofijski govoreći, o ontologijskome statusu i funkciji slike kao područja bitka onoga *imaginarnog*. U suprotnosti poretka znakova književnosti i slikarstva, odnosno u relaciji praslike i odslika kao preslike (*mimesis*) povijest umjetnosti pokušava objasniti gibanje povijesnoga slijeda epoha i stilova kojim se može razlikovati srednjovjekovno religijsko slikarstvo od modernoga na »tragu« ontologijske koncepcije slike kao odslikavanja onoga realnog.

Korak spram uvida u nestanak metafizičkog dvojstva ideje i slike koja toj ideji primjereno odgovara primjetan je u slikovnome reprezentiranju novih medija (fotografije, filma, videa, televizije, interneta). Kao što je Derrida pokazao na primjeru intertekstualnosti tekstova koji se međusobno nadopunjuju, odnose jedan na drugi u horizontu povijesti metafizike kao povijesti pisma (*écriture*), analogno se može govoriti o interpikturalnosti slika u medijskome okružju suvremenoga doba. Slika se više ne odnosi na neku postavljenu realnost izvanjskoga ili unutarnjega svijeta — od religijskoga slikarstva do Cézannea — nego se slike odnose jedna na drugu. Taj zatvoreni semiotički krug slike određuje suvremenu kulturu i umjetnost slike (Mersch, 2002).

Suvremena rasprava o značenju kulture za vizualni identitet čovjeka gotovo u pravilu polazi od temeljne postmoderne postavke. Riječ je o tome da se kulturom razumije horizont značenja svijeta. Kultura kao tekst zamjenjuje se kulturom kao slikom. Jezik u logički strukturiranim sustavima modernih društava postaje vizualni jezik kulture takvih društava. Znakovi zamjenjuju stvari, a kulturne strukture i kôdovi društvene funkcije. U tom vizualnome zaokretu preostaje nešto krajnje upitno. Ako je, naime, jasno da se samo u povijesnome smislu promjene može pojmu slike pridodati uvijek novo značenje, tada je uistinu nepovijesno kulturu ovjekovječivati. Što to znači? U mediologiji Régisa Debraya, primjerice, kao transdisciplinarnoj znanosti suvremenoga doba koja polazi od spomenutoga zaokreta ili promjene paradigme slike, umjesto govora o paradigrama slike naglasak je na tri povijesno–strukturalne sfere: *logosferi*, *grafosferi* i *videosferi* (Debray, 1994).

Prva je platonska koncepcija slike kao odslika jedne primarne sfere mišljenja; druga je novovjekovna, dekartovska koncepcija s naglaskom na osjetilnim objektima koji su vidljivi, ali pod uvjetom konstruiranja njihova poretka i mjere važenja; treća je suvremena vizualna konstrukcija kulture koja počiva na primatu opažaja slikovno predočive veze znakova između stvari i pojava. Videosfera odgovara znakovnome primatu slika. One se odnose međusobno kao društveni i kulturni kôdovi. Pomoću njih uopće razumijemo složenu medijsku realnost. Problem je u tome što se društvena i kulturna funkcija slike smatra nečim neupitnim. Sve je moguće dovesti do

kraja u smislu povijesnoga nestanka značenja osim društva i kulture. Debray je kao i mnogi teoretičari vizualne kulture i vizualnih studija zapravo mediološki kulturolog. Upravo iz tog motrišta ne može se uopće ni zamisliti da slike ne bi upućivale u doba videosfere na društvene i kulturne referencije. Međutim, već samim time što se semiotički koncept kulture shvaća kao poredak znakova, a ne kao realni način artikulacije autonomnosti kulture, moguće je vidjeti kako slike izlaze iz svojega videološkog omotača društvenosti i kulturalnosti.

Jedini koji je to radikalno postavio kao problem u horizontu povijesnoga razvitka slike iz perspektive komunikologije bio je Vilém Flusser. On je promjenu linearnoga kôda modernoga društva u audiovizualni kôd (post)industrijskoga telematskog društva smatrao posljednjim stadijem pročišćenja slike, a otuda i medijske umjetnosti uopće, od vezanosti uz društvene i kulturne funkcije. U doba tehničke slike povijesnost društva i kulture iščezava. Razvitak različitih sfera povezuje se u vizualnome krugu ubrzanja informacija (Flusser, 2007). Slika kao informacija prethodi svakome njezinom društvenom i kulturnom »značenju«. Zašto bi takva slika uopće trebala imati neko drugo značenje osim onoga koji proizlazi iz vizualno predočive informacije?

Nadalje, dekonstrukcijom slike treba samo uvjetno smatrati način razgradnje njezina ontološkog statusa u suvremenoj vizualnoj kulturi. Da bi se uopće moglo s pravom govoriti kako se suvremena kultura vizualno konstruira pomoću medija kao informacijsko-komunikacijskoga sklopa vladavine svijetom, nužno je, naizgled paradoksalno, sliku dekonstruirati kao model oponašanja i sličnosti naslikanog i realnog (*mimesis*), te kao model predstavljanja i prikazivanja jedne subjektivno određene realnosti koju od renesanse do Cézannea određuje linearna geometrijska perspektiva. No, da bi se dekonstruirala, slika mora prethodno učiniti još jedan korak izvan i s onu stranu same slike. Potrebno je vidjeti zašto još uopće govoriti o umjetnosti u doba umjetno generiranih slika ili tehničke slike koja se svodi na informaciju ako je sam svijet realizirani prostor umjetno stvorene realnosti koja vizualno i estetski zadivljuje svojom pojavom. U tu svrhu vrijedi citirati Baudrillarda:

Revolucionarna ideja suvremene umjetnosti sastojala se u tome da bilo koji predmet, bilo koji detalj ili fragment materijalnog svijeta može imati istu neobičnu privlačnost kao i ona koja su nekoć bila rezervirana za neke rijetke, aristokratske forme, koje su se nazivale umjetničkim djelima. (...) S posljedicom preobrazbe umjetnosti i samog umjetničkog djela u predmet, bez iluzije i transcendencije, čisti konceptualni *acting out*, u generatora dekonstruiranih predmeta, došlo je do toga da, zauzvrat, predmeti dekonstruiraju nas. (Baudrillard, 2006b: 100)

2.1. Mitchell i Boehm: imanentna logika slike — *iconic turn*

Pitanje o promijenjenom statusu slike u suvremenoj umjetnosti i vizualnoj kulturi XX. stoljeća radikalno je postavio njemački povjesničar umjetnosti Gottfried Boehm u eseju *Povratak slika*. On smatra da ulazimo u vrijeme apsolutne prisutnosti slika u suvremenom svijetu (Boehm, 1994: 11–38). Razvitak nove metateorije slike kao nove znanosti o slici Boehm pronalazi u filozofijskoj kritici jezika od Austina do Rortyja. Filozofijska istraživanja denotativne i performativne funkcije jezika otvorile su mogućnosti nove interpretacije statusa slike u suvremenome svijetu. Slika otuda više ne može biti svodiva na logičke i jezične strukture označavanja smisla onog što se slikom prikazuje. Performativnost jezika i performativnost vizualnoga znaka nisu ni u kakvoj uzročno–posljedičnoj vezi. Nesvodivost jezika kao govora i pisma na sliku prvi je korak oslobađanja dugovjekog jarma metafizike od Platona do Hegela i dalje nad umjetnošću kao nesvodivom otvorenošću ljudskog odnosa spram bitka, božanskoga i svijeta.

»Slikovni zaokret« (*iconic turn*) moderne Boehm određuje kao pojavu što se od kraja XIX. stoljeća događa posvuda u svijetu vizualnih umjetnosti. U analogiji s *linguistic turn* analitičke filozofije jezika, pojmom koji je upotrijebio postmoderni pragmatist Richard Rorty 60–ih godina XX. stoljeća, povratak slika u smislu njihove vlastite »logike«, koja još uvijek nije izgradila ni svoju metateoriju ni opću epistemologiju zbog vladavine ikonologijsko–hermeneutičke metode u povijesti umjetnosti XX. stoljeća, iziskuje analizu i pokušaj razumijevanja promjene statusa, funkcije i smisla slike uopće.

Programatski nabačaj nove metateorije znanosti o slici (*Bildwissenschaft*) prisutan je u radovima njemačkoga povjesničara umjetnosti Gottfrieda Boehma iz 1994. godine. Ona će se razviti u Karlsruheu u okviru Visoke škole za oblikovanje i ZKM–a kao vodećega istraživačko–performativnog poligona susreta suvremene umjetnosti i teorije. Projekt *iconic turn* nastao je iz Boehmove analize slike. Razvili su ga brojni njemački i francuski teoretičari suvremene umjetnosti, filozofije, medijskih i komunikacijskih znanosti.

Srodan pristup razvio se gotovo istodobno u okviru vizualnih studija u Americi, osobito u nastojanju W.J.T. Mitchella. On je radikalizirao ikonologijsku metodu Panofskogoga. U svojoj *kritičkoj ikonologiji* postavio je istovjetan zahtjev za promjenom paradigme odnosa slike i jezika. *Pictorial turn* trebao je biti ne samo konceptualni preokret ikonologije u objašnjenju statusa i smisla umjetničkih slika, nego ponajprije uvod u proučavanje vizualne kulture suvremenosti sa stajališta kritike filozofije jezika. Umjesto logičke i jezično–analitičke utemeljenosti razumijevanja slike kao simboličkog prijenosa ideja, formi i sadržaja imanentnog slici, *pictorial turn* radi-

kalizira postavku o gledanju i opažanju slike kao vizualnome događaju koji je nesvodiv na logos. Slika se na taj način oslobađa u samoj sebi. Posredstvom gledanja i opažanja kao uvjeta mogućnosti spoznaje realnoga, a ne kao mimetičko–reprezentacijskog modela realnosti koji određuju logička i gramatička pravila jezika u aktu razumijevanja svijeta Mitchell pokušava utemeljiti novu akademsku disciplinu — vizualne studije (Mitchell, 1995).

O samom projektu *iconic turn* i njegovim implikacijama za pojam slike, status povijesti umjetnosti i uopće suvremenih kulturalnih znanosti danas neporecivo je kako riječ o dalekosežnome projektu nadilaženja disciplinarnih granica filozofije, umjetnosti i humanističkih znanosti u istraživanju novoga pristupa slici. Konzekvencije slikovnoga zaokreta mogu biti dalekosežne u smislu istinskoga obrata spram dekonstrukcije novoga svijeta tek onda kad probiju začarani krug avangardne umjetnosti i njezine temeljne ideje — revolucioniranja društva. Sve postestetike, svi postmoderni, post-historijski projekti razotkrivanja novoga u kulturi digitalnog doba samo su nastavak avangarde drugim sredstvima (Manovich, 2007a: 143–156). To valja razumjeti dvostruko:

- (1) kao uvjet mogućnosti tehnološke inovacije koja mijenja medij umjetničkoga bavljenja svijetom uopće u horizontu estetske autonomije moderne u smjeru estetiziranja cijelog društva;
- (2) kao zatvoreni krug odnosa u kojem se inovacija i gibanje spram »novoga« događa uvijek u znaku revizije, rekonstrukcije, reprodukcije, revivala i retrospektive onoga izvorno »novog« u biti avangarde (Groys, 2003).

Društvo je u suvremeno doba kraja povijesti nadomjestila kultura. Postmoderni ili kulturalni zaokret (*cultural turn*) u društvu u suvremeno doba odgovara vizualnome ili slikovnome zaokretu umjetnosti na kraju XX. stoljeća. Umjesto vizualne konstrukcije društva, kako se isprva označavao proboj vizualnih studija u razumijevanju drukčije postmoderne konstrukcije onoga društvenog, sada smo suočeni s vizualnom konstrukcijom kulture. Kultura kao slika zamijenila je paradigmu kulture kao teksta.

Kako onda valja razumjeti smisao »slikovnoga zaokreta«? Boehm pokazuje da je jezični obrat u filozofijskim djelima Wittgensteina analogni put kojim se slici može vratiti izgubljeni smisao i dostojanstvo. Nesvodivost jezika kao performativnoga djelovanja–u–svijetu upućuje na nesvodivost slike na transcendentalni izvor poput, primjerice, slike raspetoga Krista na Mantegninim platnima. Slika nije odslik neke uzvišene, duhovne dimenzije koja slici jedino podaruje smisao. Slika ima svoj smisao u svjetovnosti svijeta kao epohalnome nabačaju bitka i vremena. Stoga istinski »govor slike« nije mističnost nekoga tajnog znaka koji se jedino može razumjeti tako da se ikonologijski opiše što i kako ono na slici prikazano znači za kršćansku

mistiku. Analogno »govoru slike« u vizualnim se umjetnostima i vizualnim studijima nakon kraja povijesti umjetnosti iz horizonta hermeneutike i ikonologije s pravom rabi izraz »vizualni jezik« u raščlambi medijskoga svijeta umjetnosti kao »vizualnoga teksta« (Mirzoeff, 1998).

Kao što je Wittgenstein metafiziku jezika dekonstruirao smještanjem biti jezika u komunikacijska pravila govornika koji govore »istim« jezikom, tako se i »slikovni zaokret« može razumjeti samo kao strategiju oslobađanja slike od njezinih povijesno podjarmljujućih naslaga »smisla«. Jezik metafizike jest povijesno uspostavljeni sustav učvršćenih metafora, govoreći Nietzscheovim prisposodobama. Za Boehmovo nastojanje Wittgensteinova teorija jezika kao gramatike intersubjektivne komunikacije predstavlja plodotvornu polaznu točku.⁵

Problem u takvome povijesno–filozofijskom preuzimanju ideja, kakvo poduzima Boehm, pokazuje se u tome što nije bjelodano zašto bi uopće Wittgensteinova teorija jezika bila odlučna za put razumijevanja umjetnosti i slike navlastito. Kontekstualnost istine u zadatom okružju komunikacijskih pravila govornika ne doseže upravo do onoga što Boehm sam s pravom ističe. A to je novovjekovna filozofija, koja od Kanta nastoji pronaći u umjetnosti svoj novi bestemeljni temelj. Kako je moguće s Wittgensteinom i jezičnim zaokretom doprijeti do razumijevanja, primjerice, slike Paula Kleea *Angelus Novus*?

Nije li ipak svodenje jezika samo na performativnu dimenziju prekratko i neprimjereno za razumijevanje izvorne umjetničke istine, koja se oprisutnila u slici prikazive neprikazivosti onoga što je odsutno? Obični jezik nije ništa izvorno. On je već uvijek prerađeno povijesno iskustvo metafizike na djelu. To je Hegel pokazao u fenomenologijskom putu svijesti od svojega prirodnog stajališta do stadija razumske metafizike i spekulativno–dijalektičkoga izlaganja apsoluta. Obični jezik jest hipermetafizički jezik već bitno ne–prirodnoga svijeta koji nastaje kao svjetsko–povijesni svijet djelom modernih znanosti i tehnike. No, za Boehma je moć analogije u tvorbi paradigmi filozofije i znanosti, koje uvode u postmoderni svijet kulturalnoga zaokreta (filozofija jezika, poststrukturalizam, teorija determinističkoga kaosa), bila nepropitani poticaj za druge svrhe.

⁵ »Taj zaokret slike kao neizbježne figure filozofijskog samoutemeljenja ima svoju pretpovijest. To je Plotinovo mišljenje Jednoga za koji je odnos konstitutivno upućivanje na prasluku. (...) Zaokret spram slike dogodio se u svojem historijskome mjestu unutar novovjekovne filozofije.« — Boehm, 1994: 14). Od Kanta preko Fichtea do Schellinga moć mašte kao igre povezuje osjetilnost i razum. Nauk o slici otuda je, prema Boehmovu shvaćanju, svojevrsni »organon filozofije«. S Nietzscheom se taj zaokret događa kao uvod u cjelokupnu modernu umjetnost (nadrealizam, apstrakciju, kubizam), budući da moć mašte kao produktivne igre osjetilnosti i razuma konačno razara mimetički model slike. Slika više ne oponaša zbilju, nego je samorazumijevajuća iz svojih vlastitih »ikoničkih« pravila.

»Slikovni zaokret« ponajviše ipak duguje razotkriću fenomenologije Merleau-Pontyja u pokušaju teorijskog utemeljenja osjetilne zamjedbe i pogleda. Razumijevanje slike prema modelu prozora–u–svijet otvara perspektivu napuštanja subjekt–objekt sheme novovjekovnoga »doba slike svijeta«. Slika jest u–svijetu kao otvoreno obzorje koje dopušta pogledu iskrsavanje bića u punom svjetlu. Svjetovnost slike pokazuje se u tome što ono vidljivo i ne–vidljivo kao prisutno i odsutno već uvijek upućuje na događaj slike. Ona se odjelovljuje otvaranjem svijeta u svojem *da i tu*.

Tumačenje Cézanneova slikarstva kao paradigme moderne umjetnosti u spisu Merleau-Pontyja *Vidljivo i nevidljivo* tako je odlučni korak spram »slikovnoga zaokreta«. Za Boehma je posrijedi radikalno napuštanje tradicionalnog, novovjekovnog, kartezijanskog pogleda na sliku i umjetnost uopće. Perspektivistički pojam slike preobražava se u nešto posve drugo, svijetu otvoreno razumijevanje iznutra. Od Cézannea slika postaje »imaginarna projekcija površine, sama nevidljiva, slikovno dohvaćena posredstvom pogleda realiteta...« (Boehm, 1994: 18).

Povijesni slijed prema suvremenom razumijevanju slike nakon radikalnog ikonoklazma avangarde u umjetničkim djelima i teorijskim spisima Kandinskog i dnevnicima Kleea dovršava put do »slikovnoga zaokreta.« Kandinski i Klee razumiju pojam slike, kako tvrdi Boehm, prema modelu »vizualne gramatike«. Metafore, simboli, alegorije, sve moguće retoričke figure i narušavanje tradicionalnoga sustava pravila govora pokazuju se znakovima za unutarnju povijest slike kao svijeta u svojoj iskonskoj dekonstrukciji/konstrukciji. Svijet slike kao »nova slika svijeta« mora biti umjetnički stvoren iz bitnih mogućnosti govora slike same.

»Slikovni zaokret« put je refleksije o slici kao retrospektivne povijesti nastanka svijeta u modusu iskonskog obitavališta bića nesvodivih na stvari, predmete, uporabnu vrijednost. »Slikovni zaokret« stoga valja razumjeti u smislu pokušaja povratka slike na svoje nikad utvrđeno mjesto. U onome što riječ zaokret (*turn*) kazuje i upućuje riječ je o povratku na nultu točku. Poput fenomenologijskog pokliča »K samim stvarima!«, tako se i programatski tekst Gottfrieda Boehma za cjelinu nakane projekta *iconic turn* može tumačiti analogno programima filozofije jezika (*linguistic turn*), fenomenologije, poststrukturalizma.

Četiri su tematska i analitička raskrižja i točke susretanja te orijentacije u suvremenoj teoriji umjetnosti. Pritom je jasno da je takva teorija suvremene umjetnosti nužno nešto s onu stranu povijesno–umjetničke hermenutike slike. Kritika dosadašnjeg razmatranja pojma slike u umjetnosti označava i težnju nekovrsnog preokreta, zaokreta i drukčijeg pristupa povijesti umjetnosti uopće. Ako to nije posve bjelodano u Boehmovu nastojanju, vidjet ćemo da je upravo antropologija slike (*Bild–Anthropologie*) Hansa Beltinga izričito preokretanje načina razmatranja povijesti umjetnosti dekonstrukcijom poj-

ma slike u povijesti, ali i pokušajem dekonstrukcije pojma povijesti u slici. Spomenuta četiri analitička raskrižja i točke susretanja u *iconic turnu* su:

- (1) analitička teorija jezika cilja na metaforu kao na iznimku, anomaliju koja se može razviti do spoznaje neizlječive bolesti;
- (2) ponovno otkrivena retorika spoznala je u formama slikovnog govora (stoga metaforâ) dugo uskraćeni fenomen;
- (3) estetika i poetika odveć su dugo tretirali metaforu kao model za razumijevanje pjesništva, ali ne i za vizualne umjetnosti;
- (4) u arheologijskoj perspektivi povijest mišljenja može se iščitati kao proces stvaranja »nove mitologije« (Schelling), odnosno kao zaborav onih slika koje su tijekom vremena postale samorazumljive i utoliko konvencionalno shvaćene tradicionalnim kategorijama i pojmovima (Boehm, 1994: 27).

»Slikovni zaokret« uzima metaforu kao ključnu figuru samorazumijevanja slike u povijesti umjetnosti. Metafora je figura retorike, poetike i estetike koja upućuje na ono neprikazivo i odsutno u prisutnosti svijeta kao otvorenosti pojavljivanja svjetskih, nadsvjetskih bića i božanskog. S uvođenjem metafore »slikovni zaokret« postaje projekt koji fluidno spaja filozofe, povjesničare umjetnosti, suvremene umjetnike iz svih područja djelovanja (vizualne, predstavljačke, glazbu, književnost, arhitekturu) u cilju sabiranja spoznaja o mogućnostima povratka slika i povratka slici.

Što je jedno, a što drugo? Boehm govori zapravo samo o povratku slika u naš društveno–kulturalno stvoreni svijet i vođen medijskom »slikom svijeta«. Povratak ili zaokret slici nije nipošto povratak na nešto što je bilo i prošlo, kao, primjerice, slikarstvo preraphaelita ili nostalgično prizivanje obnove religijskog slikarstva u obezboženom svijetu, a ponajmanje pak očekivanje nadolaska nekoga novog mitskog doba.

Iconic turn je metafora za pokušaj jedinstvenog uvida u razlike o načinu promišljanja slike bez svijeta koji se raspao u krhotine i sve nas pogodio svojim nestankom kao smislene cjeline govora, pisma i slike. Metafora o povratku i zaokretu slika govori zapravo o preokretu u ontologijsko–femenologijskome značenju slike uopće. Nije nipošto pritom samorazumljivo zašto Boehm pored Wittgensteina, Husserla, Merleau–Pontyja, Derridaea ne analizira doprinos Heideggera koji je jedini u XX. stoljeću otvorio put spram iskonskoga mišljenja i kazivanja u tematiziranju umjetnosti i slike. Heidegger je bio mislilac koji je uvidom u bit novovjekovnog svijeta kao vijeka novoga i svagda tehnički proračunljivog bitka pridonio razumijevanju slike s onu stranu običnoga jezika i s onu stranu kartezijanskog perspektivizma. Paradoksalno je da »slikovni zaokret« nastavlja na ono mjesto koje je sam Heidegger nastojao preboljeti/prevladati svojim okretom mišljenja (*Die Kehre*). Hoće li se ispravno razumjeti čemu se uopće u slikovnome zaokretu

smjera, bjelodano je da se i po analogiji može pokazati da je Heideggerovo mišljenje izvornoga događaja (*Ereignis*) najbliže temeljnim nakanama *iconic turna*.

Za to možemo naći potkrjepu već u nekim načelnim postavkama samog Heideggera iz četiri predavanja pod nazivom *Okret* (*Die Kehre*) iz 1949. godine (Heidegger, 1996). Heidegger, naime, otvara pitanje o okretu mišljenja u bit tehnike time što misli da se ono tehničko nikad ne može sabrati u istini ili biti tehnike. Indikativna je postavka da se okret mišljenja od metafizičke zgrade mišljenja i bitka stječe ili događa (*ereignen*) tako što mišljenje ide onkraj pitanja je li Bog mrtav ili je živ, a o tome ne odlučuje religioznost ljudi, niti cijela teologijska struktura metafizičkoga opravdanja egzistencije Boga. Odluku o egzistenciji ili smrti Boga donosi nitko drugi nego sklop bitka i događaja otvorenosti onoga što Bogu omogućuje biti i biti—u—svijetu. Odluku o slikovnome zaokretu, u analogiji s Heideggerovom mišlju o okretu, stoga ne donosi teorijsko propitivanje slike tijekom povijesti umjetnosti od početka moderne do njezinog kraja (uvjetno od kraja XIX. stoljeća do kraja XX. stoljeća). Riječ mora biti o događaju nečega što prethodi razdvajanju slike i riječi ili slike i teksta; što ne ovisi o povijesno—umjetničkome i filozofijskome problematiziranju slike kao jedino preostale mogućnosti estetskog dospjeća do istine ili biti umjetnosti o svijetu na kraju njegove povijesne smislenosti.

Okret kod Heideggera odnosi se, dakle, na epohalnu konstelaciju bitka, biti čovjeka, bića i Boga u mišljenju biti tehnike. Ako se hoće misliti ono što sliku otvara vlastitoj slikovnosti s onu stranu govora, jezika i pisma, mora se otvoriti horizont posve drukčijeg razumijevanja zaokreta slike ili zaokreta spram slike. U tom pogledu doista je riječ o povratku slika u naše suvremeno doba nakon posvemašnjeg ikonoklastičnoga pokreta neoavangarde od 60-ih godina do kraja XX. stoljeća. Slike se sintetički generiraju. One nisu stvorene ni proizvedene, nego uistinu generirajuće i generirane iz nečega što je s onu stranu koncepta realnosti kao izvanjske zbilje i kao predmeta na koji se slike referiraju. Dekonstrukcija slike u Boehmovu razumijevanju stoga jest dijelom bliska Heideggeru, barem po intenciji, ali je od njega i iznimno udaljena. Isto tako, to ne znači da je riječ tek o usvajanju Derridainih stavova o mišljenju neodređenosti traga, iako je Boehm nedvojbeno bliži Derridai negoli Heideggeru.

Međutim, Boehm pokušava otvoriti problem na sljedeći način. Zaokret spram slike tumači se iz horizonta navedenih filozofijskih teorija — od Husserla, Freuda, Wittgensteina, Derridae — kao

pomak od jedne epohe: logos ne vlada više slikovnom potencijom nego dopušta ovisnost o njoj. Slika nalazi pristup unutarnjem krugu teorije koji se bavi tumačenjem spoznaje. (Boehm, 2005: 465)

Već je otuda vidljivo da Boehm smatra dekonstrukciju prehodnih paradigmi slike nekovrskom promjenom perspektive u razumijevanju odnosa slike i logosa. Slika se kao takva nalazi s one strane jezika, a nije na njega svodiva. Umjesto postmodernoga upućivanja na mogućnost obnove pojma uzvišenosti kao »prikazive neprikazivosti«, kako je to formulirao Jean-François Lyotard (Lyotard, 1983), ovdje se slici u smislu »slikovne razlike« (ikoničke diferencije) između slike kao ikone i jezika kao logosa pridodaje nešto što ima prizvuk metafizičke tradicije. To nije ni simboličko posredovanje smisla, niti pak transcendentni sadržaj božanskoga u slici, nego nešto krajnje »neodređeno«. Riječ je upravo o jezičnome preostatku mišljenja i govorenja. Preostaci pokazuju kako je slikovni zaokret u svojem radikalnome aktu dekonstrukcije slike ipak ostao u njezinome začaranom krugu. Boehm, naime, govori o tome da slike crpe svoj smisao i u situaciji nestanka logičko-jezične redukcije.

Kad se slike u medijskome okružju nastoje interpretirati kao vizualna gramatika novoga svijeta virtualne realnosti neprestano se poseže za nadomjeskom metafizike slike. U ovom slučaju to je pojam *neodređenosti* (Boehm, 2005: 467). On je uvijek »određen« društvenim, kulturnim i povijesnim kontekstom u kojemu slika obitava. Horizont neodređenosti za Boehma je druge kategorijalne vrste. Slika u svojoj čistoj vizualnosti upućuje, ali ne semiotički, na višak imaginarnoga. Slikovna razlika (ikonička diferencija) u okviru slikovnoga zaokreta stoga nužno uvodi u razumijevanje slike ono odsutno, nevidljivo i neprikazivo (Boehm, 2005: 467). Odsutno se odnosi na prisutnost slike, nevidljivost na vidljivost formalnih i materijalnih uvjeta postojanja slike, a neprikazivo na ideju prikaza nečega u slici bez obzira je li riječ o figurativnoj ili apstraktnoj umjetničkoj slici.

Naposljetku, susrećemo se s očiglednim paradoksom. U zahtjevu za oslobodenjem slike od logosa da bi slika dobila svoju »immanentnu logiku« preostaje nešto zagonetno u cijeloj strukturi Boehmova mišljenja, ali i programatske orijentacije *iconic turna*. Nije uopće sporno da se dekonstrukcijom slike smjera na opisani zaokret i da sve to ima dalekosežne posljedice po znanstveno bavljenje fenomenima umjetnosti u doba kraja linearno shvaćene povijesti umjetnosti. Problem je u tome što slika ne može prispjeti u svoju dugo iziskivanu slobodu od logosa (govora, jezika i pisma) sve dok se »govori« o neodređenosti horizonta u kojem slika realno jest. Ako se slikovna razlika, u analogiji s Derridainim pojmom *différance* shvati kao razlika i kao razlučivanje od logičke strukturiranosti metafizike jezika, tada preostaje tek ono »mistično« koje sliku i u doba njezine digitalne uronjenosti u virtualni prostor-vrijeme neotklonjivo povezuje s viškom imaginarnoga.

No, imaginarno nije tek puko zamišljanje nečega odsutnog ili nečega što realno ne postoji. To je ona povezujuća moć mašte. Kant ju je smatrao konstitutivnom za spoznaju prostora i vremena u kojem opažamo stvari i

pojave. Produktivna moć mašte otvara slici mogućnost nadilaženja horizonta neodređenosti. To se zbiva na taj način što, paradoksalno, stvara neprikazivi horizont u razlici spram ništavila iza slike. Ono ništavilo iza slike nije, dakle, transcendentni horizont koji omogućuje i jamči smisao neke slike u prostoru i vremenu, poput neke slike iz metafizičkog slikarstva de Chirica, nego medijalno određeni gubitak bilo kakve referencije na realno i bilo kakvog pogleda »iza«. Od Warhola je dimenzija izvanslikovnosti postala samorazumljivom.

Naprotiv, Boehm je otvorio mogućnost da se slici vrati dostojanstvo i u doba nestanka svih realnih referencija, iako nije posve naklonjen tome da napusti shvaćanje slike iz paradigme povijesti umjetnosti, filozofije i semiotike. Drugim riječima, njegovo je razumijevanje povezano s unutarnjom poviješću dekonstrukcije povijesno–umjetničkoga pojma slike. Čini se da je tome izmakla ona vrsta slike koju danas posvuda susrećemo u medijalnome okružju suvremenoga svijeta. Višak imaginarnoga pokazuje se u slikovnome zaokretu kao neki manjak u posvemašnjoj vizualizaciji svijeta.

Nakon što smo napustili metafizički labirint logosa (jezika, govora i pisma) i nastanili se u gledanju slike kao slike, suočavamo se s prazninom onoga realnog i prisutnog. Sve je vidljivo osim same vidljivosti. Medij putem kojeg se odvija prisutnost slike u vizualizaciji svijeta može otuda biti samo informacijsko–komunikacijski. Vizualni mediji nisu sredstvo/svrha vidljivosti slike koja se dislocira od središta svojeg nastanka. Oni svoju vizualnost zahvaljuju prije svega tehničkoj mogućnosti prijenosa informacija slikovnim putem (televizija, internet). Digitaliziranje slike time mijenja mimetičko–reprezentacijsku paradigmu slike u informacijsko–komunikacijsku.

Pitanje medija u kojem slika posreduje svoju neposrednost kao događaj informacije, komunikacije, estetskog učinka na promatrača i svih drugih društveno–kulturalnih doživljaja suvremenoga čovjeka, tako se pokazuje danas temeljnim problemom vizualne kulture. Nije stoga nipošto provokativno, a niti začudno da W.J.T. Mitchel u svojoj najnovijoj knjizi ustvrđuje da ne postoje vizualni mediji (Mitchell, 2005a). Slika u horizontu neodređenosti više ne treba ni svoju ideju onog što se slikom oslikava (*Ab–bild*), niti pak predmet svoje reprezentacije. Ali nužno u novome okružju informacija/komunikacija treba nešto što je izgubila u procesu vlastitog oslobađanja. Potreba za zagonetkom, mistikom ili viškom onoga imaginarnog nadomještava se u totalnoj vizualizaciji svijeta hiperproizvodnjom onih sadržaja masovne kulture koji generiraju onostrano i neprikazivo kao iskustvo straha od neljudskoga, čudovišnoga u formi mutanata, kiborga i klonova. Najbolji primjer za izneseno jest znameniti film *Matrix* — prava paradigma suvremene slike. Naravno, to nije Boehmov zaključak. Ali on se nameće sam od sebe iz imanentne logike slika bez svojeg svijeta kao horizonta smisla.

2.2. Belting: antropologija slike — *Bild-Anthropologie*

Kao i Boehm tako i povjesničar umjetnosti Hans Belting polazi od nužnosti transdisciplinarnoga pristupa fenomenu slike u suvremeno doba. Zahtjev za novom znanstvenom disciplinom, koja za razliku od tradicionalne povijesti umjetnosti proučava povijest slike prije i poslije njezina ulaska—umjetnost, proizlazi iz postavke o kraju povijesti umjetnosti. No, kad je Belting 1983. objavio tekst s takvim apokaliptičkim naslovom, da bi u drugome izdanju svoje knjige *Kraj povijesti umjetnosti* iz 2002. godine pojasnio konzekvencije takvoga radikalnog stava, nije bilo posve razumljivo kamo smjera ta ideja. Prijelaz iz povijesti umjetnosti kao humanističke discipline u znanost o umjetnosti (*Kunstwissenschaft*), te potom u znanost o slici (*Bildwissenschaft*) značio je oproštaj s povijesno—umjetničkom koncepcijom slike kao mimitičko—reprezentacijskoga modela odslikavanja, predstavljanja i prikazivanja realnosti (Belting, 2002).

Pritom je Belting, kao i Boehm, zauzeo stav da nova znanost o slici nipošto ne može biti pomoćna disciplina povijesti umjetnosti. Znanost o slici mora radikalno promijeniti spoznajnu i istraživačku perspektivu slike i likovne umjetnosti uopće. Za razliku od Boehma, koji sliku tumači iz aspekta slike kao medija spoznaje time što se ograničava na refleksiju i opažanje, Belting svoju nakanu vidi u antropologijski orijentiranoj znanosti o slici. Temeljna je ipak razlika u tome što Boehm sliku shvaća kao prevladavajuću formu umjetničke slike u njezinome povijesnom gibanju do medijski strukturirane slike svijeta, dok Belting polazi od proširenog pojma slike. Za njega je slika oznaka za one fenomene koji kao jedinstvo sadržaja i medija neposredno reflektiraju duhovno—tjelesnu dvostruku prirodu čovjeka (Belting, 2001: 11).

Prije no što preciznije pokažem kako i zašto se pojam antropologije kao kulturalne znanosti uvodi u analizu slike, te što znači postavka o slici kao refleksiji dvoznačne prirode čovjeka, valja skrenuti pozornost na iznimno važnu ideju koja u Beltingovoj antropologiji slike stoji takoreći u samome središtu. Posrijedi je izvedena kritika eurocentrizma na taj način što se slikom više ne ograničava na povijesno—umjetnički prostor i vrijeme zapadnjačke civilizacije kao vodeće u načinu razumijevanja slike i umjetnosti. Razgraničenje područja istraživanja nije, dakle, više europska etnologija i povijest umjetnosti, nego svjetsko—povijesna riznica različitih kultura i civilizacija.

Slika u proširenome značenju pripada:

- (1) novim medijima (fotografija, film, video, televizija, internet);
- (2) prostorima slikovnosti koji nadilaze tradicionalni pojam umjetnosti i događaju se u »svijetu života«;

- (3) ophođenju sa slikama u izvaneuropskim kulturama koje su po povijesnoj prošlosti mnogo starije od europske. Umjetnost otuda nije visoka umjetnost, nego ono sve što proizvođači i korisnici umjetničkih artefakata, događaja i akcija u okolnome svijetu smatraju »umjetnošću«. Vidljivo je da takva neutralna i profana definicija umjetnosti proizlazi iz velikog rada avangardne ideje o revolucioniranju svijeta života pomoću umjetnosti. Belting rekonstruirao temeljne ideje i bit avangardne umjetnosti. Ona je u svojem novom obličju 60-ih godina XX. stoljeća promijenila sliku svijeta suvremenoga čovjeka.

Ponajprije je u tome očigledno napuštanje bilo kakvog koncepta napretka i dinamizma novoga povijesne avangarde prve polovice XX. stoljeća. Povijesni razvitak ne može se više prikazati razvojnom, neprekinutom linijom. U tome kritičkom trenutku raskida s povijesnim utopijama i modernom idejom napretka nužno je okrenuti se drukčijem razumijevanju umjetnosti uopće. Ali ne samo kao onoga što se događa u svijetu suvremene umjetnosti danas, nego i svojevrsnom revizijom i dekonstrukcijom cjelokupne povijesti umjetnosti. Nacrt znanosti o slici prvi je metodički korak u tom smjeru odricanja od vjere u zakonomjerni, pravilni i smisleni tijek povijesti u kojoj povijest umjetnosti izgrađuje svoj sustav. Nepobitno je da Beltingova znanost o umjetnosti kao znanost o slici ima neskrivene motive avangardne ideje o dokidanju razlike između umjetnosti i života. To su, dakle, neke neophodne pretpostavke za razumijevanje biti Beltingova rada u smjeru nesvodivog koncepta zaokreta spram slike.

Što je uopće predmet jedne antropologije slike kao pretpostavke za opću i sustavnu znanost o slici? Belting o tome nedvosmisleno kaže:

Dvostruko značenje unutarnjih i izvanjskih slika ne može se odvojiti od pojma slike i razotkriva upravo na taj način ovo antropologijsko utemeljenje. »Slika« je više no puki proizvod opažaja. Ona nastaje kao rezultat osobnog i kolektivnog simboliziranja. Sve što se dohvaća pogledom ili dolazi do unutarnjega oka, može se na taj način označiti slikom ili u slici unesenim. Stoga pojam slike, ako ga se shvati ozbiljno, može biti samo antropologijski pojam. Mi živimo sa slikama i razumijemo svijet u slikama. (Belting, 2001: 11)

Antropologijski pojam slike polazi od radikalnog procesa dokidanja povijesnoga razumijevanja slike u zapadnjačkoj civilizaciji. Umjesto dualizma tjelesne (slikovne) i duhovne (nadslikovne) supstancije umjetnosti u određenome povijesnom vremenu — od mitske, religijske, novovjekovne, moderne do suvremene slike — ovdje se radi o pokušaju vrlo prijepornog prevladavanja tog tradicionalnog metafizičkog dvojstva. Ono je prisutno u vladajućoj platonističkoj paradigmi slike kao *mimesis* i reprezentacije onoga realnog.

Belting upotrebljava oznaku antropologije izvan shvaćanja filozofske antropologije Arnolda Gehlena i Helmutha Plessnera. U obje verzije čovjek je položen u svijet ili u smislu stupnjevanja organskoga života ili kao ekscentrično biće pozicionalnosti koji razumije ljudski povijesni svijet s pomoću govora, jezika i slike. Beltingova antropologija slike pokušaj je da se jednoj vrsti redukcije pojma slike suprotstavi druga, umjesto da se obje pokažu kao povijesno–određene u novovjekovnome konceptu slike čovjeka kao subjekta.

Prva vrsta redukcije kojoj se Belting s pravom odupire jest definicija slike u razdoblju novoga vijeka znanosti i tehnike kao informacije. Stoga je opravdano njegovo korištenje filozofijskog pojma dekonstrukcije iz Derridaine kritike logocentrizma zapadnjačke metafizike. Naime, na jednom mjestu svojeg eseja objavljenog u zborniku *Iconic Turn: Die Neue Macht der Bilder* pod naslovom »Prave slike i lažna tijela« Belting kaže da se gubitak referencije u svijetu novih medija može ispravno objasniti samo »dekonstrukcijom koja se dogodila pojmu tijela i pojmu slike« (Belting, 2005: 555).

Samorazumljivo je da se slike u informacijskome dobu reduciraju na informacije. Nova znanja o novim pojavama nastaju vizualnim informacijama. Svaki se novi događaj u materijalnome svijetu slikovno predočava kao nova informacija. Razlog zbog čega Belting ne smatra tu novovjekovnu ideju slike kao informacije dostatnom za razumijevanje svijeta u kojem slika prethodi govoru i jeziku kao sustavno artikuliranome tekstu jest u ideologijskome redukcionizmu suvremene slike. Ona je rezultat moderne tehnologije prijenosa informacija i počiva na znanstvenome uređenju realnosti. Varka ili »kategorijska prijevara« jest u tome što se redukcionizam takve vrste slika=informacija odnosi na redukciju čovjeka i na tijelo kao nositelja genetskoga kôda (Belting, 2005: 556).

Drugim riječima, prosvjed je protiv biološkog i pozitivističkog shvaćanja čovjeka kao sklopa informacija koji se neznatno genetski razlikuje od miša ili žabe. Slike se svode na vizualnu, a tijela na genetsku informaciju. Što Belting suprotstavlja spomenutoj teoriji slike kao informacije? Ništa drugo nego antropologiju slike kao simboličkog akta opažanja sa složenim društveno–kulturalnim mehanizmima doživljaja, gledanja, razumijevanja i djelovanja (komunikacijski aspekt). Premda se izričito o tome ne izjašnjava u pozitivnome kontekstu, njegova je antropologija slike pomak spram nekovrsne vizualne komunikativne prakse slika. Ali problem je u tome kako sliku antropologijski utemeljiti na dvojnosti tijela i onog preostatka metafizičke tradicije koji se naziva duhovnim ustrojstvom čovjeka. Simboličko posredovanje slike koja ne može biti tehnička informacija zahtijeva i drukčije razumijevanje tijela i drukčije razumijevanje »duhovnoga«.

Kako se to može ispravno razumjeti? Zacijelo ne tek dijalektičkom operacijom prelaska teze i antiteze u sintezu koja se događa u nekom totalitetu uzroka i posljedice. Utoliko tijelo nije lišeno duhovnih dimenzija,

kao što duh mora imati svoje mjesto i sjedište u tjelesnome ustrojstvu čovjeka. Tijelo ne može biti reducirano na organski sastav niti na puku fizičku, fiziološku i onu supstanciju koja se, dekartovski govoreći, rasprostire u nekome prostornom poretku. Tijelo nije samo biološki sklop informacija, a duh nije tek racionalni sklop govora, jezika i pisma kojim se povijesno čovjek odnosi spram drugoga u svijetu.

Rješenje koje nudi Belting u svojoj antropologiji slike jest pojam *utjelovljenja slike putem medija*. Paradoksalno je da je Belting na tragovima Heideggera, koji pak smatra svaki oblik antropologije metafizičkim redukcionizmom novoga vijeka u shvaćanju čovjeka kao subjekta, izveo sljedeću postavku.

U antropologijskome pogledu čovjek se ne pojavljuje kao vlasnik/gospodar svojih slika, nego — što je nešto drukčije — kao mjesto slika koje nastanjuju njegovo tijelo; on je sam izručen stvorenim slikama čak i onda kada pokušava uvijek iznova njima ovladati. (Belting, 2001: 14)

Utjelovljenje, dakako, ovdje nije teologijski pojam inkarnacije Krista u mističnoj preobrazbi u slici ljudskoga tijela. Utjelovljenje (*Verkörperung*) slika događa se u mediju. Tako je riječ o prijevodu drugih slika u razumljivi horizont opažanja i promatranja u komunikacijskoj zajednici korisnika slika. Pitanje statusa slike stoga nadilazi granice postojećih akademskih disciplina povijesti umjetnosti, filozofije, semiotike itd. Antropologija slike razumije se kao povijest čovječanstva u slikama u različitim povijesnim epohama, medijima i kulturama. S tijelom kao mjestom slike i proces simboliziranja na poseban način postaje antropologijski reduciran. (Bachmann–Medick, 2006: 341). Unatoč tome što se dopušta mnogo načina društvenog i kulturnog odnosa spram tijela kao mjesta slike, očito je da se time slika nastoji smjestiti u socijalni kontekst nastanka tijela koji određenu sliku nosi i pohranjuje, čuva i preoblikuje u primjereni horizont značenja.

Prigovori su Beltingovoj teoriji slike ponajprije u tome što nije jasno po čemu bi jedna takva antropologija slike bila radikalno drukčija od Marxove teze da je čovjek ono društveno biće koje se povijesno razvija kao osjetilno i praktično biće u smjeru razvitka svih njegovih opažajno–kognitivnih i drugih sposobnosti razumijevanja i promjene svijeta. Nadalje, Belting poistovjećuje slike uopće s univerzalnim i nadvremenskim idejama. To ga dovodi do toga da zapravo platonizira koncept slike kao medijsko–komunikativne veze čovjeka s realnošću koja se stvara iz ideja. Utjelovljenje slika u mediju nije drugo negoli pokušaj da se sliku razumije esencijalistički, čak i kad se, za razliku od Boehma, koristi iznimno prošireni pojam slike ponikao na zasedama avangarde. Umjesto radikalne dekonstrukcije slike kao mimetičko–reprezentacijskog modela realnosti, nalazimo se u obje verzije slikov-

noga zaokreta pred poteškoćom koja je ontologijske naravi, ali time i nedvojbeno dalekosežne za mogućnost izgradnje jedne opće i sustavne znanosti o slici.

Riječ je o tome da se slikom ontologizira ili, drukčije rečeno, stvara nepropusni zid stare metafizike slike u novome ruhu. Ako je umjetnost kao složeni povijesni slijed epohalnoga događanja božanskoga, svjetovnoga i ljudskoga u formi slike bila sve do krize reprezentacije početkom 70-ih godina XX. stoljeća koherentan sustav pretpostavki o nadvremenskom karakteru ideja poput ljepote, uzvišenosti, istine, tada se objava kraja tog sustava dogodila drugom vrstom redukcije. Umjetnost je ušla u estetizirani svijet novih medija i izgubila svoju auru, kako je to protumačio Walter Benjamin.

No, slikovnim zaokretom u obliku jedne ili druge verzije istoga — Boehm i Belting — pokazuje se da umjesto nadvremenske aure umjetnosti sada imamo pokušaj da se slikom nadomjesti ono što je nepovratno nestalo s krajem povijesnoga svijeta u kojem je umjetnost još odslikavala, prikazivala, predstavljala neku realnost, imala simboličko i alegorijsko značenje, upućivala na smisao tog i takvog svijeta. Slike koje utjelovljuju mediji nadilaze povijesne epohe i njihovu jednokratnost i neponovljivost. Oslobođanjem od vladavine logosa, slika nije postala samo mjestom tijela kojime čovjek više ne vlada kao subjekt, nego se i posve otrgnula od svoje imanentne logike smisla. Prepuštena sama sebi ona se fragmentira i disperzira.

Govor o slici u »slikovnom zaokretu« stoga nužno mora razgraničiti jednoznačnu uporabu tog pojma. Nije slučajno Boehm naglasio da je riječ o povratku slika, a ne o povratku slike u tradicionalnome ontologijskom smislu. Povratak slike već bi unaprijed pretpostavljao neki povratak povijesti umjetnosti na kraju njezina epohalnog dovršavanja s pomoću drukčijeg razumijevanja povijesti umjetnosti kao povijesti slike uopće. No, to bi bilo kao da se u »slikovnome zaokretu« iznova ponavljaju poteškoće i uzaludni napori oživljavanja nečeg što je nestalo s povijesnoga horizonta da bi se u novome okružju sačuvala neka univerzalna i nadvremenska prisutnost slike kao *mimesisa* i reprezentacije. Ali sada s promijenjenog ishodišta iz ovog ili onog teorijskog stajališta — fenomenologije opažaja ili semiotičke teorije slike.

U svakom slučaju, povratak slika svjedoči o nužnosti da se pojam slike rabi s velikim oprezom. Umjetnička slika nije medijska slika, premda je ono što čini umjetnost događajem smisla otvorenosti svijeta očuvano i u drugom mediju no što je to bilo slikarstvo. Slike koje se rabe u znanstvenim, kognitivno-vizualnim prikazima različitih svjetova — od tijela do kozmosa — nisu one slike kojima se služe suvremeni umjetnici, iako je mogućnost eksperimentiranja s novom digitalnom slikom tolika da ostavlja mogućnost

replikacije, manipulacije i iluzije u mnogo većoj mjeri negoli što je to uopće mogla slika u analognome dobu.

Ikonička diferencija, koju je na tragu dekonstrukcije Derridae nastojao promisliti Boehm u programatskome odklonu od govora i jezika kao mjesta ontičko–ontologijske diferencije bića i bitka u okviru metafizike, u mnogim daljnjim tumačenjima upućuje na to da slika ne može biti nipošto svodiva na umjetničku sliku (Wiesing, 2005). Ali, neovisno od tog proširenja pojma slike u smislu njezine heterogenosti i pluralnosti u svjetovima medijske umjetnosti, znanosti, u cijelom okružju tehnologijski generirane nove virtualne stvarnosti, pitanje je ostalo nerazriješeno. Kako još razumjeti ontologijski status i funkciju slike koja raskida s pojmovima *mimesis* i reprezentacije onoga realnog? Konceptualna umjetnost bila je tome na tragu. Iz same ideje koja generira realnost kao koncepte proglasila je umjetnost ophođenjem sa »živim slikama« u događanju svijeta kao umjetnosti. No, već je svodivost na komunikativni medij takav začudan metafizički obrat i izjednačenje slike s idejom koja preuzima dosadašnje značenje govora i jezika uvelo sliku u neizvjesno i krajnje suženo područje vizualne komunikacije.

2.3. Sachs–Hombach: slika kao komunikacijski medij

Klaus Sachs–Hombach, filozof i teoretičar vizualnih umjetnosti, prvi je sustavno artikulirao jednu opću teoriju slike odnosno znanost o slici kao zbir različitih suvremenih teorija i diskursa o slici. Kao urednik i priređivač zbornika s programatskim naslovom *Znanost o slici: discipline, teme, metode* pošao je od potrebe za novom interdisciplinarnom znanošću koja za svoj predmet ima sliku u obuhvatnome značenju riječi (Sachs–Hombach, 2006a). Slika je za Sachs–Hombacha vezana uz opazajne znakove. Prema kriteriju trajnosti, artifičijelnosti, simboličkome i drugim slojevima značenja slika je prije svega *komunikacijski medij*. Slikom se sporazumijevamo na osobit način. Ona označava i ukazuje na nešto drugo izvan sebe u materijalnome i formalnome aspektu. Nesumnjivo je da je za ovu orijentaciju u izgradnji jedne nove znanosti o slici iz horizonta *iconic turna* vladajuća teorijska paradigma slike ona koja dolazi iz filozofijske teorije nakon poststrukturalizma i semiotike. Sachs–Hombach smatra sliku u semiotičkome aspektu temeljem naše vizualne komunikacije, ili kako on to kaže »vizualnih kompetencija opažanja« (Sachs–Hombach, 2006b: 95).

Pojam »komunikacije« nije, doduše, sveden na društvenu i kulturnu komunikaciju između korisnika određene zajednice slika u vremenu. Komunikacija se razumije univerzalno. To je način iskazivanja poruka, znakova i

razumijevanja znakova u realno–virtualnoj zajednici. Vidjeli smo da se već iz Beltingove antropologije slike kao pretpostavke opće znanosti o slici razvija implicitna mogućnost prijelaza spram koncepta slike kao komunikativnoga medija. Međutim, budući da se Belting protivi svođenju slike na informaciju, preostalo je otvoreno koliko je moguće očuvati sliku od njezina nužnog koraka u sredstvo/svrhu komunikacijskoga medija suvremene vizualne kulture. Utjelovljenje slike u mediju i dvojnost slike i tijela nije, međutim, strano tijelo u posve različitom shvaćanju Sachs–Hombacha. U njegovu konceptu ipak se naposljetku reducira slika na sustav znakova i vizualnu kompetenciju u komunikaciji.

Komunikacijski procesi u društvenome sklopu odnosa među ljudima imaju različita sredstva posredovanja. Ako ih se neutralno nazove »medijima«, tada je već riječ o novom odnosu posredovanja među ljudima na temelju vizualne obrade informacija. Medij je za Sachs–Hombacha ponajprije fizički nosilac znaka. Pritom se ne radi ni o kakvom tehnologijskom, ekonomskom ili institucionalnom sklopu djelovanja medija u društvenim sustavima. Razlikovanje medija prema onima koji su povezani s ljudskim tijelom, i koji su od njega neovisni, nadopunjuje formalnu analizu komunikacije općenito. I ovdje je srodna Beltingova koncepcija tijela i slike kao medija koji je utjelovljen u čovjeku s onu stranu njegove uloge subjekta ili vlasnika/gospodara slika.

Fiksne forme komunikacije koje su neovisne od tijela su slika i film. Oni se prenose pisanim jezikom i apstraktnim simbolima među korisnicima. Geste i mimika pak forme su komunikacije privremeno vezane uz tijelo kao gestualna i neverbalna vizualna komunikacija. Tijelo se shvaća izričito kao medij (Sachs–Hombach, 2006b: 96 i 97). Prijelaz od mimetičko–reprezentacijske koncepcije slike do koncepcije slike kao komunikacijskog medija nije istoga ontologijskog ranga kao prijelaz od magijsko–kultnoga shvaćanja do Platonova s kojim uistinu otpočinje filozofijsko pitanje o tome što jest uopće slika i zašto ona mora biti u funkciji spoznaje putem logosa. Prije Platonova nauka o *mimesisu* slika je bila istovjetnost božanskoga i prikazanoga u kultnoj slici, kipu, hramu.

Obrat nastupa kad se u slici više ne razotkriva realni lik i njegova slika kao istovjetnost i jedinstvo, kad, dakle, nastupa posredovanje u smislu predstavljanja nekog lika slikom. Sachs–Hombachov je koncept, kako smo vidjeli, dosljedno realizirani pokušaj utemeljenja znanosti o slici (*Bildwissenschaft*) u znakovnome spajanju opažajnih, kognitivnih i komunikacijskih aspekata slikovnosti. Problem s takvom interdisciplinarnom znanošću koja bi trebala za svoje utemeljenje jednu novu (filozofijsku) metateoriju slike jest u tome što ostaje nerazjašnjeno kako i na koji način valja razumjeti dvoje:

- (1) generiranje nove realnosti koju slika pretpostavlja i istodobno »stvara« svojom prisutnošću u virtualnome prostoru–vremenu;
- (2) preobrazbu slike kao informacije u komunikacijski medij vizualnosti.

U oba slučaja nalazimo se suočeni s pitanjem o ontologijskome statusu i funkciji slike u onome što jest realno i što jest vizualno konstruirano. Suvremene rasprave o tim pitanjima ne jenjavaju. Dapače, čini se da je na djelu svijest o metodičkoj sumnji u karakter znanstvenosti takve post–znanosti o slici koja bi trebala biti dijelom nove opće kulturalne znanosti (*Kulturwissenschaft*).

Jeđan od uvjerljivih kritičkih odgovora na to pitanje podastire Lambert Wiesing, suvremeni njemački filozof, teoretičar slike i vizualnosti. On, naime, nasuprot bilo kakvome semiotičko–komunikacijskom modelu slike kao zatvorenog kruga značenja u kojem se slike odnose na slike kao znakovi na znakove u komunikacijskome lancu događaja, pokušava spasiti fenomenologijski pristup slici. Ako se slikom nešto pokazuje to, prema njemu, ne znači da je posrijedi odnos zamjećivanja u smislu intersubjektivnoga odnosa u kojem postoji još uvijek referencija na nešto realno u odnosu između slike, motritelja i viška imaginarnoga.

Pitanje koje se mora postaviti jest o karakteru posve nove *umjetne prisutnosti* u području medijske konstruirane realnosti. Umjetna prisutnost slike znači da se motritelj smješta u situaciju razumijevanja ikoničke diferencije između žive ili realne prisutnosti i ne–žive ili umjetne prisutnosti (Wiesing, 2005: 35–36). Pritom je važno upozoriti na preddiskurzivnu opažajnost slike i diskurzivnu kao preostatak ikonologijske tradicije tumačenja smisla slike u povijesti umjetnosti. U ne–živome prostoru–vremenu uronjenosti slika u virtualnoj stvarnosti motritelj se nalazi u situaciji koja nužno ima dvostruki karakter prethodno naveden. On je istodobno slobodan od viška prethodno usvojenog znanja o smislu slika koje gleda kao intertekstualne i metatekstualne tvorevine medijskih slika. Ali s druge strane njegovo je viđenje posredovano sviješću o promijenjenoj realnosti u kojoj se ono prisutno predočava motritelju. Slika se tako u svojem materijalnom aspektu pokazuje kao intencionalni predmet.

Ali iskustvo motrenja takve umjetno generirane slike, primjerice na sučelju kompjutera, već bitno mijenja značenja fenomenologijskog pojma intencionalnosti. Da su sve slike nešto intencionalno određeno opažajem nije sporno. Na što se odnose umjetno generirane slike? To je glavni problem suvremene rasprave o slici u digitalnome okružju. Fenomenologijski je pojam intencionalnosti od Husserla do njegovih brojnih nastavljača imao nešto od neodređenosti. Svijest u svim svojim modusima prisutnosti u svijetu uvijek je intencionalna svijest. No, kad njezin predmet, njezino »što« postaje irealna realnost kao čin same svjesne djelatnosti koja zna da virtualna

realnost jest i nije realnost, tada se postavlja pitanje o upotrebljivosti intencionalnosti u ovom slučaju. Mentalne slike svoj predmet intencionalno imaju izvan svijesti. Kad, dakle, gledamo biodigitalnu sliku nastalu kompjutorskom animacijom u nekom SF-filmu ili kad gledamo scene iz filma *Matrix* znamo da je jedino realno u slici ono što nije realno u svijesti. Tako se ovdje više ne radi o mogućnostima percepcije, nego o nemogućnosti da se pojmom intencionalnosti slike odredi odnos svijesti (subjekta) i slike u virtualnome prostoru (svijeta realnosti). Tko koga gleda? Drevna taoistička prisposoba govori o Chuang-Tzeu koji postavlja pitanje o jedinstvu svijesti i realnosti, o identitetu motritelja i onog što se motri: »Jesam li ja Chuang-Tze koji sanja da je leptir ili leptir koji sanja da je Chuang-Tze?«

Problem je ipak u tome kako odrediti promjenu načina gledanja slike koja generira umjetnu realnost (prisutnost i odsutnost viška imaginarnoga). Drugim riječima, predmet se pogleda istodobno mijenja time što slike kao umjetno generirani objekti u virtualnome prostoru-vremenu motritelja motre. To je ono isto što je prvi u modernoj umjetnosti još davno naslutio Paul Klee kad je rekao da ga objekti zamjećuju, a ne on objekte (slike). Motreno mijenja motritelja, ili kako je to radikalizirao Baudrillard u svojoj kritici suvremene umjetnosti: *predmeti odsad dekonstruiraju nas*.