

Kada kažem slika, mislim na...

Slike su za nas otisci stvarnosti. Bilo da su naslikane, fotografisane, režirane, pokretne ili nepokretne, čak i kompjuterski generisane, dovodimo ih u vezu sa nečim što postoji – ili je postojalo – i sačuvano je baš u slici. Veze koje pravimo između slike i stvarnosti nisu slučajne. Reprezentacija je, istorijski gledano, najduže prisutan tip slike u zapadnoj kulturi. Ona uračunava upravo tu vezu između slike i stvarnosti, čak i kad predstavlja neko naše sećanje, doživljaj, san ili kada je proizvod mašte. Danas smo sa svih strana okruženi slikama: pomoću njih radimo, komuniciramo, nosimo ih sa sobom. Može se govoriti i o »nasilničkom delovanju slika«; Žan-Lik Nansi razmatra vezu između slike i nasilja, vezu koja se može posmatrati dvojako: postoje slike nasilja kojima smo stalno izloženi (»Nasilje se uvek uobličava u sliku...«), ali postoji i nasilje koje same slike vrše (Nansi 2005: 97). Na drugom mestu ovaj autor primećuje da se, zbog svoje *različitosti*, slike »smatraju u čitavoj našoj kulturi, a ne samo u religijama, ujedno i beznačajnim i svetim« (*Ibid*:84).

Bruno Latur, sa druge strane, postavlja pitanje: »Zašto slike izazivaju toliko mržnje?« (Latur 2017:12). Džejms

Elkins smatra da nijedna kultura nije imala toliko slika kao naša, da je celokupno naše iskustvo posredovano slikama i da se svako od nas u životu susretne sa više slika nego bilo koji naš predak iz ranijih civilizacija (Elkins 2011:2). Većinu njih i ne gledamo, ali slike, svejedno, kreiraju našu stvarnost. I tu se stvar komplikuje. U čemu se prepoznaje ta komplikacija u vezi sa slikama? Vilem Fluser bi rekao da nas one programiraju i da su zato opasne. Opasnost leži u tome što im neposredno prilazimo, najčešće na njih emotivno reagujemo i po navici ih gledamo kao otiske stvarnosti. A one to odavno nisu.

Pojam slike se ovde koristi u najširem smislu, nezavisno od medijskog formata: slika je deo stvarnosti i, istovremeno, stvarnost za sebe. Problem je u tome što je sama »stvarnost« – šta god pod tim podrazumevali – postala isuviše kompleksna da bi mogla da se svede na jednu sliku, otisak ili shvatanje. Samim tim, i slike su – kao i svet, uostalom – postale kompleksne i upravo nam to izmiče ukoliko ih svedemo na otisak stvarnosti. Nerazumevanje slika, međutim, nije naš jedini problem. Imajući u vidu da je naša stvarnost u velikoj meri izgrađena od raznoraznih slika i da je naše iskustvo posredovano slikama, dovodi se u pitanje i naše razumevanje stvarnosti.

I tako se sve vreme vrtimo ukруг: slika–stvarnost, stvarnost–slika; slika stvarnosti i stvarnost slike. Pred nama su dve mogućnosti: da krenemo od toga šta je stvarnost, ali bojim se da će nas to odvesti predaleko od slike, moguće i na »put bez povratka«. Ta verovatnoća postoji i ako krenemo od pitanja šta je slika, što je druga mogućnost, jer prethodna opasnost da odlutamo u filozofiju, hermeneutiku, pa čak i teologiju, tim pre što nam se nameću i brojni drugi pojmovi čije značenje korespondira sa slikom, kao što su već pomenuta reprezentacija, zatim predstava, prizor, spektakl. Ono što ove pojmove povezuje jeste predstavljanje i reprezentovanje određenog iskustva, emocije, predmeta ili lika. Razlika, međutim, leži u tome što je u reprezentaciji naglasak na vidljivom i znakovnom, pomoću čega se nešto reprezentuje, dok je u predstavi naglasak na misaonoj aktivnosti pomoću

koje se nešto predstavlja. Predstava je širi pojam u odnosu na sliku, jer može označavati i dolaženje do znanja, istine, sa filozofskih, epistemoloških, teoloških ili ontoloških polazišta; pa je utoliko bliža filozofiji kao ideja ili zamisao. Reprerentacija nas, sa druge strane, vraća umetnosti.

Ni Gi Debor u *Društvu spektakla* (1967) ne pravi veliku razliku između slike, prizora, predstave i spektakla, i koristi ih kao sinonime, da naglasi razliku između neposredno doživljenog i akumulacije prizora izvan realnog iskustva, što je, po njegovom mišljenju, ključno obeležje društva u usloviima moderne proizvodnje.¹ Možda pozivanje na Debora nije dovoljan argument za neupuštanje u pojmovna razgraničenja. Ipak, umrežena slika se ovde razmatra kroz povezivanja, preplitanja različitog i udaljavanja od strogih entitetskih kategorizacija, tako da će to, za sada, poslužiti, ako ne kao argument, onda bar kao opravdanje za neisticanje daljih terminoloških razlika.

Kada kažem slika, mislim na sve vrste vizuelnog iskustva i mišljenja u vizuelnom: od tradicionalnih likovnih medija, ulja na platnu i skulptura, do elektronskih, projektovanih, ekranskih, digitalnih, pokretnih i nepokretnih slika i instalacija, »na bilo koji znak, umetničko delo, zapis ili crtež koji posreduje između nas i nečega drugoga« (Latour 2017: 10). Ovo, možda na prvi pogled preširoko i neutemeljeno povezivanje najrazličitijih tipova slika nema za cilj njihovo svodenje na istu stvar, već bi trebalo da ukaže na prevaziđenost medijskih, žanrovskih i svih drugih kategorizacija i podela, čak i podela na umetničko i neumetničko. U savremenoj umetnosti razlike između umetničkog i neumetničkog u velikoj su meri eluzivne, blurovane i rastegljive, jer motivi, problemi, materijali i postupci, kojima se umetnici služe i sa kojima rade, pripadaju različitim registrima.

1 Pojam spektakla ima mnogo širi opseg značenja, koji obuhvata i »skup slika«, »društveni odnos između ljudi posredovan slikama«, »vladajući oblik života« (5), »kapital akumuliran do stepena u kojem postaje slika«. (Debor 2012:11)

Slično Muzilovom *Čoveku bez svojstava*, čini se da danas možemo govoriti o umetničkom delu *bez umetničkih svojstava*. Ta svojstva postala su fluidna – kao i kontekst... (Stanković 2015:xi)

To je bila početna pretpostavka mog prethodnog istraživanja, koje je trebalo da pokaže kako je kontekst fluidna ali definišuća odrednica, jer konstituiše razliku između umetničkog i neumetničkog. Fluidni kontekst učinio je neskrivenim kretanje i cirkulisanje slika u različitim registrima, a umetnost je samo jedan od njih. To je, ujedno, polazište za uvođenje pojma *umrežena slika*, kao interpretativnog alata za razumevanje umetnosti na početku 21. veka.

REPREZENTACIJA

tijl
M
La
e
r D
E
rm
ett
ist
lo
cult
e lo
Fut
rn
ger

1

Tradicionalne slike: ikona vs. idol

Slike su dospеле u nadležnost istoričara umetnosti tek kada su ljudi počeli da ih sakupljaju kao umetnička dela i da ih proučavaju sa stanovišta same umetnosti.
(Belting 2014:9)

Od davnina slike su imale ekskluzivni karakter: bile su uglavnom sklonjene, prvobitno u pećinama, zatim hramovima, crkvama i, kasnije, muzejima. Do renesanse one su predmet interesovanja teologa i filozofa, a proces o kojem Hans Belting govori počinje u renesansi. Za razliku od slika, knjige su se mogle prenositi, deliti, poklanjati, slati: »Pismo dakle nije bilo samo puka literatura nego uvek već i pošta.« (Kitler 2018: 47). Tako Fridrih Kitler objašnjava dominaciju pisma u našoj kulturi, koja je počela da slabi tek sa pojavom tehničke reprodukcije, kada su slike dobile sasvim nove mogućnosti: postale su masovne, dostupne, lako prenosive i pokretne. Istovremeno, renesansa je ključni period za konstituisanje tradicionalnog iskustva slike, neophodnog polazišta kojem ćemo suprotstaviti umreženu sliku da bismo došli do odgovora na sledeće pitanje: kako iskustvo reprezentacije – nasleđeni, tradicionalni i dominantni tip slike u našoj kulturi – određuje naše poimanje slika, i vizuelnih predstava u najširem smislu?

Poput predstava, i slike prevazilaze okvir vizuelnog. Dele se na: »grafičke (slike, kipovi, crteži), optičke (ogleda-

la, projekcije, pojave), opažajne (čulni podaci ‘vrste’), mentalne (snovi, sećanja, ideje, fantazmi) i verbalne (metafore i opisi)» (V. Dž. T. Mičel 2009:19). Reprerentacija nas vraća u vizuelno, jer se odnosi na predstavljanje/reprerentovanje realnosti, odnosno stvari, pojava i ljudi koji je čine, pa se tako u njenom kontekstu često koristi izraz – »otisak stvarnosti«. Blizak joj je i termin *odraz*, koji takođe naglašava vezu između slike i onoga što je izvan nje. Još od renesanse slika predstavlja i »prozor u svet«, jer se sa uvođenjem centralne perspektive i iluzije dubine posmatra kao nastavak realnog prostora. Svi pomenuti izrazi uračunavaju izvesnu ambivalentnost. Ona je prisutna i u načinu funkcionisanja reprerentacije i u etimologiji latinske reči *repraesentatio*, izvedenice od dve reči suprotnog značenja: biti (*esse*) i biti pre (*praesse*). Iz toga sledi da njen značenjski okvir uključuje paradoks – u isto vreme, prisustvo (*biti*) i odsustvo (*biti pre*). Ipak, taj paradoks nestaje kada se značenje prebaci u ravan slike i ostaje samo ambivalentnost.

Kada bi predmeti za kojima žudimo bili prisutni, ne bismo morali ni govoriti ni stvarati njihove slike. (Markovski 2016:14)

Pored prisustva i odsustva, reprerentacija uračunava još jedan par, naizgled suprotstavljenih, a povezanih procesa: *reprerentovanje* – nečeg što kao takvo postoji van slike – i *supstituciju*, jer ga u isto vreme zamenjuje. Mihal Pavel Markovski uvodi i treći par suprotstavljenih termina, *ponavljanje* i *razliku*: sam prefiks pre- upućuje na ponavljanje, ponovno predstavljanje, ali i na razliku između originalnog i ponovljenog. Ambivalentnost, na kraju krajeva, proizlazi i iz same veze između dve realnosti, slike i stvarnosti, koja se konstituise u odnosu na okvir. Okvir je sastavni deo tradicionalne slike i ocrtava granicu između dve realnosti, ali i između vidljivog, onoga što je u okviru, i nevidljivog, onoga što je izvan okvira pa je samim tim nedostupno pogledu posmatrača. Pomenute ambivalentnosti u reprerentaciji nagoveštaj su ili simptom kojim se otvara kompleksno pitanje dvostruke prirode reprerentacije.

Veza između slike i stvarnosti, kao bazično obeležje reprezentacije, obuhvaćena je pojmom *mimesis*. *Mimesis* (oponašanje/podražavanje prirode) omogućen je iluzijom u kojoj se poistovećuju slika i realnost i, istovremeno, njihovom razlikom, koja se slikarskim tehnikama, a pre svega perspektivom, prenebrežava. Razlikovanje, odnosno nerazlikovanje između slike i naslikanog, opet, upućuje na ambivalentnost i dvostruku prirodu slike kao ključnog obeležja reprezentacije. Hans Georg Gadamer to dovodi u vezu sa »magijom slike«, koja je »suštinska crta svakog iskustva o slici« (Gadamer 2011:195). Pitanje suštine slike seže duboko u prošlost, antičku i srednjovekovnu, unutar koje su se konstituisala dva modela slike: idol i ikona. Pitanje ontološkog statusa slike u antičkoj tradiciji za polazište ima Platonov »svet Ideja«, dok je u hrišćanskoj tradiciji izvor slike sam Bog. Markovski smatra da moderno shvatanje reprezentacije uključuje obe tradicije i s njima povezane kulturne modele, idol i ikonu. Proces njihovog spajanja, i to je važno za zapadnoevropsku umetnost i kulturu, završen je u renesansi, kada se idol i ikona konačno spajaju u jedno. U reprezentaciji su, ipak, sačuvane dve tradicije, dva tipa slike, dva izvora njihovog različitog razumevanja i one se prepoznaju u njenoj ambivalentnoj, dvostrukoj prirodi.

U hijerarhiji Platonovog filozofskog sistema, *svet slika* (privida) zauzima najniže mesto, iza *sveta stvari*, te je on i najudaljeniji od *sveta Ideja*. Podražavanje je za njega, ne samo obeležje slika, već i ontološke distance: pošto su udaljene od *sveta Ideja*, slike su, dakle, odvojene i od istine. Iz toga sledi da je u prirodi slika da nas zavode, pružaju nam zadovoljstvo i, samim tim, ometaju u težnji ka istini i dolaženju do znanja. Slike su zato opasne, a slikari proterani iz njegove (Platonove) *idealne države*. U hrišćanskom teološkom sistemu, reprezentovanom u vizantijskoj crkvi, jedno od ključnih teoloških pitanja jeste: kako predstaviti Boga, a da se ne zapadne u idolopoklonstvo, obožavanje slika i materije blisko paganskom svetu? Hans Belting izdvaja nekoliko linija kontinuiteta između dva sveta, antičkog i hrišćanskog, kada je reč o slici. One su bile neophodno polazište u trenutku

ozvaničavanja hrišćanske religije i konstituisanja hrišćanske kultne slike. To su carski portreti, portreti bogova i posmrtni portreti. »Ikona formalno i funkcionalno stoji u tradiciji antičke kultne slike« (Belting 2014:114), što je i povod da se putem ikone vodi borba između stvarnosti i sličnosti, a da se u Vizantiji vode ikonoborački ratovi.

Struja koja je pobedila i sačuvala poziciju slike u hrišćanskoj tradiciji i kulturi kojoj pripadamo, polazila je od argumenata iz Biblije, da je »Hristos istinska slika nevidljivog Boga«, da je Sveti Luka pisac jevanđelja, ali i slikar koji je naslikao Hrista sa Bogorodicom. Iz toga se može zaključiti da je imao njihovu saglasnost, naime da Hrist nije bio protiv predstavljanja slikom. Dodatni argument koji je iz hrišćanskog ugla opravdavao postojanje slike jeste da se u njoj ne obožava materijalno, »nego ono što je predstavljeno«, po čemu se razlikuje od idola (Markovski 2016:85). Nasuprot platonovskoj ontološkoj degradaciji slike – daleko od *sveta Ideja*, daleko od istine – slika je u hrišćanskoj teologiji zadobila snažno uporište kao spona između dva sveta, božanskog i ovozemaljskog: spoznaja Boga posredovana je slikom, na isti način kao što je Sin slika Oca.

Zanimljivo je uporediti i dve priče o nastanku »prve« slike u antičkoj i hrišćanskoj tradiciji. Pozivajući se na Plinija Starijeg, u *Traktatu o slikarstvu* (1632) Leonardo navodi da je prva slika nastala od senke ljudske figure, koju je sunce napravilo na zidu. Kasnije je ova priča dobila romantičarski okvir, pa se pominje devojka, zaljubljena Korinćanka, koja linijom ocrtava senku svog odlazećeg dragog da bi sačuvala njegov lik, od čega njen otac pravi otisak u glini (Markovski 2016:38). S druge strane, Veronika Hristu daje ubrus da obriše lice, a na ubrusu ostaje otisak koji ona čuva za sebe.

I pored toga što pripadaju različitim tradicijama, čini se da se mogu uočiti izvesne podudarnosti u ovim pričama: ljubav, otisak, veza između prisustva i odsustva. Ipak, razlikuju se u nečemu, što je ujedno i konstitutivna razlika idola naspram ikone: u prvom slučaju reč je o odsustvu (otisak je napravljen od senke), dok je u drugom slučaju posredi prisustvo (otisak je od lica Hristovog). Razlikuju se i po tome

što je na grčkom jeziku *eikon* glagol a ne imenica, tako da upućuje ne na predmet (reljefni otisak u glini), kao što je slučaj sa idolom, već na proces, odvijanje neke radnje. Po tome se ne razlikuje od pojma *mimesis* koji, takođe, nije predmet (*mimema*) već glagol (Elkins 2011:28). To se može dovesti u vezu i sa načinom funkcionisanja ikone, koja je u hrišćanskoj teologiji put ka Bogu, a radnja o kojoj je reč je *biti prisutan* i odnosi se na prisustvo Boga.

Ono što ikoni dodatno obezbeđuje distancu u odnosu na paganske idole jeste njeno utemeljenje u teologiji: delatnost slikara je izjednačena sa službom božijom, dok je samo slikanje instrument božanskog spasenja. Iz tog razloga su predmet, tehnika i način slikanja unapred određeni, a slika je »obrazac« koji se ponavlja kako bi se ukinuo lični, subjektivni pristup i kako bi se ikonopisac postavio kao izvršilac božjeg nadahnuća. U slici se to postiže poštovanjem strogog kanona u predstavljanju, svođenjem na linearni crtež, što je naročito karakteristično za rani vizantijski period; zatim, uklanjanjem svega što sugerise pokret, čulnost, opipljivost, odnosno materijalnost i »ovozemaljsko« u najširem smislu. To je, ujedno, i način da se uspostavi distanca između posmatrača i slike, odnosno vernika i nebeskih stanovnika koje ikona reprezentuje. Otuda ni sličnost sa originalom u portretisanju nije od značaja, kada je reč o predstavama svetitelja, na primer, pored poštovanja kanona, važnu funkciju ima i odeća koja ukazuje na status predstavljenog unutar crkvene zajednice, dok su portretne karakteristike svedene. Oponašanjem ustanovljenog modela naglašavala se i autentičnost ikone. Ono što je dodatno »garantovalo« autentičnost jeste povezivanje ikone sa čudom, što je često u hrišćanskoj istoriji: »Zato je bilo poželjno da se slike same deklarišu time što će proizvesti čuda. Čudo je klasični dokaz originalnosti.« (*Ibid.*: 58). U hrišćanskoj istoriji su, shodno tome, sačuvane priče o ikonama »neizrađenim ljudskom rukom« (*ahairopoiotos*), koje se smatraju se čudotvornim poput Veronikinog vela.

Da bi se ikona razumela, neophodno ju je posmatrati u odnosu na njenu glavnu funkciju, molitvenu, i širi kontekst, crkvu. Vizantijska crkva je »prostor slike«, freske su »ikone u