

Polje

Što slike misle?

Život i ljubavi slika

Mitchellov „slikovni obrat“ i „Veliki Treći“ tehnosfere

Žarko Paić

Josipa Bubaš za Program vizualne kulture Galerije Događanja

J. B.: W. J. T. Mitchell u knjizi iz 2005. godine *Što slike žele? Život i ljubavi slika* iznosi tezu da se, unatoč modernističkoj misli, suvremeni ljudi i dalje odnose prema slikama gotovo animistički, pridajući im daleko veće značenje od njihovih formalnih karakteristika. Što, po vašem mišljenju, slike žele i koji su njihovi potencijali u kreiranju stvarnosti?

Ž. P.: Slika se nakon dugovjekovne dominacije teksta i govora od sada razmatra kao autonomno polje značenja. Ona pripada vizualnoj konstrukciji svijeta u doba medija. Sama je sebi prethodeća i sama sebi nadređujuća. Takav ikonocentrizam proizlazi iz temeljne Mitchellove postavke o vizualnoj konstrukciji zbilje kao obratu teorije kulturalnih studija. Umjesto kulture koja zbilju uređuje prema svojim kodovima, vizualnost je u doba post-povijesti upravo presudna. Slike imaju svoju povijest, višak značenja i vlastitu vizualnu logiku. Naše područje autonomne vizualnosti određeno je semantičkim i semiotičkim kontekstom. U njemu se slike pojavljuju kao nositelji značenja i kao same znakovne strukture suvremenoga svijeta.

Slike su ikonocentrični krug medijalne kulture vizualnosti. Ali njihova je moć upravo stoga varljiva. U analizi biokibernetike Mitchell povezuje priču o umjetno stvorenome životu i kompjutorskoj tehnologiji. Biokibernetika nije tek informacijsko-komunikacijska zgodna unutar koje život i umjetnost posjeduju posve drukčije karakteristike. Posrijedi je komunikacijska zajednica koja funkcionira prema modelu kalkulacije i propozicije. Tradicionalne kategorije koje je još koristio Roland Barthes u analizi fotografije analognoga doba – memorija, fantazija, osjećaj, doživljaj, sličnost – nestaju u digitalnom dobu. Pojam nove slike (*image*) za razliku od onog što određuje moderni pojam slike (*picture*) kao pikturalnost materijala, izraza i forme u novom se kontekstu uvelike mijenja. Posljedice biokibernetičke revolucije u odnosu na status slike dalekosežne su za promišljanje vizualnog/slikovnog obrata.

Prva je posljedica gubitak izvornika i kopije. Umjesto aure umjetničkoga djela (W. Benjamin) prisustvujemo nadomještanju aure duhom kopije. Digitalna fotografija više

ne prikazuje, nego generira zbilju kao hiperrealistični događaj. Druga je posljedica preobrazba odnosa umjetnika i djela putem modela koji u sebi ima svojstva alata i aparata. Kamerman je nadomješten dizajnerom, zbilja simulakrumom događaja, a cyber umjetnik danas operira s posve drukčijim pojmom zbilje negoli umjetnik analogne estetike. Treća posljedica je nemogućnost prikazivanja i reprezentiranja slike zbilje. Riječ je, naprotiv, o generiranju medijalno određene zbilje, kao u filmu *Matrix*.

Mitchell govori o slikama i predodžbama, koristeći pojmove iz biologije da bi razjasnio, primjerice, odnos predodžbe i slike/objekta, uspoređujući ih s vrstama i pojedinačnim primjerima vrsta. Koliko takve metafore koje uspostavljaju veze skopičkog polja i živih organizama određuju naše shvaćanje slike?

Misliti slike pretpostavlja bezuvjetnost pouzdanja u „moć jezika“, koji je, da paradoks bude potpun, upravo u ideji Mitchellova *pictorial turna* postao smetnjom svake daljnje budućnosti koja polazi od biti slike, a ne biti jezika. Metafora je, kako je to ponajbolje objasnio u svojoj sjajnoj studiji o književnome manirizmu Gustav René Hocke, „kraljica figura riječi, najduhovitija i najoštromnija, najdivnija i najplodnija“. Ali, prava granica metafore je u tome kako je to filozofski uvidio Ludwig Wittgenstein u svojem *Tractatus logico-philosophicusu* što je tek posrijedi stvaralački ili iluzorni pokušaj analogije između dva nesumjerljiva područja važenja jezika. Dakle, slika je u tom pogledu ne samo ikonologijski, već i logičko-metafizički tek derivat i funkcija jezika koji naposljetku ne može nikad egzaktno i precizno dohvatiti samu stvarnost za rogove. Još malo podsjećanja na ovu povijest metafore u filozofiji i znanostima. Naime, sâm Albert Einstein na jednom mjestu raspravljanja o vrijednosti i apsolutnosti fizikalnih pojmova i kategorija kaže da su simboli i formule samo znakovni jezik kojim pokušavamo nesvodivu fizikalnu stvarnost predočiti našoj spoznaji. Što iz svega možemo zaključiti?

Jezik u svojoj neiskazivosti, koji se povijesno uspostavljao kao vrhovni Označitelj, sve do Nietzschea jest ono sredstvo mišljenja koje zakazuje u izravnoj misaonoj svezi s *objektom X*. Slika koja to izravno ili intuitivno pokazuje jest ona koju nastojimo predočiti metaforom, jer smo svjesni da između bitka i mišljenja i nadalje vlada nepremostiv jaz. Zato tzv. slikovni jezik kojim se i Mitchell služi, uzimajući pritom pojam „života“ kao prethodnika svakoj umjetnoj stvarnosti, pa zato i govori i tzv. bio-kibernetičkoj revoluciji, nije onaj koji može, po mojem sudu, biti rješenje spora između jezika i slike. Naprotiv, sliku u doba tehnosfere treba posve „osloboditi“ od bilo kakve uslužne funkcije moći jezika. Što to drugo znači negoli otkazati povjerenje svakoj ovoj ili onoj semiotici kulture kakvu je naposljetku stvorio Roland Barthes kao posljednji vitez vjere u Jezik. No, to je sve iza nas. Nije slučajno Godardov film iz 2014., *Zbogom jeziku!*, pravi oproštaj s metafizikom i onom slikom koja je uvijek bila samo instrument mišljenju u smislu ilustracije ili primijenjenog lingvističkoga koda. *To je uistinu kraj narativne sublimnosti filma.*

J. B.: Tri antropološka pojma, idol, fetiš i totem, autor uspoređuje sa simboličkim, realnim i imaginarnim. Možete li razjasniti te veze?

Ž. P.: Mitchellova lucidna i ujedno ne baš odveć misaono zahtjevna „logika vizualne gramatike“ Lacanovu shemu psihoanalize primjenjuje u analizi moći slikovnog začaravanja stvarnosti u arhajskom i modernome društvu. Idol je slika koja simbolički vlada nad svim drugim značenjskim kontekstom stvarnosti. Za razliku od jezika, idol je moćnija fantazma jer se iz nje razotkriva svijet kao moć fascinacije onim neljudskim kao takvim iz kojeg „izjapi beživotna uzvišenost“ onog što se samo slikom uzdiže do Nad-Ja. U freudovskome modelu to je moć Superega nad „onime“ (*id*) i „sebstvom“ (*ego*). Realno je fetiš koji simbolizira razmjensku vrijednost slike za slikom u sustavu materijalnoga zbrinjavanja čovjeka u području ekonomije kao libidinalne proizvodnje, razdiobe, razmjene i potrošnje želje kao takve. I naposljetku, ono imaginarno postaje totem s kojim se ono prirodno uzvisuje do vječne žudnje za ravnotežom prirode i duha. Imaginarno nije Otac/Zakon, već Majka/Priroda u stanju njezine vječne kružne naravi kojom se čovjek ozbiljuje kao biće zamišljanja „novoga“.

Ipak, valja nešto ovome dodati. Lacanova shema simboličko–realno–imaginarno u Mitchellovoj analizi nije dokaz nikakve antropologijske strukture mišljenja. Upravo suprotno, to je kraj svake antropologije jer pojam slike, unatoč ljudskome tragu prisutnosti, nadilazi granice jezika i tjelesnosti. Čak i tako važan teoretičar znanosti o slici (*Bildwissenschaft*) kao što je povjesničar umjetnosti Hans Belting u svojoj *Antropologiji slike* postavlja izazovnu tezu kako čovjek nije proizvođač slika, već onaj koji ih čuva i poput namjesnika neiskazivoga živi u „svijetu slika“ sa svim svojim duhovnim sposobnostima shvaćanja svijeta.

J. B.: Prema Mitchellu, slike u isti mah izražavaju želje i uče nas kako da želimo. Svjedoci smo preseljenja agore u prostor društvenih mreža kojima se u najvećoj mjeri komunicira slikom. Koja je, po vama, uloga slike u tom, novom javnom prostoru, i koliko proizvedene želje uopće možemo apsorbirati?

Ž. P.: Ovo ponajprije nije ipak „javan“ prostor jer je istodobno „privatan“ i „intiman“. Naravno, svi su ovi pojmovi preuzeti iz liberalno–demokratske povijesti razvitka slobode, na čemu je izgrađen veličajni prostor zapadnjačke civilizacije, bez obzira na sva zastranjenja ovog „sustava vrijednosti“. U njihovoj dijalektici izgrađen je Hegelov sustav običajnosti bez kojeg nema ni ideje moraliteta niti objektivne strukture građanskoga društva i političke države. Slike koje su, ipak u cjelini, tehnički stvorene informacije za daljnju komunikaciju, ne nalaze se nigdje „izvan“ niti „unutar“ ovog tradicionalno shvaćenoga prostora odjeljivanja „javnoga“ od „privatnog“ i „intimnog“. One su kao što je to sjajno pokazao njemački teoretičar *Bildwissenschafta* Oliver Grau, uronjene u virtualnu stvarnost i više ne vrijedi ono što je krasilo iluziju mirne i kontemplativno čiste ideal–tipske situacije liberalno–demokratskoga poretka ideja. Otuda su tzv. društvene mreže i prolom slika u vizualnoj komunikaciji realizacija apsolutne moći kibernetičkoga sustava, koji stvara iluziju mogućnosti osamljivanja i

telematske prisutnosti individuumu u globalnoj mreži društvene participacije. Zato Mreža nužno postaje narcistički model hiperrealnosti u kojem se Drugoga nastoji pokoriti, neutralizirati, izbaciti iz igre i pretvoriti ga u ništavnu jedinku bez identiteta.

Svaka je želja u svojoj mahnitoj opsjednutosti životom na Mreži (*network*) bez ispunjenja, bez ozbiljenja. Umjesto toga, čovjek se u virtualnoj besmrtnosti cyber ratnika i cyber intelektualca pojavljuje kao *biće nedovršenoga ispražnjavanja* jer je sve dostupno i sve pod kontrolom apsolutnoga koda „Velikoga Trećeg“. Nije to više ono što Slavoj Žižek naziva „Velikim Drugim“, lakanovskim izrazom kao „sublimnim objektom ideologije“ koji je uvijek i samo sekularna verzija ove ili one verzije Boga u tradiciji metafizike. *Ta je kontrola posve neljudska i izvodi je danas AI kao apsolutni medij tehnosfere bez čega ne može postojati nikakva društvena participacija niti ljudska komunikacija. Problem je samo u tome što ovaj „Veliki Treći“ nije više ni jezik ni slika. Umjesto toga, na djelu je binarni kod matematizacije svijeta i vizualizacije života.*

Možda je to književno najprodornije refleksivno izvedeno u prvome romanu američkoga pisca Thomasa Pynchona, *V*, iz 1963. godine – talionici svih metafizičkih značenja i putovanju kroz prostor-vrijeme imaginarne, simboličke i realne povijesti koju ne doživljava više čovjek kao postojani subjekt sjećanja, već „Ono“ što pokreće sva zbivanja izvan granica jezika i slike, „Ono“ što se ne može iskazati drukčije negoli slikom kaosa i entropije.

J. B.: Mitchell tvrdi da je psihoanaliza konstituirana lingvistički, i kao takva izražava nepovjerenje prema slikama i predodžbama koja pokušava dekodirati, dok nas, prema Žižeku, fantazija poput slike uči kako da želimo te, grubo rečeno, korespondira s logikom medija. Proizvode li slike i predodžbe svojevrсни afektivni višak, nesvodiv na jezik i što nastaje iz njega? Je li upravo u tom višku potencijal predodžbe, ono što autor naziva njezinim vitalitetom?

Ž. P.: Mitchell je u pravu: da, psihoanaliza je kako je to sâm Lacan u svojoj teoriji slike pojasnio nastojanje da se filozofija premjesti u onu traumatsku jezgru nesvjesnoga. Ali to nije moguće bez duboke i ujedno isto tako traumatične „destrukcije“, a ne „dekonstrukcije“ jezika kao temelja svijesti/samosvijesti. Jezik nije pritom ništa puko racionalno, već i ono uzvišeno i ono zorno, i oboje se kao ono što nazivamo neprevodivom njemačkom riječju *Unheimliche* (koju su rabili i Schelling i Heidegger i Freud) utiskuje u slojeve ljudske osjetilne kognitivnosti. Ova riječ ima svoje sinonime u jezovitome, čudovišnome, strahotnome, ali uvijek pritom moramo imati u vidu da je riječ o želji za dosezanjem ovog iskustva koji nadilazi granice našeg jezika i pada u tamno područje slikovnoga.

Dakle, slike su ne samo ono fantazmatsko o kojem nam „pripovijeda“ teorijska psihoanaliza uz pomoć svojih kvazi-filozofskih pojmova, već i ono hiperracionalno koje nam otvara oči za posve drukčije spoznajno iskustvo. Zato je moguće kazati da je pravi naslov ove Mitchellove knjige, po mojem viđenju biti stvari ovaj: *Što slike misle?* Vitalitet slika jest njihova imaginarno-simboličko-realna moć vladavine Stvari nad

čovjekom i vladavine čovjeka nad stvarima. Sve je to moguće samo zato što po prvi put u povijesti slika imamo prostor-vrijeme njihove protežnosti i uživljanja u sam događaj proizvođenja objekata i situacija i to je ono što u nedostatku primjerenih pojmova/riječi nazivamo *hiperrealnošću metaslika*.

J. B.: U nekoliko navrata u knjizi autor navodi biblijsku priču o zlatnom teletu i navodi drugu božju zapovijed koja zabranjuje stvaranje slika. Kako objašnjavate ovakav strah od slika?

Ž. P.: Možda je za odgovor na ovo pitanje uputno vratiti se unatrag. Naime, Mitchellova iznimno važna knjiga o ovom problemu bavi se pitanjem ikonologije i to kroz analizu slike, teksta i ideologije. Strah od slika valja razumjeti upravo u toj trijadi koja stoji iza svake ikonologije, poput sublimne moći (skrivenoga) užasa, bez obzira je li on spoznat kao takav ili se pojavljuje kao nesvjesni čin simbolizacije onog neprikazivoga/neizrecivoga. U kritičkoj analizi Leonardova spisa, *Paragone*, u kojem se izlaže Leonardova sklonost spram „vizualne slike“ naspram, tzv. verbocentrične, Mitchell tvrdi da je ovaj Leonardov čin „veličanje kognitivne superiornosti slika“, ali baš zato to dovodi do aporije, jer slike nisu mimesis istine, već i laži.“¹

Slika, dakle, pokazuje i zakazuje u svojem mentalizmu, jer ono što je vidljivo može skrivati nevidljivo kao što smijeh skriva tugu ili neki trag unutarnje napetosti čak i kad se čini da se naslikano lice osjeća sjajno. Slika, naime, za razliku od fotografije može biti čitava sukcesija trenutaka i može biti studija o karakteru lica nekog lika koju je slikar dorađivao i bez prisutnosti naslikanoga. Uglavnom, problem s Leonardovim, tzv. teorijskim pristupom slici jest to što je odveć vezana uz ono što pripada mimetičkome okružju geste lica i što je otuda posve usmjerena u moć mentalne ili kognitivne slike. Smijeh može prijeći u groteskno izobličenje stvarnosti kao u slučaju manirizma Arcimbolda i tako se sama slika od prvotne nedužnosti usmjerenja na pogled čovjeka preobražava u događaj zastrašivanja i svojevrsnoga horror. Najbolji primjer dokle seže ovo što je Mitchell lucidno vidio u samoj klasifikaciji slika jest kinematički događaj sublimne katarze suvremenih horor-filmova u kojem strah od slika čudovišne stvarnosti postaje paradoksalno uvjet mogućnosti čudovišnoga užitka u promatranju slika.²

J. B.: Autor posvećuje dio knjige upravo predodžbama i njihovom kapacitetu da „žive svoj život“, da rastu, razvijaju se, nestaju i ponovo se pojavljuju. Predodžbe su poput živog tkiva, dok je sama slika njihovo utjelovljenje. One „nisu pasivni entiteti koji koegzistiraju s ljudskim domaćinima“, već „mijenjaju način na koji razmišljamo i sanjamo, mijenjaju funkcije našu memorije i imaginaciju, uvode nove kriterije“ te nisu svedeni na individualnu razinu, već su društveno djelatni.

¹ (W. J. T. Mitchell, *Ikonologija – Slika, tekst, ideologija*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2009., str. 128–129.)

² (v. Ž. Pajić, *Epilog – O filozofiji filma: Slike događaja*, Bijeli val, Zagreb, 2024., str. 339–346.)

Koji je individualni, a koji društveni potencijal slike i koliko se on mijenja s obzirom na promjene tehnologije i medija?

Ž. P.: Zbate li koji je dio ove propulzivne i atraktivne Mitchellove knjige na najvišoj razini spekulativnosti i refleksivnosti? Četvrto poglavlje prvoga dijela naslovljeno „The Surplus Value of Images“. Dakle, taj višak vrijednosti slika nije tek neomarksistički izveden u smislu vladavine modela koji je Guy Debord u njegovu *Društvu spektakla* doveo do transparentije, povezujući pojam ideologije s pojmom kapitala u fetišizmu robe kao slike. Ne, ovdje je riječ, naravno, o tradiciji jedne produktivne sveze Marxa i Freuda, koja je kulminirala s novom psihoanalizom Jacquesa Lacana i njegovom analizom slike, polazeći od temeljne postavke da se nesvjesno strukturira kao jezik.

*No, Mitchellova je zasluga u tome što je u dijalogu s ovom post-strukturalističkom „teorijskom praksom“ doveo do prozirnosti kako se u suvremenoj vizualnoj i medijskoj kulturi suočavamo s „izokrenutim platonizmom“ u kojem koncept slike na gotovo čudovišan način preuzima funkciju Platonovih ideja ili formi. I sada slijedi nešto neočekivano za Mitchella koji je ipak Amerikanac i na stanovit način htio-ne htio obvezuje ga tradicija filozofskoga pragmatizma koja je stvorila i čitavu teoriju o klasifikaciji slika u Charlesa S. Peircea, što je bez ustručavanja preuzeo u svojem *Filmu 1-2* i Gilles Deleuze. Američka je tradicija ona koja potire u zaleđe ili posve suspendira svaki oblik idealizma i platonizma te nastoji u duhu skeptičkoga realizma misliti ono što karakterizira razvitak modernoga društva i kulture, kojem zamašnjak određuje kapitalizam, tehnologija i novi mediji kao sklop masovne zabave (entertainment).*

U sklopu tzv. metaslika odjednom vidimo da su njihove mogućnosti primjene u svijetu reklame i medijske atrakcije gotovo istovjetne onome što posjeduje svijest koja stvara svijet s pomoću pojmova nadređenosti-podređenosti. To samo znači je taj „višak vrijednosti slika“ simbolička konstrukcija stvarnosti koja i individualno i kolektivno postaje formom života jer za razliku od razdoblja analogne slike (fotografije i crno-bijelih filmova), sada je riječ o trenutačnosti i proizvodnji slika koje više ne pripadaju ni pojmu izvornika niti kopije. Ove su slike „žive“ i njihov je prostor djelovanja čitav digitalni svijet kao proširena stvarnost u koju se vjeruje na isti onaj način koji uključuje mitsku svijest kao rezultat, kako to Mitchell kaže, „sklopa robnoga fetišizma, masovne hysterije, primitivnoga praznovjerja“. Nije li to najčudovišnji ishod vizualne kulture današnjice da slike nisu ništa o-sebi neutralno i djevičanski čisto, već postaju najmoćnijim sredstvima *ratova kultura do uništenja Drugoga simbolički i stvarno*? Kad bih jednom rečenicom trebao odgovoriti na pitanje iz naslova Mitchellove knjige „što slike žele?“ to bi bilo ovo. *Slike žele postati novi tabu u ime kojeg svako novo demaskiranje vrhovnoga Označitelja biva razlogom njihove bezuvjetne moći apsolutne idolatrije svijeta. Iza zrcala nema ništa osim novoga zrcala, a iza zatvorenih vrata kao u Kafkinoj metafizičkoj paraboli nema ništa osim drugih vrata.*

J. B.: Mitchell tvrdi da su svi mediji „kombinirani“, odnosno da ne postoji slika bez jezika, i obrnuto. Ta logika medija odgovara i intermodalnosti ljudske

percepcije. Prate li mediji logiku ljudske fiziologije i percepcije ili je pritom proširuju, možda čak i pervertiraju, i na koje načine?

Ž. P.: U mojoj knjizi *Vizualne komunikacije: uvod* (Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008.) ekstenzivno sam analizirao kako se pojam medija i novih medija u svoja dva značenja (društveno-kulturalno i tehničko-tehnološko) razvija tijekom „moderne povijesti“ od knjige, telefona, radija, televizije, filma do digitalnih medija. No, ova dvoznačnost je odlučujuća. Nije svejedno što netko od mediologa i komunikologa smatra određujućim za moć i vladavinu medija i novih medija. Ako kao McLuhan shvatite medije nastavkom ljudske tjelesnosti drugim sredstvima, a njemu je televizijska mozaična slika bila paradigmatskom slikom suvremenoga svijeta, onda iz ovog instrumentalnoga mišljenja posve logično slijedi da će njegove posljednje teorijske konzekvencije biti u uspostavljanju „digitalnoga humanizma“. McLuhan je, naposljetku, onako herojski i gotovo patetično „vjerovao“ u osloboditeljsku i mesijansku misiju televizije i svih novih medija.

No, njegov još uvijek nedovoljno poznat oponent, brazilsko-češko-njemački teoretičar Vilém Flusser, najradikalniji teoretičar novih medija uz Friedricha W. Kittlera, smatrao je medije rezultatom vladavine tehničko-tehnološkoga determinizma, što znači da je upravo njihov razvitak u smislu današnje AI kao prvoga stupnja do dosezanja tehnološke singularnosti uvjet mogućnosti preobrazbe društava i kultura u 21. stoljeću. Tehničke slike koje sjedinjuju pojam koda i simboličke interakcije svijeta i mišljenja čovjeka postaju slikama o kojima govori i Mitchell u svojoj knjizi *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, London-Chicago, 2005.)

Usput, znate li kako završava Deleuzeovo remek-djelo *Film 1-2*? S postavkom kako će budućnost filmske slike-vremena ovisiti od napretka informatike. I što ćemo sad? Reći da su i Flusser i Deleuze, a to isto tvrdim i ja u svim svojim knjigama od *Slike bez svijeta do Tehnosfere*, „zadrti“ tehno-deterministi, možda i posthumanisti i da ne ostavljaju baš, tzv. spontanosti ljudske subverzije i društvenim pokretima emancipacije „čovjeka“ mnogo nade u njihovoj žudnji za „revolucijom“ svijesti i života. Ma, naravno da je to nesuvislo.

Novi mediji za razliku od onih starih, analognih, u tendenciji su kraj medija uopće, jer kad nam iz uha vire senzori, a uskoro ćemo gotovo telepatski komunicirati s pomoću post-digitalne neposrednosti kakva je, primjerice, sve bolja izvedbenost dijaloga na daljinu s pomoću slikovne transparencije tzv. Zoom-medija, to samo pokazuje da se mora početi najozbiljnije misliti o sinestetičkoj osjetilnosti života kao događaja sveze organskoga i tehnološki artificijelnoga. Umjetnost je u tom procesu uvijek nagovještaj

nadolazeće budućnosti, pa tako i instalacije Kena Rinaldoa poput *Autopoiesisa* iz 2000. godine ili Jane Prophet i njezina rada *Techno-Sphere* iz 1995. godine.³

J. B.: U kojoj mjeri, po vašem iskustvu, razmišljamo u slikama i koji je odnos unutarnjih slika i slika koje apsorbiramo izvana? Koji je odnos unutarnjih slika, misli i jezika i na koji način te odnose realiziramo u svakodnevnoj i medijskoj komunikaciji? Tomislav Gotovac izjavio je „Čim otvorim oči, vidim film“ čime je ukazao na kapacitet medija da utječu na doživljaj stvarnosti. U kojoj mjeri čovjek kreira slike, a u kojoj slike kreiraju čovjeka?

Ž. P.: Ja sam „sudbinski“ vezan uz filozofiju i otuda uz platonizam čiji najmoćniji pojam jest ideja, a njezin se prostor pojavljuje u najgenijalnoj alegoriji ikad smišljenoj, onoj o špilji u kojoj se na zidovima pojavljuju sjene jer svjetlost ideje dobra nužno ostaje izvan prostora obitavanja „špiljskih ljudi“. Slika je stoga, da to kažem s pomoću ključnoga pojma Deleuzeova mišljenja, uvijek *slika mišljenja*. Ali mišljenje nije zrcalo tzv. objektivne stvarnosti niti je prikazuje i predstavlja na pasivan način metafizički shvaćene *ikonologije*. Ako je, dakle, mišljenje ono koje se umjesto tradicionalnih pojmova i kategorija kao hvataljki za zbilju služi kognitivnim slikama, onda su sve druge slike (unutrašnje i izvanjske, neuroslike i arhetipi) samo modifikacija ove fundamentalne „slike mišljenja“, jer mi ne gledamo u-nešto, već to „nešto“ isto tako, kao što je to dobro znao Paul Klee, kao misleći objekt gleda u nas. Ono najteže za suvremeno mišljenje, a to sam razvio u svojem konceptu *tehnosfere* jest da slike nisu više ni taj čin spoznaje i uvida „subjekta“, a niti refleksije objekta X.

Slike su misaoni sklop događaja koji se pojavljuje u prostoru-vremenu kao sveza racionalnosti i intuicije, jer i matematičar poput nobelovca Rogera Penrosea kad govori o potencijalnome multiverzumu onkraj tzv. našega svemira ne misli drukčije od filozofa Emanuela Severina kad nastoji objasniti što za Platona znači pojam *poiesisa*. Drugim riječima, i znanstvenik i filozof ne misle „racionalno“, a umjetnik bi valjda po Duhu Svetom morao misliti „intuitivno“, već je posrijedi ono što u doba tehnogenetske konstrukcije svijeta nazivam *racionalnom intuicijom*. Slika nije ona koja me pritom obuhvaća jer je već uvijek prisutna u-svijetu. Umjesto toga, „ja“ imam sliku ne više nečega kao takvoga, već sliku-kao-otvorenost mogućnosti uvida u ono što će tek doći, jer mi je za spoznaju novoga događaja jezik u svojoj zatvorenosti tradicionalnom logikom postao nedostatan. Zato su moje „slike mišljenja“ trijada *aisthesis*, *figuralnosti* i *vizualizacije*. To je ponajbolje vidio nitko drugi negoli Jean-Luc Godard u svojem najznačajnijem djelu, vizualnome eseju *Povijest(i) filma* iz 1988. godine kad je shvatio da je čitava moderna povijest u koju „vjerujemo“ ništa drugo negoli dispozitiv našeg povijesnoga pamćenja koji više ne stanuje u mistici jezika, već u misteriju slika na kraju „povijest(i) filma“. Kraj ovdje valja shvatiti izvan bilo kakve apokalipse. Posrijedi je kraj

³ (v. Žarko Paić, *prir. The Technosphere as a New Aesthetic*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2022.)

jedne epohe kojoj je filmska slika bila upravo ono isto što kaže i Mitchell kad govori o *ikonologiji kao sintezi slike, teksta i ideologije*.

J. B.: Što je to ikonički obrat i u kojoj je mjeri utjecao na oblikovanje i percepciju stvarnosti?

Ž. P.: U okviru vizualnih studija u Americi, osobito u nastojanju W.J.T. Mitchella 1990ih godina otpočinje svojevrsna povijesno-umjetnička „dekonstrukcija“ čitave povijesti umjetnosti kao što se to istovremeno zbiva s interdisciplinarnim „pokretom“ u humanističkim znanostima s idejom znanosti o slici (*Bildwissenschaft*). Najznačajniji predstavnik ovog „slikovnoga obrata“ jest Gottfried Boehm, ali postoji čitav niz inovativnih autora koji otvaraju svojim promišljanjem pitanje odnosa jezika i slike u tzv. digitalnome razdoblju suvremenosti (Lambert Wiesing, Dieter Mersch, Oliver Grau, Hans Belting). Mitchell je nesumnjivo radikalizirao ikonologijsku metodu Panofskoga. 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 simboličkoga prijenosa ideja, formi i sadržaja imanentnog slici, *pictorial turn* radikalizira 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 kojeg određuju logička i gramatička pravila jezika u aktu razumijevanja svijeta Mitchell je pokušao utemeljiti novu akademsku disciplinu – *vizualne studije*. Sada, nakon trideset godina od utemeljenja i vizualnih studija i znanosti o slici možemo reći da je sve već realizirano u zbilji, a ponajmanje u tromome pogonu akademske, sveučilišne ponajprije, težnje da nadvlada svoje disciplinarne granice nastale još u davno doba 19. stoljeća i Humboldtove reforme sveučilišta. Ukratko: ono što sam razvio u svojem mišljenju *vladavine tehnosfere kao autopoietičkoga sustava konstrukcije stvarnosti kao sveze kvantifikacije i vizualizacije događaja jest apsolutno doba slike u njezinome prelasku iz „umjetnoga mozga“ u „umjetnu stvarnost“*. To sam eksplicitno pokazao u knjigama *Aesthetics and the Iconoclasm of Contemporary Art: Pictures Without a World* (Springer, Cham, 2021) i u *Art and the Technosphere: The Platforms of Strings* (Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2022).

Riječ je o radikalnoj preobrazbi stvarnosti, polazeći od logike vizualizacije života, a ne tek puke simulacije stvarnosti. Stoga u pojmu tehnosfere valja razabrati ono što teorijski nadilazi i horizont „vizualnih studija“, ali i „znanosti o slici“, jer dokaz za ovo imate čim pogledate najnovije snimke teleskopa *James Webb* koje u potpunosti dovode u pitanje čitavu znanstvenu sliku svijeta s teorijom „Velikoga praska“ i svim drugim astrofizikalnim pojmovljem poput tamne tvari i crnih rupa. *Slika nije više nikakva prikazivo-predstavljiva djelatnost onog što već uvijek postoji o-sebi kao entitet i*

autonomna stvarnost, već događaj vizualizacije života u svezi tehnosfere i kozmo-bio-evolucije.

J. B.: Uvođenjem velikih jezičnih modela, govori se o ponovnoj dominaciji jezika, budući da umjetna inteligencija zahtijeva preciznost jezika kako bi postala što funkcionalnija. Hoće li uvođenje te nove tehnologije utjecati na život i želje slika?

Ž. P.: To je veliki privid, jer tzv. AI je trijada računanja-planiranja-konstrukcije stvarnosti kao slike, a pojam slike nije više ni *mimesis* ni *reprezentacija* stvarnosti, već proizvođenje događaja kao sklopova *vizualiziranih pojmova*. Čovjek kao tradicionalno biće kojemu je „bit“ u jeziku, što nastaje još u Aristotela s onom znamenitom definicijom o *zoon logon echon* ili *animal rationale*, dakle živim bićem koje odlikuje govor, nije više određujuće za doba *tehnosfere* i na njegovo mjesto je već nastupio *homo kybernetes* kojeg odlikuje primat slike nad jezikom u svim aspektima njegova djelovanja i življenja. Kad uskoro prijeđemo dolaskom kvantnih računala u doba ove „beskonačne brzine“ transformacije stvarnosti, kad umjesto dodira prstiju po tipkovnici sve postane čisti eter i interakcija vizualne kognitivnosti s pomoću onih SF-naočala i stelarkovski tetovirane kože za primanje kodiranih signala iz integralne stvarnosti, bit će to samo dokaz da je tehnološka singularnost ona koja jezike potrebuje samo kao znakove vizualizacije događaja i nizašto više.

Uostalom, u mojim knjigama poput *Posthumanoga stanja: Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti* (Litteris, Zagreb, 2011) i *The Superfluity of the Human: Reflections on the Posthuman Condition* (Schwabe Verlag, Berlin-Basel, 2023) jasno je sve to najavljeno i obrazloženo, a povijest je ionako na svojem kraju i postaje ireverzibilnost zbivanja s nestankom prirodnih jezika i nastankom *vizualne semiotike kognitivne tjelesnosti*. Ovo nije nikakva spekulativna distopija, već najrealnija uopće „ontologija vizualizacije“. Sve ću to uskoro iznijeti u novoj knjizi koju pripremam za Palgrave Macmillan, a koja govori o „kraju slike“ i ujedno kraju „vizualnih studija“ i „znanosti o slici“ (*Bildwissenschaft*). Vladavina broja kao matematizacije kojom se stvarnost pretvara u probabilizam slučaja s najvećim mogućim izgledima za realizaciju događaja dokida sve što je povijesno-metafizički bilo zasnovano na jeziku kao temeljnom označitelju. A to znači da valja u potpunosti napustiti sve naše divne iluzije o mitopoetizaciji „duše“ jer i sama ideja umjetnosti postaje *vizualnom estetizacijom onog što je još preostalo od stvarnosti*.

J. B.: Što je s umjetničkim djelom u doba „biokibernetičke reprodukcije“? Koji je danas odnos originala i kopije i možemo li uopće još uvijek govoriti u tim kategorijama? Postoji li aura umjetničkog djela ili je adekvatnije govoriti o afektivnom višku koje umjetnost proizvodi? Bliži li se time umjetnost logici spektakla?

Ž. P.: Zaboravite sve „velike priče“ o izvorniku i kopiji, a time i o auri umjetničkoga djela. Kako sam to pokazao u svojoj studiji *Anđeo povijesti i Mesija događaja: Umjetnost-politika-tehnika u djelu Waltera Benjamina* (Fakultet za medije i komunikacije,

Beograd, 2018), veličina je njegova mišljenja o gubitku aure u tome što s fotografijom i filmom ne ulazimo samo u tzv. post-auratsko estetiziranje svijeta, već se omasovljenje i demokratiziranje pojma umjetnosti pokazuje istodobno i kao put onkraj tradicionalnoga shvaćanja „ljepote“ i „uzvišenosti“ kao najznačajnijih kategorija ne samo estetike, već ponajprije onoga što pripada biti umjetnosti kao događaja. Problem je u tome što je Benjamin „aktualan“ mislilac za naše doba *tehnosfere* i što je svojevrсни prethodnik Deleuzeove ontologije virtualizacije i to iz dva razloga. Prvi je što je na tragovima Nietzschea i moderne dekadencije Baudelairea dospio do ideje fragmentacije i estetizacije događaja umjesto klasičnoga shvaćanja po kojem umjetnost nadilazi svojom „austom“ granice povijesne epohalnosti svijeta, a drugi je što je najavio ono što nazivamo „slikovnim obratom“ jer je s koncepcijom „dijalektičkih slika“ i montažom fragmenata kao u nedovršenoj knjizi citata i bilježaka *Pariške Arkade* pokazao da je upravo tehnička ili mehanička reprodukcija uvjet mogućnosti nastanka novoga pojma „umjetnosti“ kojemu bit podaruje ono što ćemo s Debordom krajem 1960-ih nazvati pojmom spektakla.

No, uz jednu bitnu razliku. Benjaminovo mišljenje o *estetizaciji politike i politizaciji umjetnosti (fašizmu i staljinističkom komunizmu)* nastoji kritički prevladati redukciju umjetnosti na ideologijsko opravdanje uloga masa u društvenim revolucijama 20. stoljeća. Ono što još u modernosti čuva umjetnost od pada u bezdan tehničke banalnosti i raščovječenja jest suptilna razlika između autonomije i heteronomije umjetničkoga djela. Zbog toga Benjamin u svojim esejima o Kafki, Baudelaireu i nadrealizmu može spajati nespojivo – mesijansko shvaćanje svijeta i profano osvjetljenje života na rubu kao u analizi Kleeove amblematske slike *Angelus Novus*.

No, moja je postavka upravo suprotna današnjem „trendu“ fascinacije i kanoniziranja Benjamina kao proroka tehnološke banalnosti i najave vladavine društva spektakla. Ne, Benjamin je uz Heideggera najznačajniji mislilac umjetnosti i estetike u 20. stoljeću, ali njegova je imanentna granica upravo u tome što ni pojam „aure“ ni „mehaničke ili tehničke reproduktivnosti“ nisu više s dolaskom kibernetike mjerodavni za ono što pogađa temeljnu nelagodu s odnosom umjetnosti i tehnosfere u suvremenosti 21. stoljeća. Iako je upravo Mitchell pojmom „biokibernetičke reprodukcije“ nastojao spasiti Benjamina od beatifikacije u imaginarnome muzeju modernosti estetičkoga mišljenja, mislim da je stvar složenija i ne može se razriješiti ovim „spojem nespojivoga“. *Nema nikakve „reprodukcije“ u sustavu digitalnoga konstruktivizma. Vladavina simulakruma nadilazi granice izvornika i kopije i te fatalne i zastarjele reprodukcije.*

Umjesto toga, na djelu je u logici *tehnosfere* proizvođenje kontingentne stvarnosti kao događaja stvaralačke simulacije kao u filmu *Matrix* i TV-seriji *Black Mirror*. I još nešto. Pojam spektakla, što mnogi ne shvaćaju, jer ne misle radikalno stvar onkraj granica tzv. „društva spektakla“, ne svodi se na ideologiju i fetišizam robe u kasnome kapitalizmu. *Spektakl je vladavina slike kao simulakruma događaja koji nadilazi i kapitalizam, i fetišizam, i ideologiju otuđenja i postvarenja. U biti spektakla ne leži sublimni objekt ideologije, kako bi to rekao Slavoj Žižek, nego je sama ideologija postala sublimni objekt*

spektakla. Umjetnost kao alternativa ovoj čudovišnoj tautologiji estetizacije života „danas“ nije negdje izvan ovoga svijeta površina i narcizma, već je u samoj strukturi epohalnoga tehno-nihilizma.

J. B.: Bili ste jedan od pokretača Centra za vizualne studije u Zagrebu. Što je s vizualnim studijima kao akademskom disciplinom i kako ona danas može odgovoriti na potrebe za razumijevanje šire društvene dinamike?

Ž. P.: Stvari stoje ovako. Utemeljitelj post-discipline vizualnih studija u Hrvatskoj na svim razinama djelovanja, od predavanja na sveučilištima u zemlji i inozemstvu do organiziranja međunarodnih interdisciplinarnih konferencija, uređivanja nezaobilaznih zbornika i priručnika za akademsku nastavu, je moj kolega Krešimir Purgar. Usput, on je zacijelo najupućeniji u sve što pojam *pictorial turna* u mišljenju W.J.T. Mitchella pretpostavlja, jer je priredio iznimno utjecajni zbornik naslovljen W. J. T. MITCHELL IMAGE THEORY: LIVING PICTURES, Routledge, London-New York, 2019.⁴

Naša dugogodišnja suradnja smjerala je i u nastojanju da se u ovim uvjetima uspostavi dijalog sa znanošću o slici (*Bildwissenschaft*), čemu sam ipak bliži negoli vizualnim studijima jer sam otvorio filozofijsko promišljanje odnosa slike i suvremenoga svijeta kao *tehnosfere* u mnogim aspektima kroz vlastito istraživanje onog što je, po mojem sudu, najznačajniji filozof umjetnosti i estetičar 21. stoljeća, kolega Dieter Mersch sa sveučilišta u Zürichu, razvio u pojmovlju *aure i događaja, aisthesisa i figuralnosti*. Ništa novo u filozofiji i teorijama suvremene umjetnosti, a vizualni su studiji i znanost o slici upravo taj stvaralački patos mišljenja novoga, ne može se uspostaviti bez sučeljavanja sa „društvenom dinamikom“. Pritom moram biti krajnje skeptičan spram razumijevanja tzv. šire društvene okoline i njezinih, rekao bi Althusser, ideoloških aparata (države i kulture uopće). Objavio sam mnoštvo knjiga ovdje i u svijetu, a koje nadilaze sve postojeće disciplinarne granice društvenih i humanističkih znanosti. Nije stvar tek u tzv. konzervativnome društvu okružju naših akademskih institucija koje svekoliku inovativnost i eksperimentalnu radikalnost mišljenja nastoje otkloniti prokušanim sredstvima od sustavne ignorancije i oportunističke ravnodušnosti na sve što ih pretvara u, rekao bih parafrazom Ranka Marinkovića iz *Kiklopa, društvo epizodističkih nula*. Daleko je veći problem što je za vjerodostojnost novoga koje smjenjuje staru paradigmu shvaćanja biti umjetnosti i znanosti potrebno stvoriti tzv. novu generaciju istraživača apsolutno kompetentnih i posvećenih zadaći ovog mišljenja bez kompromisa, ne samo s društvenim efemernostima, već ponajprije s dogmom da su tradicionalne kraljevske discipline uvida u svijet umjetnosti zauvijek nepogrešive i neotklonjive. Takve generacije još nema na vidiku i pitanje je hoće li je uopće i biti. Uostalom, zar ne živimo u doba *radosne praznine* koja je za razliku od one Hermann Brochove *radosne apokalipse* napredak u svijesti o beznačajnosti gologa života?

⁴ v. https://www.routledge.com/WJT-Mitchells-Image-Theory-Living-Pictures/Purgar/p/book/9780367876562?srsltid=AfmBOorTW-R9v412Ay8Vr_t4r_lnrK_lioXbn9xT-1evey4ct89_oXuO