

UDK: 75.071.1"19"

Mr Predrag Terzić

VIDLJIVOSTI SLIKE

Apstrakt

Rad se bavi različitostima koje su prouzrokovane promenom pitanja slike u tradicionalnom gledištu unutar umetnosti XX veka i promenama koje su prouzrokovane prvo mehaničkom reprodukcijom, kasnije videom i digitalizacijom slike, kao poslednjim dešavanjem po pitanju slike. Unutar takvog odnosa se javljaju dva gledišta koja se međusobno dopunjuju. Jedno, koje je okrenuto ka pitanju slike kao opisivanju društvene datosti i drugo, okrenuto ka lingvističkoj paradigmi, koja je bila glavni pokretač dešavanja u vizuelnim umetnostima. Ovakvo stanje je prouzrokovalo nove pomake u umetnosti i nova posmatranja koja dovode do razmišljanja unutar same umetnosti. Pojavljuje se težnja da se istrajava u sređivanju empiričkih podataka i sagledavanju strukturne podloge koja upućuje umetnost ka novom, širem prostoru ideja, ka ideji koja traži proširivanje sadržaja i ka novim mogućnostima izražavanja (medijsko proširenje). To dovodi do uspostavljanja vizuelnog i jezičkog aspekta, uspostavljanja relacije između objavljenog objekta i rasvetljavanja unutrašnjeg mentalno/duhovnog procesa, što možemo da pratimo na primeru video radova umetnika Bila Viole.

Ključne reči: prostor, vreme, slika, viđenje, video, metaslika.

Key words: space, time, images, perception, video, matapictures.

Među najvažnija dela u slikarstvu moramo uvek brojati ona koja smo optuživali kao odgovorna za raspad na koji su upravo ukazivala. Od Grinevalda do Dalija, od istrunulog Isusa Hrista do istrunulog magarca... slikarstvo je uvek... bilo kadro da otkrije nove istine, koje nisu bile samo istine slikarstva.

Rene Krevel¹

Pitanje koje se otvara u našem dobu a vezano je za sliku kao takvu i prostor koji je obuhvaćen njome, jeste: da li slike posmatramo kao kompleksne individue koje preuzimaju veći broj subjektivnih položaja ili koje, u drugom obliku, govore da ništa ne žele?

U današnjem dobu vizuelne kulture, kada se ona sama upotrebljava u dva moguća smera, jedan put vodi ka opisivanju društvene datosti koja je obuhvaćana slikama, pre svega zahvaljujući napretku tehnologije, a ujedno je u vezi i sa interdisciplinarnim teorijskim mestom koje je direktno usmereno ka polemičkim raspravama u odnosu sa istorijom umetnosti. Drugi put vodi ka pitanju same lingvističke paradigme, koja je do skora bila glavni nosilac svih dešavanja u humanističkim i društvenim naukama, dakle jednog većeg dela filozofskog konteksta tokom prošlog veka. Zajednički, oba smera stvaraju raspon filozofskih, društvenih i kulturnih resursa nadolazećim vizuelnim studijama, a njihovim shvatanjem doprinosi se razumevanju naše fascinacije današnjim prostorom vizuelne kulture.

Pojavom novih medija, savremeni svet postaje fenomen vidljivog. Pojam ili područje vidljivog u našem okruženju dobija drugačije konotacije i potpuno drugačiju dimenziju. Pre svega, zbog onoga što nas okružuje, ali i neprestanim usavršavanjem tehnologija i novih medija, ostvarujemo drugačiji vid komunikacije, onu koja se oslanja na vizuelno.

Otvaraju se pitanja o vizuelnom svetu: Na koji način gledamo? Kakav je odnos onog što gledamo i same istine? Metodička priroda teoretisanja locira i postavlja potencijalne

¹ Krevel R., u *O fotografiji i umetnosti*, Benjamin V., KCB, Beograd, 2007. god., str. 94

horizonte onoga što se može videti ili ponekad i onoga što će se videti, bez obzira da li je drevno, moderno ili savremeno².

Pošto je pitanje odnosa stvarnosti i umetnosti usko povezano sa društvenim, kulturnim i istorijskim odredbama, savremeni diskurs vizuelnosti tretira vizuelnu kulturu na način koji, u neku ruku, ispituje promene paradigmi u umetnosti prošlog veka i ocrtava ih na savremenu paradigmu i na njenu kontekstualizaciju. Stvarnost više nije privilegovana prividnost koja bi prebivala ispod ostalih, po Merlo-Pontiju, to je armatura relacija kojima odgovaraju sve prividnosti³.

Stvarnost nije nemoguća, u stvarnosti sve postaje moguće⁴.

U vizuelnom iskustvu koje, moramo reći, širi više objektivizaciju negoli taktilno iskustvo, možemo zamišljati da konstituišemo svet, jer ono nam pruža prizor izložen pred nama u daljini, daje nam iluziju da smo svugde neposredno prisutni i da istovremeno nigde nismo smešteni. Za razliku od vizuelnog, taktilno iskustvo staje na površinu našeg tela, ne možemo ga pred sobom rasporediti, ono ne postaje sasvim objekt⁵.

To je dovelo do pomaka u umetnosti i njenog drugačijeg posmatranja, posmatranja koje dovodi do mišljenja unutar same umetnosti. Težnja koja istrajava u sređivanju empiričkih podataka i sagledavanju strukturne podloge, što upućuje umetnost ka novom, širem prostoru ideja, ka idejama koje traže proširivanje sadržaja i nove mogućnosti izražavanja (medijsko proširenje). To dovodi do uspostavljanja vizuelnog i jezičkog aspekta, do ostvarivanja relacije između objavljenog objekta i rasvetljavanja unutrašnjeg mentalno/duhovnog procesa. Pre svega se misli na objašnjavanje unutrašnjeg procesa umetnosti i duhovnog prostora koji je izvan nje: nauka, religija, filozofija. Širenjem filozofije jezika promenilo se ne samo mišljenje o umetnosti, već se i sama umetnost počela menjati. Umetnost polako postaje jezik, a samim tim postaje i jedna vrsta

² Chris Jenks, *Vizualna kultura*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2002, str. 25.

³ Merleau-Ponty M., *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990, str 349.

⁴ Delez Ž. i Gatari F., *Anti-Edip*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 1990. str 2.

⁵ Merleau-Ponty M, *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990, str 349.

mišljenja. Proširivanje njenog idejnog prostora je u neposrednoj vezi sa istraživačkim težnjama i pojavljivanjem interdisciplinarne svesti.

Dolazimo tako do novog određenja prostora umetnosti, prostora umetnosti koji dolazi do relacije spoznajnog i intuitivnog nivoa. Sam čin ili obrt prevazilazi preslikavanje prirode kao procesa i kreće se ka prevazilaženju dihotomije subjekt–objekt u umetnosti.

Nije li neizbežno da naši novi automatizmi počinju da deluju u našem mišićnom sistemu, našem senzibilitetu, najzad u našoj inteligenciji⁶.

Naša savremena svest o prostoru i prostornosti pripada postmodernističkoj perspektivi. Koncept prostora se može jedino promišljati interdisciplinarno. Taj interdisciplinarni pristup uključuje društvenu, istorijsku, metafizičku i vremensku dimenziju, a sve u svrhu sveobuhvatnog razumevanja koncepta prostora. Udaljavajući se od prethodnih gledanja na prostor i krećući se ka epistemološkom gledištu prostora, zalazimo u sferu apsolutnog i prevladavajućeg sveta čulnosti i telesnog. Epistemologija je proizvela logički i formalno apstraktan prostor koji uključuje u sebe prirodni, mentalni i društveni. Postavlja se pitanje kako objasniti i preći jaz između teorijskog i praktičnog prostora, između mentalnog i društvenog, između filozofski osmišljenog prostora i materijalnog, pripadajućeg prostora ljudi? Pol Virilio je dao jedan od mogućih odgovora, gubitak materijalnog prostora nužno vodi vladavini vremena.

Među savremenim umetnicima koji rade u novim medijima, rad Bila Viole nas najbolje može voditi u ova istraživanja. Kako sam Bil Viola kaže, najvažnije mesto mojih radova nije u muzeju, ili u video sobama, ili na televiziji, već u razmišljanju kako ih možeš videti⁷. Radovi Bila Viole su bazirani na iskustvima filmova Bunjuela i Salvadora Dalija, kao i eksperimentalnog filma, čija je transformacija vodila ka videu⁸ kao samostalnoj umetničkoj formi. Koristeći video

⁶ Valon Anri, u *O fotografiji i umetnosti*, Benjamin V., KCB, Beograd, 2007. god., str. 90

⁷ Viola B., *The arts of Bill Viola*, Thames & Hudson, London, 2004, p. 101

⁸ Video art prkosi pokušajima definisanja zbog toga što je njegova suština eklektička. Nasuprot pozorišnom filmu, video art (video umetnost) je podskup umetničkih radova koji se oslanjaju na pokretne slike i obuhvataju vizuelne i zvučne sadržaje koji su uskladišteni na pažljivo odabranim nosačima, na video traci, kao kompjuterski podaci na hard disku, na CD-

da menja sliku, i naš pogled ka samoj slici, Viola je istraživao najbolje načine da se kroz novi medij izrazi. U radu, *Ancient of Days*⁹ (1979 – 81), umetnik istražuje vreme otkriveno u zvuku i slici, i prirodno i subjektivno vreme. Kao i u radu *Reasons for Knocking at an Empty House*¹⁰ (1982 – 83), gde predstavlja snažno i asketski ozbiljno ispitivanje doživljaja sopstvene ličnosti i tela u uslovima potpune izolacije, tokom dužeg perioda. Zapitanost o prošlosti i memoriji i otvorenosti ka budućnosti kod Viole je, pre svega, u vezi sa prevazilaženjem ovih ograničenja. On tako istražuje uticaj tehničke kontaminacije svesti o vremenu na naše razumevanje ljudske temporalne svesti fundamentalno okrenute ka budućnosti.

***Mediji su način da pređemo tu reku i da očuvamo znanje, da ne nestane sa osobom koja nas napušta, koja umire. To je ono zbog čega smo tu i zbog čega ja radim*¹¹.**

Svojim radom, Viola nam objašnjava da medij nije puko tehničko sredstvo za reprodukovanje slike života, već mehanizam, sklop, koji omogućava da razotkrivamo osnovne relacije života sa prostorom ili područjem neproživljenog i koji nudi mogućnost za nastavak života u budućnosti. Kako objašnjava Simondon:

Pošto je sposobnost percepcije već bila kompletno individualizovana i može, dakle, da bude primenjena jedino u okviru utvrđenih ograničenja, afektivnost uključuje iznova moć: modalnost je ta kroz koju individualizovano biće ostaje nekompletno, što će reći – u kontradistinkciji štiglerijansko-deridijanske problematike memorijalne nepotpunosti – otvorena

u, kao i na filmskoj traci. Bilo koja definicija video umetnosti mora uzeti u obzir složene i kreativne tenzije između video umetnika i video aktivista. Video umetnost uvek integriše različite umetničke pristupe sa različitim socijalno-političkim stavovima, kao što su radikalizam, anarhizam, feminizam, manjinske politike ... u cilju produkcije jednog jedinstvenog stila, <http://polja.eunet.yu/polja432/432-25.htm>

⁹ Video rad je napravljen kao inverzan oblik procesa destrukcije. I objašnjava cikličanost u judeo-hrišćanskoj tradiciji i njenu referencu ka hinduizmu (Brama, Višu i Šiva).

¹⁰ Delo je nastalo nakon pokušaja umetnika da ostane budan tokom tri dana, zatvoren u sobi u jednoj praznoj kući. Statična kamera beležila je efekte nemilosrdnog protoka vremena na izolovanom pojedincu, dok suptilne transformacije svetla i zvuka i korišćenje širokog objektiva stvaraju prostornu neodređenost, izobličavaju posmatračevu percepciju vremena i prostora, iluzije i realnosti.

¹¹ Viola B., intervju povodom izložbe u Mori Muzeju, Tokio, 2001, www.tokioarbeat.com

prema silama preindividualnog, tome što ona nije, ili najtačnije, svom sopstvenom konstitutivnom višku, biva suštinski isključena sama sa sobom.¹²

Ovakvo gledište se pojavljuje kroz iskustvo osećajnosti, čime ono imenuje modalitet koji se razlikuje od percepcije. Percepcija sama po sebi privlači organske strukture, osećajnost tako samo posreduje između individue i preindividualne sredine sa kojom je ta struktura već uparena. Time osećajnost pospešuje telo da bude kreativno, da bude činilac koji od sastavljenih digitalnih informacija generiše slike nezavisno od svojih tehničkih okvira. To se može videti na primeru video radova *The Reflecting Pool* (1977-79.), *The Passing* (1991) i *Heaven and earth*¹³ (1992). To se može povezati i sa Bergsonovim rečima o duhu kao stvari koja traje. Nadovezujući se na Bergsona, Pol Virilio dodaje: naše trajanje je ono što misli, što oseća, što vidi. Iz toga se može zaključiti da je ono prvo što proistekne iz naše svesti brzina koja je ujedno i njena vremenska distanca, ideja pre same ideje. Kako Viola kaže u vezi sa video radom *The Passing* (1991): uvek sam želeo da vidim moj um kako razmišlja o onom o čemu razmišlja.

Između naše duše i našeg tela postoji takva povezanost da misli koje su pratile neke pokrete tela, od početka našeg života,

¹² Hansen B. N. M., *New philosophy for new media*, The MIT Press, 2004, p. 265

¹³ Video rad *The Reflecting Pool* predstavlja seriju od pet autonomnih radova koji opisuju etape umetnikovog putovanja kroz cikluse rađanja, smrti i ponovnog rađanja. Video rad *The Passing*: snimci čoveka (koga igra Viola) koji nemirno spava i teško diše u snu, smenjuju se sa tamnim pejzažima pustinja i plaža, slikama izolovanih zgrada i ruina, ljudi koji tonu u vodi, prvim pokretima novorođenčadi, smrtnom posteljom stare žene, širokim prizorima tunela koji, kao pasaž, predstavlja ključni element ovog rada. Video rad *Heaven and earth*: pojavljuju se dva ekrana okrenuta jedan ka drugom. Njegova majka na smrti na jednom ekranu, a na drugom se nalazi rađanje njegovog potomka. Pitanje koje je postavljeno od strane Bila Virole je: Zašto se rađamo i umiremo? Pitanje koje je iskra, provokacija koja postoji i koja vas tera na otkrivanje i učenje. Fundamentalna pitanja o rođenju, smrti, egzistenciji i odlasku.

nastavljaju da ih prate i danas¹⁴.

Viola u svojim radovima više ne stavlja kretanje u područje trajanja, nego, s jedne strane postavlja apsolutan identitet kretanja-materije-slike, a, s druge strane, otkriva vreme koje je koegzistencija svih nivoa trajanja. To se u njegovom radu, *The Passing* (1991), može izjednačiti sa Drejerovim sudom da sama slika mora biti odvojena od bilo koje mogućnosti ulaženja u perspektivu i insistirati na mogućem prolazu za četvrtu i petu dimenziju, vreme i duh.

Pol Virilio objašnjava:

Logički paradoks je konačno paradoks te slike u stvarnom vremenu koje dominira nad predstavljenom stvari, to vreme koje već preovlađuje nad stvarnim prostorom, ta virtuelnost koja preovlađuje nad aktuelnošću, remeteći i sam pojam stvarnosti¹⁵.

Možemo uzeti da je sama slika odražavanje, ili da slika sadrži drugu sliku u sebi, da je tako uokviruje ili rekontekstualizuje unutrašnju sliku, ili da je slika uokvirena unutar diskursa koji razmišlja o njoj kao pikturalnoj slici. Poslednji mogući zaključak govori da svaka slika može biti metaslika, slika koja se koristi da bi se razmišljalo o prirodi slika. Svaka takva metaslika je mesto vrtloga, mesto pitanja koje sugerise da usisa svest posmatrača, a u isto vreme odstranjuje posmatrača sa serijom razmišljanja. Upitno mesto prostora koje je u ovom trenutku obeleženo, ne svodi se samo na puko pitanje beskonačne ili određene dubine samog prostora već i otvorenosti takvog prostora za percepciju i reflektivnu misao. To se već može naći na površini slike, ali kako Vilijem Blejk kaže: beskonačnost je locirana u definitivnom i determinisanom identitetu granične linije, a nije samo beskrajni, prazan prostor perspektive ili praznine neoznačenog prostora, praznina ili kaos potencijala iz kojeg se pojavljuju slike.

Treba reći da Violin rad, na ovaj način, pronalazi novi odnos između mehanicističkog i ljudskog iskustva, što nam otvara nove mogućnosti da insistiramo na potencijalu koje ima mašinsko vreme i koje nastavlja, radi prostora percepcijskog sada, širenju našeg

¹⁴ Dekart, u, *Mašine vizije*, Virilio P., *Svetovi*, Novi Sad, 1993, str. 11

¹⁵ Virilio P., *Mašine vizije*, *Svetovi*, Novi Sad, 1993. str. 97

poimanja materijalnog sveta. Korišćenjem tehnologije, Viola nastoji da ostvari jedan suptilan način unošenja mikrofizičkog mehanicističkog zapisa vremena u ljudsku sferu iskustva. Insistirajući tako na korelaciji između humanog i tehničkog, izaziva prelazak potpuno neopažajnog kroz humano (posmatračka sinteza) – ono što je nesintetičko u okviru temporalnog opsega ljudske percepcije¹⁶.

Ovde se može utvrditi da Viola utvrđuje autonomiju same tehnike kao materijalno pomeranje koje ljudsku percepciju čini irelevantnom. Traži i iskorištava informaciju da bi uvećao opseg ljudske moći nad materijalnošću i tako stvorio mogući prostor za poimanje i stvaranje slika. Viola koristi tehnologiju da rastvori sliku, tražeći njen sadržaj usporavanjem ili ubrzavanjem same slike. Ta slika se jedino može doživeti interno, tačnije kao jedna subjektivna slika. Dolazimo do osećajne slike, kako kaže Henson; njena materijalnost, njeno uokvirivanje ove a ne one informacije su procesi kontinualni i trasirani kroz afektivnost kao ekstraperceptualnu moć koja osigurava našu otvorenost preindividualnom, preperceptualnom, novom, i sa tim je upravo buduća usmerenost konstitutivno nekompletne sadašnjosti.

Imajući u vidu da se Viola bazirao na subjektivnoj slici, koristio je tehnologiju kao srednjovekovni majstori uljano slikarstvo da trenutno menja i oblikuje situaciju na podlozi, u ovom slučaju na mehaničkoj slici. Oslobodivši se ukalupljene slike, kako kaže

Bazen za fotografiju okreće svoju osećajnost koju ima u slici ka jednom mogućem radikalnom proširivanju načina dejstva i filozofske vokacije filma. Iv Mišo zapaža:

Oblikuje se jedan novi način opažaja, koji daje prednost brzom pretraživanju u čitanju i odgonetanju značenja. Slika je sve neodređenija, pokretnija, ona je manje prizor ili podatak nego pragmatički element, element jednog niza akcija; ona gubi svoju referencijalnu ili denotacijsku vrednost i uključuje se u lanac preobražaja na zahtev, kako bi ušla u niz jedne fantazmagorije – doslovno, jedne povorke ili procesa fantazmi¹⁷.

¹⁶ Hansen B. N. M., New philosophy for new media, The MIT Press, 2004, p. 267-268.

¹⁷ Mišo I, Umetnost u gasovitom stanju, Ljevak, Zagreb, 2007, str. 97

Osvrnuvši se na video rad *Angel's Gate* (1989)¹⁸, gde se nalazimo u čisto zvučnim i optičkim situacijama, Viola ne samo što prekida naraciju unutar rada, nego menja i percepciju, stupivši u sistem različit od senzorno-motornog sistema klasičnog filma. Više se ne nalazimo u istoj vrsti prostora; takav prostor gubi svoje motorne veze i postaje nepovezan, odnosno prazan prostor. Viola koristi kameru koja, kako Benjamin kaže, zamenjuje prostor nesvesne ljudske akcije prostorom u kome čovek svesno deluje¹⁹. Možemo reći da se egzistencijalno-ontologijski shvaćen čovek i prostor, po Hajdegeru, ne mogu gledati odvojeno. Prostor nije objekt koji pripada spoljašnjem svetu niti on pripada isključivo unutrašnjem iskustvu. Takav je prostor istovremeno objektivna i subjektivna, materijalna, metaforična i nadasve egzistencijalna. On je ujedno sveti, pseudoreligijski i gotovo apstraktan.

U Violinom radu možemo videti da se relacija vreme–slika²⁰ od samog čina posmatračke teze za sopstveno izvršenje, može tumačiti samo kao otelotvorenje afektivnosti kao jedan moguć uslov za razumevanje vremena slike. Što se po Hensonu, može tumačiti na sledeći način:

Na ovaj način, Violino estetsko eksperimentisanje sa mehaničkim vremenom menja smisao Delezove analize na fundamentalan način: specifično, vreme – slika ne može više biti izraz nehumane moći vremena, već pre kao nešto nalik zapisu mehanicističkog vremena, može jedino biti katalizator za efektivno

¹⁸ Video rad *Angel's Gate* (1989), zasnovan je na nizanju individualnih slika baziranih na smrtnosti, raspadanju, dezintegraciji; označeni su dugim, sporim potamnjenjem do crnog. Sekvence voća koje pada sa drveta, gašenja sveće, porodice koja se fotografiše, pojavljuju se kao serija otvaranja ili trenutnih uvida u osnovne izvode prirode koji su, poput misli, osuđeni da izblede i da se dezintegrišu u zaborav.

¹⁹ Virilio P., *Kritični prostor*, Gradac, Čačak, 1997, str. 53

²⁰ Ukoliko iracionalni rezovi postaju na ovaj način fundamentalni, onda je to zato što ono što je fundamentalno više nije kretanje–slika nego pre vreme–slika. Sa ovog stanovišta model jednog otvorenog totaliteta koji se izvodi iz kretanja više ne radi: više nema nikakve totalizacije, nikakve internalizacije u celinu ili eksternalizacije celine. Slike više nisu povezane racionalnim rezovima nego su na drugačiji način povezane oko iracionalnih rezova (kod Renea, Godara). To je sasvim drugačiji filmski sistem u kojemu se još jednom pojavljuju lingvistički paradoksi. Stoga se čini da su slike koje govore inicijalno ovekovječile prioritet vizualnih slika, čineći od zvuka novu dimenziju vizuelne slike, četvrtu dimenziju, često predivnu. Delez Ž.,

http://zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=248&Itemid=41

iskustvo kroz koje se ljudsko biće suprotstavlja svojoj sopstvenoj zavisnosti od nehumanog, ili još bolje, od preindividualnog²¹.

Iz Violinih radova možemo primetiti da ljudska percepcija nije kontinuirana, već da se sastoji iz niza slika, i da je veoma slična percepciji filmske kamere. Da traži od subjekta, koji u stvarnosti svakodnevno reflektuje samog sebe, da ne reflektuje isključivo svoju dušu, nego i telo i okolinu u kojoj se nalazi i primjećuje i pamti (snima) svaku pojedinu refleksiju, svako sada te okoline, kao nekakvu njenu sliku, a onda iz pamćenja priziva one minule sada i njihovim međusobnim upoređivanjem i upoređivanjem sa upravo sadašnjim, aktuelnim sada ustanovljuje da li se ta okolina, ili nešto u njoj, kreće ili miruje²².

Viđenje, drugim rečima, prelazi dug put, ono je jedna vrsta perceptualne aktivnosti koja počinje u prošlosti, da bi osvetlila sadašnjost i tako odredila predmet naše neposredne percepcije²³. Viola je video koristio kao medij, stvarajući afektivnu situaciju u radovima sa ovom tematikom, zahtevajući da se uzme u obzir ono što se ponekad zove niža forma svesti – puka mogućnost osećaja, na primer, ili osećajna svest, odgovornost, kao i forme memorije i želje. Ono što se zove razmišljanje u slikama ili u živim stvarima. Tu transformaciju je nagovestio Kle za koga umetnost ne ponavlja vidljivo, ona čini vidljivim. Kako kaže Šuvaković: percepcija vizuelne strukture je proces rekonstrukcije ili proces rekonstrukcije sa interpretacijom procesa stvaranja vizuelne strukture²⁴. Može se reći da su prostor pogleda i misaoni prostor analogni i upućeni jedan prema drugom. Tako da su ideja prostora i ponašanje subjekta unutar prostora više nego povezani. Subjekt se odražava u prostoru, a sam prostor ga preoblikuje. To je situacija u kojoj se umetnik i subjekat u potpunosti predaju razmatranju i ispitivanju vizuelnog, kroz datu plastičnost samog medija. Možemo se osvrnuti na Hensona i njegovo zapažanje da Violin rad nas sve tera da prihvatimo novi mehanicizam koji je ugrađen u fenomen mehanicističkog vremena i da istražuje mehanicizam upravo kao

²¹ Hansen B. N. M., *New philosophy for new media*, The MIT Press, 2004, p. 270

²² Primeri mogu da se vide iz ciklusa *Passions* (2000– 2001)

²³ Virilio P., *Mašine vizije*, Svetovi, Novi Sad, 1993. str. 94

²⁴ Šuvaković M., *Stvarnost u umetničkom delu*, Estetsko društvo Srbije, Beograd, 198, str. 64

katalizator moćne tehničke transformacije ljudskog bića²⁵.

Takva tehnička transformacija ljudskog bića vodi ka konceptu koji umetnost tretira kao jedan od činilaca kritičkog prikazivanja kulture. Kulture koja se u novom odnosu snaga prikazuje kao neprirodna priroda. Zahvaljujući promenama Benjaminove mehaničke reprodukcije, menja se i status umetnika i njegovog umetničkog dela. Umetnički rad se pretvara u artefakt masovne proizvodnje, ujedno i razmene i potrošnje. U savremenim okvirima, umetničko delo postaje medijski efekat proizveden savremenim sredstvima masovne komunikacije. Umetnost postaje svesna svoje zavisnosti od interpretacije i sveta umetnosti unutar kojih delo postoji. Gubi svoju nesvesnost i postaje svesna same sebe. Postavlja pitanje o svojoj prirodi i po Dantou, postaje filozofska.

Veza između stvarnosti i umetnosti tradicionalno je bila područje filozofije, budući da se ona tiče odnosa između sveta i njegovih reprezentacija, prostora između reprezentacije i života. Uključujući ono što se tradicionalno smatralo logički odvojenim, umetnost se sama pretvara u filozofiju²⁶.

Takva platforma je postala koncept, gde stvaranjem umetničkog dela tokom vremena i postupno ovladavaju razne vrste tehnika. Celokupna umetnost do današnjih dana reaguje na mehaničke reprodukcije kao na izazov. Taj izazov Danto prevodi u domen teorije, gde kreativni proces dokazuje svoju realnost preko formi. Forma se tokom vremena menja i prevodi u stil, kao takav, on postaje vidljiv dokaz promene života. Kako kaže Mišo: kad postoji samo ready-mades, jedino nas filozofi mogu podučiti o predmetima koji nisu zapravo ništa drugo nego procedure²⁷. Ovde se daje pogled na mogućnost da samo estetsko iskustvo deluje na svakodnevno iskustvo. Ukazuje se na težnju da svakodnevno iskustvo sledi umetnikovo delovanje u sistemu mehaničke reprodukcije. Nastoji se da umetničko delo izgubi svoju čvrstinu, da bi se kao činjenica pojavilo u jednom trenutku kao informacija. Takav proces nestajanja umetničkog dela je vezan ne samo za informaciju kao jednu

²⁵ Hansen B. N. M., *New philosophy for new media*, The MIT Press, 2004, p. 271

²⁶ Danto A., u *Umetnost u gasovitom stanju*, Mišo I., Ljevak, Zagreb, 2007, str. 123

²⁷ Mišo I., *Umetnost u gasovitom stanju*, Ljevak, Zagreb, 2007, str. 124

statističku vrednost, već za mogućnost komunikacije. To je proces koji informaciju u jednom trenutku prevodi u poruku koja deluje preko umetničkog procesa na kolektivnu svest. Ovim se objašnjava da se proces kreće od prostora ka vremenu i od gesta ka trajanju. Umetnost nakon XX veka nastoji da stvori situaciju gde stvarnost okružuje čoveka ogromnim prostorom vizuelne fikcije.

U poslednjoj deceniji prošlog veka, interes za vizuelno i njeno utemeljenje u naučno-interdisciplinarnom predmetu, nadilazi trenutne granice i predmete savremenih vizuelnih umetnosti. Po postavci Mičela, novi način generisanja slike u digitalnom dobu zahteva drugačiju paradigmu od postojeće. Vizuelni, kulturni i zaokret slike, označavaju oslobađanje slike od vladajuće paradigme filozofije jezika i ikonologijskih interpretacija istorije umetnosti. Slika se danas posmatra kao komunikacijski mediji i kao kontekstualno polje autoreferencijalnog označavanja. Ona više nije sveta slika²⁸, niti slika visoke umetnosti, nego je umreženi i umnoženi svet vizuelnosti, njoj je potrebna nova semiotika i hermenautika.

²⁸ Ovde se misli na sveto u religijskom smislu. Nešto što je sveto može podrazumevati i odvojeno, zasebno, kako objašnjava Ž.L. Nansiji. *Kao što ne treba misliti da je zajednica izgubljena (...) tako bi bila glupost komentarisati i žaliti za gubitkom svetoga ne bi li se slavio njegov povratak u vidu leka za nedaće našeg društva (...) no što je od svetoga nestalo – što će reći sve je to potonulo u neizmerni neuspeh – razotkriva, naprotiv, a sama zajednica sada zauzima mesto svetoga. Ona jeste, ako već hoćete, sveto - međutim, sveto ogoljeno od svetoga.*

Bibliografija:

- Argan Đulio Karlo i Oliva Akile Bonito, *Moderna umetnost 1770-1970-2000*, III, CLIO, Beograd, 2006.
- Benjamin V., *O fotografiji i umetnosti*, KCB, Beograd, 2007.
- Chris Jenks, *Vizualna kultura*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2002.
- Delez Ž. i Gatari F., *Anti-Edip*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 1990
- Delez Žil, *Pokretne slike*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1998.
- Hajdeger Martin, *Doba slike sveta*, Studentski centar sveučilišta, Zagreb, 1969.
- Hajdeger Martin, *Predavanja i rasprave, Plato*, Beograd, 1999.
- Hansen B. N. M., *New philosophy for new media*, The MIT Press, 2004
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990
- Mišo Iv, *Umetnost u gasovitom stanju*, Ljevak, Zagreb, 2007.
- Townsend Chris, *The art of Bill Viola*, Thames & Hudson, London, 2004
- Virilio Pol, *Mašine vizije*, Svetovi, Novi Sad, 1993.
- Virilio Pol, *Kritički prostor*, Alef, Gradac, Čačak, 1997.
- Šuvaković M., *O neizvesnim sistemskim pitanjima/ O estetici i filozofiji kulture*

- Šuvaković M., *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2006.
- Šuvaković M., *Pojmovnik savremene umetnosti*, Horetzky, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent, 2005.
- http://www.kuda.org/umetnost_i_revolucija4.pdf
- <http://www.bos.rs/cepit/evolocija/html/12/sizohronija.htm>
- <http://polja.eunet.yu/polja432/432-25.htm>
- www.tokioartbeat.com
- http://zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=248&Itemid=41
- <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=I0150532&lg=GBR>
- <http://www.resartis.org/index.php?id=95>
- Bill Viola interview by Clayton Campbell
- Korišćen intervju iz emisije the Brian Lehrer show, WNYC, New York Public Radio, 2005.