

Mirela Ramljak Purgar<sup>109</sup>

## MOĆ POGLEDA. KONSTRUIRANJE PROMATRAČKOG SUBJEKTA U SUVREMENOJ UMJETNOSTI

Izvorni znanstveni rad  
<https://doi.org/10.59014/XMVC1113>

### Sažetak

U ovom članku istražujemo neke od načina kojima suvremena umjetnost upućuje na sadržaje koji izmiču pogledu. Jedno od polazišta je dio istraživanja koje je već izvedeno 2019. god. pod nazivom „Raz/otkrivanje“; tada je nekoliko suvremenih hrvatskih umjetnika izvelo urbane intervencije kojima su, stvarajući radove koje je teško izdvojiti od okolnog prostora, uputili i na tešku vidljivost ideoloških fenomena kakvi su nasilje i manipulacija. Ovdje predstavljeno istraživanje temelji se, s jedne strane, na tumačenju tekstova Terryja Eagletona iz perspektive instrumentalizacije ideologije, odnosno Slavoj Žižeka iz pozicije definiranja nasilja. S druge strane, kontekstualizirat ćemo fenomenološki pristup percepciji slika Lamberta Wiesinga u kojem on pozornost prenosi s objekta na promatrača preispitujući poziciju subjekta. Time želimo na drugačiji način interpretirati odabrane radove suvremenih umjetnika, Vlaste Žanić, Kate Mijatović i Ivana Faktora, a čija djela upućuju na problem prikrivanja, odnosno razotkrivanja pozicije moći i manipulacije. U članku se referiramo i na psihoanalitičku teoriju, onaj njezin dio koji se bavi pozicijom moći pogleda u odnosu na tijelo, kako to interpretira Kaja Silverman, te na teoriju imerzivnosti, kako je definira Oliver Grau. Ovdje nastojimo sagledati ranije teorijske pozicije kroz još kompleksniji odnos tijela i pogleda promatrača. Rezultat istraživanja prepoznaje se u novim, složenim odnosima između umjetničkog djela s jedne i pozicije moći s druge strane. Zaključujemo da postoji subjekt opažanja ovdje i subjekt kao objekt tamo, ali i ono između koje znači poveznicu ovih dviju krajnosti. One se odnose spram pojma granice, a navedene oprečne pozicije upućuju na moć pogleda spram granice, odnosno, na granici. U članku izvodimo tipologiju pogleda prema poziciji promatrača u tako definiranom odnosu.

**Ključne riječi:** teška vidljivost, suvremena hrvatska umjetnost, nasilje, zlo, pogled

109 Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, [ramljakpurgar@gmail.com](mailto:ramljakpurgar@gmail.com)

## Uvod

U ovom članku krećemo od premise da je u radovima nekih hrvatskih suvremenih umjetnica i umjetnika moguće zamijetiti transformacijsku moć suvremene umjetnosti da reagira na fenomene kao što su zlo, nasilje i zloupotreba moći. Te smo pojmove povezali sa sintagmom *promatračkog subjekta*, koji se problematizira kod odabranih autora: Vlaste Žanić, Kate Mijatović i Ivana Faktora. Ukazivanjem na definiranje zla kod Terryja Eagletona, odnosno nasilja kod Slavoja Žižeka i ponovo Eagletona, potom uvođenjem sintagmi kao što je *teška vidljivost*, odnosno pojmova poput *imerzivnosti* (prema teoriji Olivera Graua), raspravljat ćemo o karakteru zla, nasilja i manipulacije te njihovoj (ne)vidljivosti.

U analizu uvodimo pojam granice, a pomoću tog pojma određujemo i pojam pogleda na tri temeljna načina: 1. onako kako ga, također kao granicu, vidi teoretičarka Kaja Silverman kada povezuje pogled sa psihoanalitičkim kontekstom. Ovdje ćemo razmatrati tu granicu kao mjesto pohrane i umjetničke transformacije okoliša i u njemu zatečenog zla (u radovima Vlaste Žanić), odnosno pozivamo se na definiranje zla od strane britanskog teoretičara književnosti i kulture Terryja Eagletona. 2. analizom radova Kate Mijatović dotičemo teoriju nasilja Slavoja Žižeka, ali podsjećamo i na ishodišni problem pogleda kojim se bavio umjetnički projekt *Raz/otkrivanje* s temom teške vidljivosti, a bio je realiziran u obliku urbanih intervencija 2019. u Zagrebu. Pogled u ovom slučaju analiziramo s obzirom na jedan od najnovijih radova Kate Mijatović, *Bijeli šum za crne snove*, koji nam nudi temelj za raspravu o raspršivanju ideje pogleda u odnosu na granicu spram svjesnoga – u nesvjesnome. 3. u radu Ivana Faktora nasilje je transformirano u intermedijalnom evociranju problema identiteta i tehnologije montaže. Referirat ćemo se na teorijsku analizu Leonide Kovač koja se bavila autorovim opusom nastalim od 1994. do 2004. god. Pogled je u ovom trećem primjeru posredovan osvještavanjem kategorija vremena i prostora s jedne strane, odnosno povijesti i stvarnosti s druge.

Konačno, u završnom poglavlju „Prvenstvo subjekta ili prvenstvo opažanja“ nastojat ćemo promotriti sve tri pozicije u odnosu na filozofiju percepcije suvremenoga njemačkog fenomenologa Lamberta Wiesinga, što će nam poslužiti za izvođenje jedne moguće tipologije pogleda koja kreće od pojma subjekta prema fenomenu opažanja (pogledom). Pritom, bitnim nam se čini osvještavanje odnosa pogleda spram prethodno definiranog pojma granice: ona, granica, ili čini subjektovu poziciju pojačanom, ili

je zamagljena u procesu percepcije rada (zvukom i mogućnošću čitanja teksta) ili je u potpunosti posredovana medijskom transformacijom i kompleksnom montažom vizualnih fenomena u fotografijama i video-radovima. Tako se i pogled seli, premda uvijek ostaje na mjestu s kojega gleda samoga sebe. U tako usloženom odnosu promatranja u ovom radu osvjetšavamo moć koja je poput imerzije skrivena u stvarnosti, a potom i nju samu – moć – također teškom vidljivošću, gledamo pogledom koji valja otkriti i vizualno misliti iz pozicije teorije.

## Vlasta Žanić i granica kao artikulacija zla

U Galeriji No Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu 2011. godine održana je izložba „Pogled otpora“ (kustosica: Mirela Ramljak Purgar). Na izložbi su sudjelovale Vlasta Žanić radom *Pomične trake* i Kata Mijatović radom *Vožnje* (sl. 1). Kao jedan od središnjih modela tumačenja radova ove dvije umjetnice tada nam je poslužila knjiga *Threshold of the Visible World* autorice Kaje Silverman (1996). U knjizi se *pogled* tumači kao „mogući otpor društvenoj normativnosti“. Pristupimo li radu Vlaste Žanić *Pomične trake* u tom teorijskom kontekstu, tada postaje razvidnim problem identiteta kao granice.



Slika 1. Kata Mijatović (*Vožnje*) i Vlasta Žanić (*Pomične trake*),  
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2011.  
Kustosica Mirela Ramljak Purgar

Kaja Silverman, pozivajući se na Jacquesa Lacana, razdvaja zor od subjekta pogleda, odnosno „vizualni autoritet“ ne pridaje pogledu nego „kulturalnom zoru“: „Time [Lacan] sugerira da ono što je određujuće za svakoga od nas nije kako mi vidimo ili bismo se željeli vidjeti, nego kako smo viđeni kulturalnim zorom“ (Silverman, 1996, 19). Ova autorica pak konstatira da je moguće na kolektivnoj razini zalagati se za promjenu postojećeg stanja ali, na onoj individualnoj, normativnu sliku moguće je ili deformirati ili resemantizirati (ibid.). No, „prelaženje“, kako smo nazvali fenomen granice ili identiteta u katalogu spomenute izložbe (Ramljak Purgar, 2011), kod Vlaste Žanić znači uspostavu nekog novog stanja u odnosu na ono prvobitno – u trenutku kada na jednoj od dviju kinetičkih interaktivnih objekata-traka, posuđenih iz kazališta, „vožnjom“ stižemo do zrcala postavljenog na kraj trake, kada dolazi do prisile da se siđe. To novo stanje jest stanje izbora u „prelaženju“ prema doživljaju vlastitog tijela kao istovremeno senzacijskog i vizualnog. „Senzacijski ego“, prema Silverman, jest odnos nevizualnog i vizualnog, tj. istovremenosti psihičkog i tjelesnog, jer uključuje i aspekt simultanosti fizičkog i mentalnog (Silverman, 1996: 17).

“Granica vidljivog svijeta“, u eseju o zrcalnom stadiju, za Lacana je, prema istom tekstu Silverman, tzv. *Urbild*, viđenje djeteta sebe u zrcalu i kao identifikacija s onime što ono nije i kao identifikacija s vlastitom slikom; za Lacana subjektov tjelesni odraz time „konstituiru rub ili granicu (*limit or boundary*) unutar koje se može pojaviti identifikacija“ (ibid.: 11) Ako bismo pokušali prepoznati tu granicu kao mjesto stvaranja identiteta, kao što je to učinila Silverman, pozivajući se na Jeana Laplanchea (Laplanche, prema Silverman, 1996.), prepoznali bismo u njoj „spremište“ (*container*), a ne samo granicu između sebe i svijeta. Spremište pritom ima oblik koji određuje slikovne „sadržaje“ koji bi se u njega stavili, s obzirom na to da se ego može prilagoditi samo onim identifikacijama koje slijede njegov oblik (Silverman, prema Ramljak Purgar, 2011). Drugim riječima, Žanić dopušta susret s vlastitim odrazom, kao proces bliženja svojoj slici, ali odmah potom prisiljava na odustajanje od nje i susret s vlastitim prisjećanjem na tu sliku, kao prisjećanje na prepoznavanje sebe i kao subjekta i kao objekta. Granica je stoga istovremeno i prepoznavanje (u odrazu) i pomak prema sebi kao promatraču. Pogled, prvobitno zarobljen u širinu i visinu zrcala i kretanje pomičnom trakom, sada se nalazi u promatraču – subjektu i publici.

Granica ili spremište kod Žanić doista predstavlja fizički zalog kao investiciju u mentalno stanje: u osobnome putu od „dezorijentiranosti“ u radu *Ravnoteža* (2006.) do prisile na vlastitu sliku kao odraz i prisjećanje (sliku slike) u *Pokretnim trakama*, ova umjetnica tvrdi da „fizički doživljaj može biti osobito snažan ako je obojen određenim konceptom ili umjetničkom namjerom“ (Žanić i Turković, 2011: 115). Takvo mišljenje slike kroz tijelo prepoznavamo u jednom drugom radu ove umjetnice, u *Autorskome otisku* (2009.) (sl. 2), a koji se rad sastoji od video performansa i gipsanih odljeva tijela umjetnice s odjećom (Šimunović, 2016: 363).



Slika 2. Vlasta Žanić, *Autorski otisak*, kadar iz videoperformansa, 2009. Fragment gipsanog odljeva tijela umjetnice s odjećom

U pitanju postavljenom jednoj od dvadeset umjetnica s kojima je razgovarala na temu odnosa tijela i performativnosti, Ružica Šimunović piše o prepoznavanju specifičnog medijskog promišljanja skulpture, izvornog načina izražavanja ove umjetnice, u obliku „probijanja“ „granice medija (i) kroz živo, izvedbeno tijelo“ (Šimunović, 2016: 363). U svome odgovoru, Žanić će primijetiti da se i dalje služi klasičnom kiparskom formom, ali će je transformirati u „dodavanje ili oduzimanje forme“, „odnos pozitivna i negativna“, „razmišljanje o monolitnoj ili raspršenoj formi, vanjskom i unutarnjem prostoru...“ (ibid.: 364). Taj je odnos posebno vidljiv u spomenutom *Autorskom otisku*, gdje se autorica bavi granicom između punog i praznog, unutarnjeg i izvanjskog, odnosno tragovima granice kao

ostacima nakon pukotina nastalih u interakciji tijela i stvarnosti. Između eksperimentalnog postupka (ibid.: 362) i fizičkog zaloga, kada se umjetnica svodi na „nepostojanja pravila i zadatosti te pomisao da je sve moguće postaviti ispočetka“, zanimanje za iluziju „postojanja nulte točke“ postaje „esencija“ „kreativnog potencijala“ (ibid.: 360), kako u istom razgovoru s Ružicom Šimunović odgovara Vlasta Žanić. Doista, i silaženje s jedne od dviju pokretnih traka iz 2011. god. vraća nas na nultu točku – ili smo ipak nešto naučili? Je li sve što nam je dopušteno samo ponavljanje ili je ponavljanje sada kompleksnija tvorba stvarnosti uz dodatak spoznaje o vlastitom odnosu spram tog ponavljanja? Umjetnica zapravo nudi izlaz iz nelagode izazvane susretom s vlastitim bićem ili zbog prisile da se taj susret zaustavi i pretvori u takt, u ritam, gotovo u apstrakciju. Takav izlaz načini je, prema vlastitom svjedočenju, u radu *Metamorfoza* (2011.), kada je, zbog „zasićenosti“ „vlastitim likom“ našla sebe u situaciji ili u stanju koje nije moguće konstruktivno izmijeniti; izlaz se zbio „potpuno neočekivano. Želja da se u toj pat poziciji ‘učinim nevidljivom’, transformirala se u ideju za rad“ (ibid.: 356). Audio zapis zapravo je iskaz o novonastaloj situaciji i pušten je kao „audio dokumentacija performansa“, ranije izvedenog na toj istoj izložbi pod nazivom *Od kipa do ispovijedi: autoportret – autobiografija*. Autorica, čini nam se, bilježi nužno spuštanje s trake pred zrcalom i nastavak u nešto drugačijem smjeru: „Na kraju sam, naravno, prihvatila paradoks cijele situacije. Moj izraz je ostao autoreferencijalan, i dalje sam se nastavila baviti sama sa sobom, ali je moja odluka da se ‘ukinem’, to jest da prekinem sa svojom dotadašnjom umjetničkom praksom, u tom trenutku zapravo bila jedini način da napravim novi rad“ (Ibid.: 357).

Zaključujemo, i granica na kojoj se gradi identitet i „spremište“ za eksperiment i autobiografske elemente, mogu se vidjeti kao mogućnost odtećenja matrice odnosa puno/prazno, odnosno, izvanjskog i nutarnjeg zrenja od nastalih taloga uslijed osvještavanja odnosa spram stvarnosti. S pogledom, transformiranim od objekta prema subjektu i obratno. Možda je zalaženjem s onu stranu vlastite prakse bavljenja sobom već ovdje, „na kraju“, u *Metamorfozi*, pa potom u *Pomičnim trakama*, autorica primijetila moć svojeg pogleda na samu sebe i preokrenula se iznutra prema van, prema, kako ćemo kasnije primijetiti, neporecivom „prvenstvu subjekta“, jer ostaje u zoni promatrača.

## Terry Eagleton: pojmovi zla i manipulacije

Kako, međutim, vidimo ovo razrješenje u odnosu na stvarnost koja za rezultat ima „zlo“? Inspiraciju smo našli, osim u samoj stvarnosti koja je u ovom trenutku neizvjesna zbog rata koji je izazvan zlom, u knjizi Terryja Eagletona *O zlu* (Eagleton, 2011a). Pišući o „romanima o zlu“, autor se zadržava na definiciji zla kao „oblika transcendencije“ u Mannovu romanu *Doktor Faustus*: fizički je zalog kod glavnog lika u namjernoj zarazi sifilisom u svrhu „glazbenih vizija“ „zbog postupne degeneracije njegova mozga“ (Eagleton, 2011a: 67). Eagleton objašnjava:

Adrian je dionizijski umjetnik koji istražuje dubine ljudske opakosti kako bi izvukao red iz kaosa. Njegova umjetnost nastoji silom istrgnuti duh od mesa, cjelovitost iz nesreće, anđeosko iz demon-skoga. Ako umjetnik nastoji iskupiti korumpirani svijet snagom svoje transfigurativne umjetnosti, tada on ili ona mora biti u intimnoj vezi sa zlom. To je razlog zašto je moderni umjetnik sekularna inačica Krista, koji silazi u pakao očaja i bijede kako bi ih sjedinio u vječnom životu“ (Ibid.).

U daljnjoj razradi problema odnosa umjetnika spram vlastitog fizičkog zaloga za vlastitu umjetnost Eagleton će povezati zlo s uništenjem u analogiji spram Božjeg čina stvaranja, jer se stvaranje od Boga može izvesti samo uništenjem (Eagleton, 2011a). Taj se odnos uništenja nužno stoga sastoji u uništenju stvari koje postoje: „Što je bujnija egzistencija, to je više vrijednosti na ovom svijetu. Jednostavna činjenica da postoje satovi, telekomunikacije i osjećaji uzbuđenog očekivanja dobra je stvar“ (Ibid.). Drugim riječima, poput čina stvaranja na temelju Knjige Postanka, postoji analogon u apsolutu uništenja, podjednako su neponovljivi (Eagleton, 2011a). Ono što nastaje, „izokrenuta transcendencija“ u zlu, primjećuje Eagleton, odgovara jedinom izlazu u tzv. postreligijskom svijetu, obilježeno iskustvom holokausta (2011a). Prisjetimo li se radova Vlaste Žanić, osobito *Metamorfoze*, jedino što je još preostalo, nakon odustajanja od materijalnosti i konvencije umjetničkog rada, jest zvuk. Ovdje možemo izvesti analogiju s Eagletonovom analizom zla kod lika kompozitora Leverkühna iz romana *Dr. Faust* Thomasa Manna. Leverkühn, dakle,

ne uživa u onom vizualnom, a kad je već odabrao glazbu kao svoje područje, to je samo zato što je ona najčišći oblik od svih



umjetnosti. Modernistička ili eksperimentalna umjetnost koju Leverkühn stvara predstavlja točku u kojoj umjetnost više ne dobiva svoj sadržaj iz svijeta koji je okružuje. Umjesto toga, ona se okreće sama sebi i razvija vlastite oblike, čineći sebe vlastitim predmetom. Leverkühn je formalist jer se boji sadržaja, koji bi zbog svog destruktivnog utjecaja mogao spriječiti njegov nagon za beskonačnim. U *Pojmu strepnje* Søren Kierkegaard govori o «strahotnoj praznini i besadržajnosti zla.» Praznina je najčišća forma, u potpunosti lišena sadržaja. (...) Ništa nije toliko neranjivo ili otporno poput ništavila. Zbog toga su oni koji su alergični na materijalnu stvarnost tako duboko zaljubljeni u prazninu. Konačna pobjeda slobodnog duha bilo bi uništenje cijeloga svijeta. Tada se svijet ne bi mogao ugrurati između vas i vaše želje (ibid.: 75-76).

Osuđujući opasnost od uništenja u ime razumijevanja teologije, Eagleton će povezati kršćanstvo i „izmučeno ljudsko tijelo“ kao „najviše samoostvarenje“ Boga. (ibid.: 76). Vlasta Žanić ne dopušta uništenje, daje mogućnost misli da izvede čin mišljenja i spoznaje, izbor hoće li u interakciji s kretanjem i zrcalom „promatrač“ i „kretač“ naći novi izlaz, kreativni i konstruktivni doživljaj svijeta preko vlastita tijela i uma. Slično je i s radom *Autorski otisak*: u „granici“ između izvanjskog i nutarnjeg, praznog i punog, nalazi se sav onaj inventar odnosa dobra i zla koji može stati u onu granicu koja prima oblike nalik tijelu. Žanić posuđuje od tehnike otiska, ali je pretvara u depo, koji istovremeno ukida njegovim lomljenjem u dijelove i postavljanjem poput krhotina na postament.

U opisu zla Eagleton dolazi i do nacizma, kada postoji „ili previše ili premalo smisla – ili pak oboje istodobno“; ono se u ovom slučaju sastoji u istovremenosti „žrtvovanja, junaštva i čistoće krvi“, ali i „opscenom užitku“ (Freud), ljubavi prema smrti i „nebivanju“: „Nacizam je oblik ludog idealizma koji se užasava ljudske tjelesnosti. Ali on je i snažno zadirkivanje i ismijavanje upravo takvih ideala. Podjednako je uzvišen kao i zajedljiv, (...) ciničan do same srži“ (ibid.: 85).

Demistifikaciju zla Eagleton konačno povezuje i s pojmom manipulacije: razdvajanje razuma od osjetila ima za posljedicu da razum, zbog svoje složenosti i apstraktnosti, gubi vezu s bićem i njemu prisposobivom stvarnosti; život se zauzvrat pretvara u „besciljnu materiju“ „kojom se može manipulirati“. Taj proces obuhvaća i osjetilnost, koju više ne oblikuje razum,



koji, pretvorivši se u racionalizam, prerasta u beživotnu „formu“. Osjetilnost, pretvorena u senzacionalizam, s druge strane, predstavlja egzistenciju tijela, transformiranu u „život lišen smisla“ (Eagleton, 2011a). No, kao što ćemo vidjeti u nastavku, nasuprot tako postojećeg besmisla postoji terapeutska misija umjetnosti.

### **Kata Mijatović: granica je u frekvenciji zvuka i nemogućnosti čitanja**

Vizualna umjetnica Kata Mijatović sudjelovala je u projektu „Raz/otkrivanje“ u travnju 2019. godine intervencijom pod nazivom *Ugljen iz nesvjesnog: prijenos* u neposrednoj blizini prometnog raskrižja istočno od gradskog centra. Budući da se u njegovoj konceptualnoj i materijalnoj osnovi nalaze snovi, odnosno metaforički motiv hrpe ugljena, razvidno je da je taj rad izveden iz već spomenute *Vožnje* (sl. 1), pokazane na izložbi „Pogled otpora“ 2011. Oba projekta su u svojem bitnom dijelu bila naslonjena na *Arhiv snova*, raniji projekt Kate Mijatović utemeljen 2013. na Venecijanskom Bijenalu, čime je autorica usustavila niz pojmova i postupaka s temom sna te materijaliziranih u nakupinama ugljena. Projekt urbanih intervencija imao je za cilj djelovati u užem urbanom tkivu Zagreba teško vidljivim umjetničkim intervencijama. Namjera projekta bila je osvijestiti tešku vidljivost destruktivnih ideja što postoje u ljudskoj svijesti i ponašanju – nasilje i manipulaciju. Nastojali smo pokazati da je *imerzivnost* – inače tehničko-fenomenološki pojam podjednako prikladan za opisivanje tradicionalnog slikovnog uživljavanja kao i za vizualnost u doba virtualne stvarnosti – postao i formalni, teško razaznatljiv zahvat u samu stvarnost. Drugim riječima, pojam smo tada koristili u njegovu širem značenju nevidljivosti, ili teške prepoznatljivosti, zla i manipulacije. No, prije nego se vratimo na analizu za našu temu ključnog doprinosa Kate Mijatović, nužno je ponuditi širu kontekstualizaciju njezina rada u kulturološkoj interpretaciji poriva za nasiljem Terryja Eagletona te pojma imerzivnosti kod Olivera Graua.

Povodom izložbe Sanje Iveković u MOMA-i 2011. godine, u tekstu pod naslovom „Culture and Violence“ Terry Eagleton piše o pojmu ideologije koji se razvija iz ideja, što je jedan od razlog nastanka nasilja. S druge je strane kapitalistička proizvodnja besmisla i nestanak vjere (Eagleton,

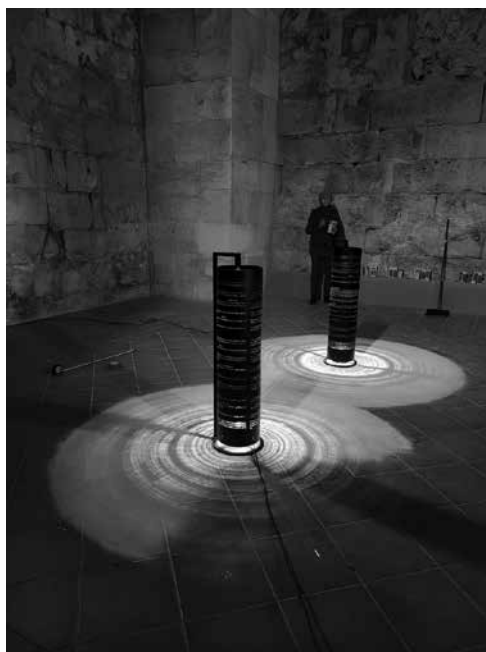
2011: 43). Ideje su, piše Eagleton, apstrakcije, ali imaju vezu s nečim što postoji u našoj stvarnosti. Nasilje počinje strahom, koji rađa mržnju, a mržnja – nasilje. „Nasilje nastaje kada se čini da je jedini način da se poništi prijetnja nametnuta prisutnošću zastrašujućeg drugog (*terrifying other*) tako da ga se iskorijeni“ (Eagleton, 2011: 42). Postoji racionalni i iracionalni strah: „iracionalni strah nastaje kada drugoga doživljavamo kao prijetnju ne zbog toga što on doista čini ili što doista jest, nego zbog nekog svojstva koje nismo mi sami“ (*by virtue of not being you*) (Eagleton, 2011, 42). Drugim riječima, i „najosjetljiviji“ među ljudima mogu pristati na ideološki poziv da se drugog doživi kao prijetnju i osjeti poriv da ga se uništi (ibid.). Definirajući nasilje kao svojevrsnu apstrakciju, Eagleton ga uspoređuje s neosobnošću i anonimnošću želje u psihoanalitičkom smislu u kojoj manjka osjetljivost za posebnost nekog objekta. Međutim, nasuprot nasilju i tako definiranoj želji nalazi se umjetnost, kojoj objekt ne služi kao sredstvo u službi nečeg drugog, nego nešto sebi dostatno, cilj ispunjen samo u umjetničkosti umjetnosti (ibid.).

Ta teška vidljivost kao zadatost umjetničke intervencije u urbano tkivo analogna je onoj o kojoj piše Oliver Grau, kada piše o imerzivnosti (Grau, 2003); taj fenomen, premda sagledan iz povijesnoumjetničke vizure, kod njega je tumačen prije svega s medijskog aspekta i to tako što umanjuje sposobnost kritičkog odnosa spram stvarnosti. Premda predstavlja svojevrsno intelektualno stimuliranje (Grau, 2003: 13), radi se o pretvaranju stvarnog prostora u „prostor iluzije“, sliku *nalik* stvarnom jedinstvu prostora i vremena. Tako nastali prostori, imerzivni i virtualni, u koje se pretvaraju *slikovni mediji*, postižu dojam sveobuhvatnosti, što ga postiže sam umjetnik, ali i mogućnost spajanja s medijem slike, koji pak utječe na osjetilnost i svijest promatrača (Grau, 2003).

Zato nam je bio zanimljiv rad Kate Mijatović *Ugljen iz nesvjesnog: prijenos* (2019). Intervencija naslovljena *Resumé iz 2007. godine*, sastavljena od realne radnje i one snimljene, naime, prijenosa hrpe ugljena s jedne strane na drugu, sada je zaustavljena u dvjema hrpama ugljena, koje se bitno ne zamjećuju u svojem okolišu – na križanju Vukovarske i Heinzelove ulice u Zagrebu, premda se razlikuju po svojem obujmu. Jedna pored druge, na travnjaku uz cestu, prije se doimaju poput krtičnjaka (što je asocijacija same umjetnice). Premda nitko nije ispitivao prolaznike jesu li taj rad primijetili, svjesni smo činjenice da takve umjetničke intervencije, zabilježene na fotografijama (Borisa Cvjetanovića) te objavljene u katalogu i knjizi

(Ramljak Purgar, 2019, 2022) traju u pogledu onoga koga takva umjetnička intervencija kao koncept zanima. Neprimjetnost umjetnosti unutar okoliša (izvanumjetničke) stvarnosti te uspostavljanje kritičke perspektive umjetnosti spram te stvarnosti, doima se nezaobilaznom u vrijeme prolifracije slika svake vrste i teorijske refleksije o njima.

Kada je Kata Mijatović 2011. godine na izložbi „Pogled otpora“ u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti projicirala *Vožnje*, spojila je nijemu vizualnost s programom evokacije snova, što će postati njezinom glavnom inspiracijom u godinama što slijede. U autobusu na relaciji Zagreb–Osijek, kamera postavljena s unutarnje strane stakla snimala je eksterijer – kontinuiranu izmjenu vizualnih dojmova što se izmjenjuju pred očima promatrača. Tri različite projekcije, jedna do druge u izložbenome prostoru, imale su, međutim, za rezultat diskontinuitet percepcije, jer su počinjale od druge točke u vremenu. Više od deset godina kasnije, Mijatović će u Splitu 2022. god. postaviti rad *Bijeli šum za crne snove* (sl. 3).



*Slika 3. Kata Mijatović, Bijeli šum za crne snove, 2022. Kinetička svjetlosna instalacija sastavljena od dvaju cilindara u vrtnji s urezanim tekstovima iz Arhiva snova; white noise zvuk (s izložbe u Galeriji Kula, Split)*

Izložba *Bijeli šum za crne snove* predstavlja moguću interpretaciju umjetnice njezine vlastite invencije – *Arhiva snova* iz 2013. god. ([www.arhivsnova.hr/](http://www.arhivsnova.hr/)). Čini je kinetička svjetlosna instalacija, sastavljena od dvaju cilindara u vrtnji, s urezanim tekstovima iz *Arhiva*, koje, međutim, zbog vrtnje nije moguće čitati, a kroz koje prolazi svjetlost, projicirajući ih na tlo posuto solju. Vizualnu senzaciju nadopunjuje i *white noise* zvuk, alfa valova koji služe uspavljivanju.

Rad je inspiriran *Strojem za snove*, što ga je 1959. god. osmislio Brion Gysin, britanski umjetnik, a smisao je u oponašanju tzv. alfa valova u mozgu, onih koji se pojavljuju u mozgu u vrijeme prije sna, na frekvenciji od 8 do 13 herca (tako osmišljen cilindar sluša se s gramofona, uz istovremeno stroboskopsko treperenje). Promatrač je pod utjecajem tog stroja za naše buduće snove. Promatrač, naime, nesvjesno reagira na vizualno-auditivnu senzaciju i još ne zna kako će se njegova podsvijest referirati na viđeno i slušano. Ako se zbila imerzija na ovome mjestu, onda to nije zacijelo jer se stroj „povezao“ s prostorom u kojemu funkcionira, nego zbog toga što je podsvijest zauvijek ostala ovisna o proizvedenoj kompleksnoj senzaciji. Umjetnost doista u tom smislu spašava od stvarnosti. Ali, u stvarnosti je doživljaj povezan s ostatkom stvarnosti koje je dijelom, pa promatrač zauvijek postaje inficiran izazovom za svijest i podsvijest. Podsvijest je, znamo, terapijski iskazana u snovima, tako se „zahvaljujemo“ stvarnosti i našoj podsvijesti na disperziranoj stvarnosti u našem tijelu, u našem mozgu. I zlo se taloži i razlaže u toj podsvijesti, ovisno o našem superegu. Ako je kod Vlaste Žanić granica bila u ljušturi tijela, između punog i praznog, kod Kate Mijatović ona je u frekvenciji zvuka i nemogućnosti čitanja, u stanju između budnosti i sna, između svijesti i podsvijesti. Gdje je, međutim, pogled u radu *Bijeli šum za crne snove*? Pogled je osporen, raspršen, nesvodiv na zaustavljanje i čitanje. Stroj u vrtnji sili na uspavljivanje, stvara gubitak koncentracije, navodi na podsvijest, a ne svijest. Moramo se othrvati hipnotičkoj osobini rada i zadržati pozornost i kritičku distancu. Umjetnica sluti da ona nije uvijek moguća, da pogled strepi od zavodenja.

### **Slavoj Žižek: subjektivno i objektivno nasilje i forma**

Slavoj Žižek razlikuje subjektivno i objektivno nasilje; subjektivno je ono određivo utvrđivanjem počinitelja, a objektivno je ono skriveno, i kao „simboličko“ smješteno u jezičnim i formalnim načinima izražavanja, ali

i ono „sistemska“, utjelovljeno u funkcioniranju ekonomije i politike (Žižek, 2008) Poput ideologije, spominjući pojam *nevidljivosti*, sličan našoj sintagmi *teške vidljivosti*, i Žižek vidi tzv. objektivno nasilje kao inherentno „normalnom“ poretku stvari. Objektivno je nasilje nevidljivo stoga što podržava takvo stanje nulte točke naspram kojega – kad se ono naruši – nasilje doživljavamo kao subjektivno: da bismo ga uočili, potreban nam je ukošeni pogled, paralaksa. Sistemsko nasilje je stoga nešto poput ozloglašene „crne tvari“ u fizici, protuteža suviše vidljivom subjektivnom nasilju. Ono je možda nevidljivo, ali ga treba uzeti u obzir da bi se shvatio smisao onoga što se doima ‘iracionalnim’ izljevom subjektivnog nasilja (Isto, 8).

Ako bismo povukli paralelu s navedenim radovima dviju umjetnica, učinilo bi nam se da je tzv. granica tijela, kao mjesto deponiranja zla kod Žanić određena u odnosu na objektivno nasilje, jer u radu *Autorski otisak* ljušti tijelo od opne koju potom razlaže na komade, ustvari dekonstruira nešto što je nastalo uslijed spajanja s tijelom samim, poopćujući ga podjednako kao što poopćuje i samu granicu, čineći od supstance kompleksno tkivo univerzalnih konotacija. Zašto nam se čini da je kod Mijatović u radu *Bijeli šum za crne snove* drugačije? Tekstovi odabranih snova kroz čija se slova lomi svjetlo i pada na tlo vrlo su osobni, zna se tko im je autor i poznat je tekst samog sna; no, granica o kojoj je bilo riječi, između svijesti i podsvijesti također zalazi u univerzalno pojmljene stvarnosti i pojmovnik, odnosno izranja u obliku kolektivnog nesvjesnog, jer, prisjetimo se riječi same umjetnice, projicirani snovi služe kao izvor i poticaj još „neodsanjanih“ snova. Paradoksalno, poput Eagletona, i Žižek vidi izlaz iz nasilja u „opisu“ situacije, ne nekom „realističkom“, nego umjetničkom: to nije opis smještanja u vrijeme i prostor unutar povijesti, nego novostvoreni, „virtualni“, u kojemu ono što se „pojavljuje nije pojava koju podržava dubina realnosti koja stoji iza njega, nego pojava bez konteksta koja se u cijelosti podudara sa stvarnim bivanjem“ (ibid, 10). Žižek misli na „formu“ koja, baš kao i kod Eagletona, ima veze s ništavilom, jer „umjetnički opis“ „svoju vlastitu unutarnju formu izvodi iz konfuzne stvarnosti“ (ibid, 11).

### Ivan Faktor: granica između apropijacije i intervencije

U katalogu izložbe „Fritz Lang und Ich, 1994–2004“, Leonida Kovač piše o vezi psihoanalitičkog „nagonsko-nesvjesnog“ i onog „optičkog-nesvjesnog“ u instrumentu kamere u radovima osječkog umjetnika Ivana

Faktora: kamera, naime, intervenira „svojim vožnjama, svojim rezovima i statičnom slikom, svojim usporavanjem i ubrzavanjem toka, svojim uvećanjem i smanjenjem“, odnosno, povezuje naše opažanje s metodama Freudove teorije (Kovač, 2004). Kako nas podsjeća ova autorica, kamera je u podlozi „aparaturnih“ ishoda u tekstu Waltera Benjamina „Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije“ iz 1936., čime upućuje na dva elementa važna i za radove Ivana Faktora: koincidencije i montaže. Koincidencija se tiče riječi i godina što su u temelju inspiracije ovog umjetnika Fritzom Langom, prije svega u brojevima: tako će 1994. biti ona godina od koje će se ovaj umjetnik referirati na Langa u svojim radovima, kao i godina čiji će posljednji broj ujedno biti broj iz godine 1934., kada Lang stiže u Sjedinjene Američke Države, bježeći od nacizma; odnosno 1936. će biti godina kada Benjamin piše spomenuti tekst, a iste godine Lang snima film *Fury* (*Zakon linča*). Umjesto da postane osobom koji će snimiti „nacionalsocijalistički film“ – kako je, prema Kovač, izjavio Hitler, nakon što je vidio Langov film *Metropolis* – Lang odlazi u Sjedinjene Američke Države. Evo što Leonida Kovač piše o imenovanju Faktorovih radova analogno Langu u preimenovanju svoga filma iz 1931. godine:

Paradoksalno, film *Oporuka Dr. Mabusea* u kojemu fiktivni lik patološkog zločinca izgovara nacističke parole, zabranjen je odmah po dolasku nacista na vlast, a naslov filma iz 1931. *Mörder unter uns* (*Ubojica među nama*) morao je biti promijenjen. Lang ga je tada preimenovao u *M* i dodao mu podnaslov *Eine Stadt sucht einen Mörder* (*Grad traži ubojicu*). Od 1994. do danas (2004. op. M.R.P.) tim će Langovim podnaslovom Ivan Faktor nasloviti nekoliko svojih radova. Kao prvi u nizu pojavit će se devet video-stilova koji bilježe prizore praznih osječkih ulica, snimljenih noću, u kasnu jesen 1991., za vrijeme bombardiranja grada. Na tim su se fotografijama, u funkciji titlova po prvi put pojavili dijalozi iz *M*-a. kasnije su iste fotografije postavljene u Berlinu kao strukturalni element rada naslovljenog *Berlin – Osijek: eine Stadt sucht einen Mörder*.“ I dodaje: „U zadnjem desetljeću dvadesetog stoljeća Faktorov grad Osijek postaje žrtvom urbicida inspiriranog jednim drugim nacionalsocijalizmom. I taj će urbicid postati motivom gotovo svih radova predstavljenih izložbom „Fritz Lang und Ich“ (Kovač, 2004., 5).

Nama se u ovom kontekstu čini nezaobilaznom činjenica intermedijalnosti, a na nju podsjeća i citirana autorica, odnosno, propusnost svjetla

posredovanjem medija, u novom kontekstu odnosa jednog medija spram drugog. Rad Ivana Faktora *Der müde Tod (Umorna smrt)* (1996) ujedno je Langov film iz 1921. god. Rad *Umorna smrt* sastoji se od fotografija ekrana video monitora, sa snimkama nadgrobnih portreta s osječkog i vinkovačkog groblja. No, imena i podatci što stoje uz portrete pokojnika i pokojnica u sliku su upisani na filmski način – filmskim titlom. Faktor videom dokumentira izbljedenje i tijekom rata oštećene fotografske portrete ili pak one oštećene u granatiranju groblja te se ovi doimaju gotovo izbrisanim (Kovač, *ibid.*). „Postupkom prijenosa slike iz medija u medij koji je u strukturi ovoga rada ključan, apostrofirana je vremenska dimenzija. Dimenzija unutar koje mogućom postaje reprezentacija procesa nestajanja“ (Kovač: 10).

Je li u radovima Ivana Faktora – *M. Grad traži ubojicu*, odnosno u filmu *Mörder unter uns (Ubojica među nama)* (sl. 4) i *Umorna smrt* – posrijedi naglasak na formalnom? Jest: u prvom slučaju montirane su replike iz jednog filma drugog autora i iz drugog vremena na slike iz tada (riječ je o 2004. godini) nedavne prošlosti, dok su u drugome načinjene fotografije video monitora i dodani podatci o pokojnicima u obliku titla. Fotografija i film temelj su montaže kao procesa spajanja prostora i vremena, svjesnih intervencija umjetnika u snimljenu i tako interpretiranu stvarnost. Ideologija i nasilje u podlozi su umjetničke intervencije u tijek vremena/prostora i njihovu proživljenost. Nešto što je doslovno, snimke opustjelog grada za vrijeme granatiranja i portreti mrtvih i poginulih na groblju, transformirano je i učinjeno propusnim za daljnje razmišljanje.



Slika 4. Ivan Faktor, *Mörder unter uns (Ubojica među nama)*, 2004; eksperimentalni film, BETA SP, 12 mon., 30 sek., kadar iz filma



Naime, i Kovač piše o problemu identiteta u radovima Ivana Faktora; radi li se ovdje o granici, kod Faktora između apropijacije i intervencije, između kamere i montaže, između koincidencije i osobnoga? Parafrazirajući Jacquesa Lacana, u tekstu uz izložbu „Fritz Lang und Ich“ iz 2004. god., Leonida Kovač govori o istim fenomenima, koje s jedne strane opisuje Eagleton, pišući o ideologiji i zlu, a s druge, Slavoj Žižek, kada piše o „objektivnom“ nasilju: u oba slučaja zlo se čini „prirodnim“, gotovo nužnim, poput snopa svjetlosti koji vodi naš pogled „toliko da nam izgleda poput mliječnog stošca, i priječi nas da vidimo ono što osvjetljava“; mali ekran i njegovo uvođenje u to „polje“ izdvaja ono što je osvjetljeno, „stavlja u sjenu, ako se tako može reći, mliječnu svjetlost i ističe predmet koji je ona skrivala“ (Kovač, isto, 9). Umjetnost, složit će se Eagleton i Žižek, spašava, odnosno uvodi ekran, posredovanje spram stvarnosti i osvjetljava ono što se prilikom „prirodnog“ gledanja ne vidi. Stoga i „imerzivnost koja se suprotstavlja imerzivnosti“ (Ramljak Purgar, 2021) – u obliku nezamjetnih intervencija u urbano tkivo, zatim raskomadani odljev od gipsa i *white noise*, ali i svjetlo, snimljeno kamerom i pretvoreno u statičan kadar – postoje kao načini umjetničkog spašavanja svijeta, kao „učenje“ o kojemu kao o jedinom spasu piše Žižek.

### **Pozicija subjekta: prvenstvo subjekta ili prvenstvo opažanja**

Gdje je onda subjekt, odnosno objekt u subjektivnom ili objektivnom nasilju? Pokušajmo razumjeti sustav percepcije što ga sugerira Lambert Wiesing (2009). On pokušava subjekt shvatiti na dvostruki način: onaj u kojemu je subjekt ujedno i kao „primat“ (*Primat*) (prvenstvo) subjekta i kao primat opažanja. U slučaju „prvenstva subjekta“ (*Primat des Subjekts*) subjekt je za opažanje „prethodeći, djelatni subjekt, koji opažanje što slijedi proizvodi kao svoj produkt, kao od opažanja načinjen objekt“ (Wiesing, 2009: 120). Kao „prvenstvo opažanja“, međutim, subjekt postaje objektom, jer je „od opažanja prizvan kao subjekt opažanja“ (ibid.). Iz toga proizlazi pitanje, piše Wiesing: kakav je to subjekt potican opažanjem? Radi se dakle o filozofiji koja priznaje „prvenstvo opažanja“: „Ja nisam prvo ja i potom opažam, nego moje Jastvo je Jastvo kao subjekt mogega opažanja. Subjekt postaje naknadnim i ovisnim objektom opažanja; na tom mjestu

‘objekta opažanja’ ne stoji opaženi predmet, nego subjekt koji opaža, ali je opisan kao objekt opažanja“ (ibid.).

Mogli bismo se, dakle, referirati spram „granice“ između tijela i prostora, kao mjesta pohranjivanja ostataka miješanja tijela s prostorom, pa stoga i zla i nasilja; u tom slučaju radi se o objektu percepcije, nazovimo to pogledom zla s vanjske strane granice. Umjetnica Vlasta Žanić stavlja se u središte zbivanja i nastoji performansom i videom koji iz njega nastaje proizvesti, otjeloviti granicu i ostatke izmiješanosti vanjskosti i nutarnosti. Ona, poput funkcioniranja pogleda u radu o kojemu je bilo riječi na početku teksta, *Pokretnim trakama*, slijedi putanju prijelaza pogleda „na stranu promatrača“, kako smo to napisali, premda iz prvobitnog identificiranja s objektom, ali potom i subjektom. Radom *Autorski otisak* definitivno zalazi u zonu „prvenstva subjekta“. Subjekt je opažanjem nastali objekt.

U slučaju Kate Mijatović, radi se o raspršivanju subjekta u zvuk za odlazak iz svijesti u podsvjesno, o tzv. alfa zvukovima; tu se već radi o graničnom stanju između „prvenstva subjekta“ i „prvenstva opažanja“. Na fotografiji, umjetnica promatra svoj objekt i sluša zvukove, no oni su preseljeni iz predmeta u prostor, time i u njezino vlastito biće. Tijelo svakog promatrača/slušaća pojačava svojom prisutnošću učinak dekoncentriranosti zbog nemoći praćenja tekstova, širi se prostor između subjekta kao prvenstva subjekta i subjekta kao prvenstva opažanja.

Konačno, radovi Ivana Faktora u potpunosti se pretvaraju u učinak subjekta u smislu prvenstva opažanja. Subjekt nije u radu, on je u prostoru i uspostavlja vezu s predmetom, postavši subjektom u smislu u kojemu je „jastvo subjekta opažanja određeno uvjetima opažanja“ (Wiesing, 2009: 121). Uvjeti opažanja su u ovom slučaju smješteni s druge strane medijski opredmećenog „objekta“ (mi smo ga tako nazvali), bilo kadrovima iz filma *M. Grad traži ubojicu*, bilo fotografijama ekrana video-monitora u *Umornoj smrti*. Leonida Kovač ističe dimenziju temporalnosti u slučaju drugog umjetničkog rada, *Umorna smrt*, s podacima o pokojnicima načinjenima poput titlova u filmu (mi dodajemo i dimenziju prostora); naime, radi se o „reprezentaciji procesa nestajanja“, dakle, o činjenju u potpunosti iz perspektive subjekta određenog opažanjem. Opažanjem čega? Činjenica jest da je umjetnik u velikoj mjeri bio zaokupljen ratom u Osijeku, s jedne strane, te da je eksperimentalni karakter svojeg uratka načinio intenzivnom intermedijalnošću. On je čak dvostruko udaljen od objekta – kao

subjekt koji funkcionira kao „prvenstvo opažanja“ jer je, najprije, prisutan u medijski posredovanom jastvu, a potom i kroz tematski i egzistencijalno proživljeno iskustvo rata (doslovnim snimanjem osječkih ulica dok je grad granatiran u *M. Grad traži ubojicu*).

## Zaključak

Upravo smo opisali kretanje pogleda s pozicije subjekta – od onoga koji je u funkciji objekta, do onoga koji djeluje u službi opažanja. Pogled koji s pozicije umjetnika, odnosno umjetnice, kreće put svojega rada, potom pogled svakog promatrača/slušaća, kreće se od usredištenosti u jastvu, sebstvu ili biću prema van, s onu stranu granice, uspostavljene postojanjem odnosa umjetnika/ce spram svojeg umjetničkog rada. To mjesto – vani – s ovu stranu granice, usuđujemo se nazvati subjektom kao opažanjem *ovdje*, na točki na kojoj promatrač stoji, dok je subjekt usredišten s onu stranu granice subjektom kao objektom *tamo*. Pozicija *između* jest pogled koji je ujedno u sebi poput spoja ovih dviju krajnosti; on je uvijek istovremeno i ovdje i tamo, jer svijest još nije prestala biti sviješću, a podsvijest još nije postala podsviješću. Ta moć pogleda koju skladištimo na granici i potom tu granicu gledamo iz dviju oprečnih pozicija jest ono što osvješčujemo prateći radove Vlaste Žanić, Kate Mijatović i Ivana Faktora. Time se pogled uspostavlja kao pozicija moći ne samo spram umjetničkog rada, nego spram stvarnosti kao manifestaciji druge vrste moći, one koja postoji kao zlo, kao manipulacija, kao nasilje. Mjesto pohrane kod umjetnica i umjetnika jest neka vrsta granice koju potom podvrgavamo analizi pozicije pogleda.

Čitajući esej Susan Sontag, „Regarding the Pain of Others“ (Sontag, 2003), susrećemo se s problemom promatranja smrti ili umiranja kao uzroka nesklada u našem biću: medij fotografije najviše, više od televizijske snimke, zadržava prisjećanje – ovaj puta – na neko zlo. To znači, drugim riječima, *promatranje* zla: ne samo da se svatko suočen s nasiljem pretvara u stvar (Weil kod Sontag, 2003: 12), nego je tzv. moderni život realizirao strategije za promatranje boli drugih „s distance“, piše Sontag (Isto, 13). Na stranicama koje toj vrsti zaključka prethode, autorica je analizirala fotografije građanskog rata u Španjolskoj (preko teksta Virginije Woolf (Isto, 3 – 7)), rata u bivšoj Jugoslaviji (Isto, 10), odnosa između

Palestinaca i Židova (Isto), rušenja Twinsa 2001. i dr.; ono što nam se pritom čini značajnim, jest naglašavanje neutralne, ali opasne pozicije *mi*: nijedna takva pozicija nije dopuštena „kada subjekt promata bol drugih ljudi“. Dakle, u obzir smo uzeli i psihoanalitičku poziciju i preko nje odredili moguće značenje „opne“ između tijela i svijeta. Freud se, primjerice, prije Lacana i Silverman, bavio represivnošću moderne kulture, koja za posljedicu ima „jaku osobnu tugu“ (Elliott, 2012: 76), unutar ambivalencije između svjesnog i nesvjesnog, iz koje, međutim izrasta „psihički otpor“ (isto)). Odnos između promatrača i promatranog ovdje je zacijelo određeno zlom; zlo smo odredili kao uglavnom ili posve vidljivo (rat) ili teško nevidljivo (manipulacija, nasilje). Jedino što preostaje jest čitati, dalje čitati, možda ponovno i Platona i u njegovu učenju temeljnu ideju dobra. Hoće li s nastankom dominacije tehnologije i postepenim nestajanjem humanosti ljudi ponovno postati novi kršćani ili će potpuno nestati; je li digitalizacija svih disciplina put prema pomoćnim alatima ljudima ili početak njihova nestajanja i bez ratova. Je li u nama trunka dobra u stanju to spriječiti?

## Literatura

- Eagleton, Terry (2011), „Culture and Violence“, u: „Sanja Iveković: Sweet Violence“. Katalog izložbe, New York: MOMA, 18. 12. 2011. – 26. 3. 2012., str. 35 – 43.
- Eagleton, Terry (2011a), *O zlu* (prijevod: Tonči Valentić); Zagreb: Naklada Ljevak.
- Elliott, Anthony (2012), *Uvod u psihoanalitičku teoriju*; Zagreb: AGM.
- Grau, Oliver (2003), *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge, MA: MIT press.
- Kovač, Leonida (2004), „Nepoznat netko“, u: „Ivan Faktor. Fritz Lang und Ich. 1994 – 2004.“. Katalog izložbe, Zagreb: Gliptoteka HAZU, veljača/ožujak 2004.
- Laplanche, Jacques (1976), *Life and Death in Psychoanalysis*. John Hopkins University Press.
- Mijatović, Kata (2022) Bijeli šum za crne snove: <https://visitsplit.com/hr/5535/izlozba-kata-mijatovic-bijeli-sum-za-crne-snove> [Pristup: 25. lipnja 2022.]
- Mijatović, Kata. (2013) Arhiv snova [www.arhivsnova.hr](http://www.arhivsnova.hr) [Pristup: 25. lipnja 2022.]
- Ramljak Purgar (2022), *Umjetnost kao ideja. Konceptualne prakse u Hrvatskoj*. Zagreb: Centar za vizualne studije.

- Ramljak Purgar (2019), „Raz/otkrivanje“. Katalog urbanih intervencija. Zagreb, 23. – 30. travnja 2019.; Zagreb: Centar za vizualne studije.
- Ramljak Purgar (2011), „Prelaženje i razlika“, u: „Pogled otpora“, izložba Kate Mijatović i Vlaste Žanić. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 24. 11. – 2. 12. 2011.
- Silverman, Kaja (1996), *The Treshold of the Visible World*. New York: Routledge.
- Sontag, Susan (2003), *Regarding the Pain of Others*; New York: Farrar, Strauss i Giroux.
- Šimunović, Ružica (ur.) (2016), *Tijelo u dijalogu. Ženske performativne prakse u Hrvatskoj*. Zagreb: Durieux.
- Turković, Evelina, Žanić, Vlasta (2011), *Naći se sa sobom. Razgovor Eveline Turković s Vlastom Žanić*. Zagreb: Meta.
- Wiesing, Lambert (2009), *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

## THE POWER OF THE GAZE. CONSTRUCTING THE SUBJECT OF LOOKING IN CONTEMPORARY ART

### Abstract

In this article, we explore some of the ways in which contemporary art refers to the content that eludes sight. One of the starting points is part of the research, which was already conducted in 2019, entitled *Uncovering/Discovering*; in that project several Croatian contemporary artists performed urban interventions in which, creating works that are difficult to separate from the surrounding area, they pointed to the difficult visibility of ideological phenomena, such as violence and manipulation. The research presented here is based, on the one hand, on the interpretation of Terry Eagleton's texts from the perspective of instrumentalization of ideology, and the theses by Slavoj Žižek from the position of defining violence. On the other hand, we will contextualize the phenomenological approach to the perception of images of Lambert Wiesing in which he turns attention from the object to the observer, that is, he re-examines the position of the subject. In this way, we want to interpret in a different way the selected works of contemporary artists, Vlasta Žanić, Kata Mijatović and Ivan Faktor, whose works point to the problem of concealing and revealing the position of power and manipulation. The article also refers to psychoanalytic theory, the part of it that deals with the position of the power of gaze in relation to the body, as interpreted by Kaja Silverman, and the theory of immersion, as defined by Oliver Grau. Here we seek to look at earlier theoretical positions through an even more complex relationship between the body and the gaze of the observer. The result of the research should be recognized in the new, complex relationship between the work of art on the one hand and the position of power on the other. We conclude that there is a subject of perception here and a subject as an object there, but also there is a between which connects the two extremes. These topics refer to the notion of the border and the mentioned opposite positions uncover the power of the gaze: both towards the border and on the border. In this paper, we derive a typology of gazes according to the position of the observer in such a defined relationship.

**Keywords:** difficult visibility, contemporary Croatian art, violence, evil, gaze