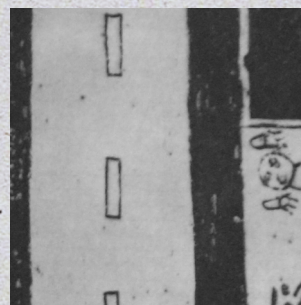
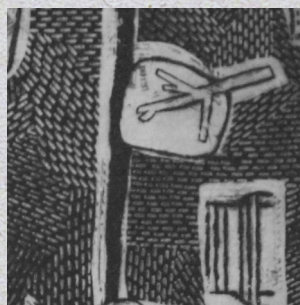
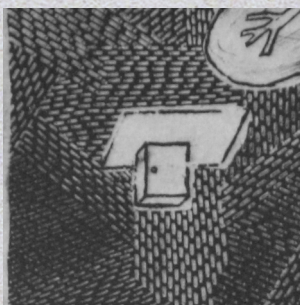
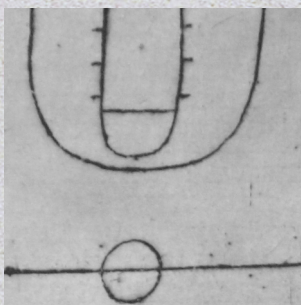
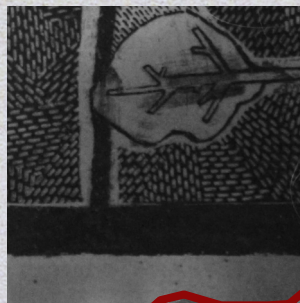
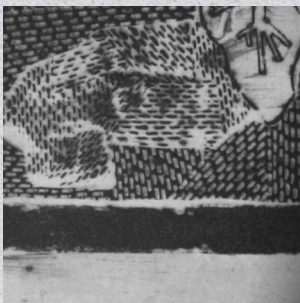
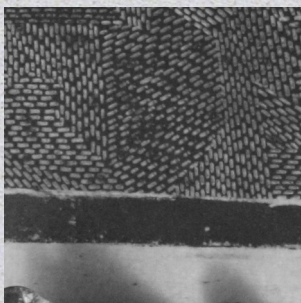
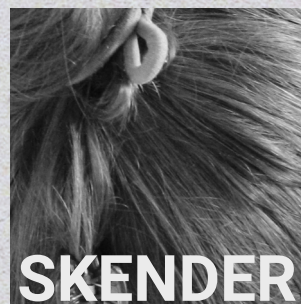
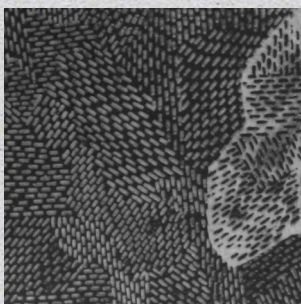
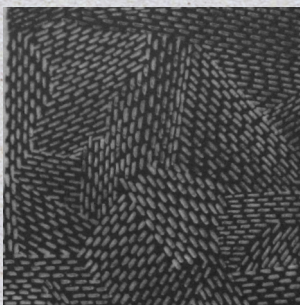




AKADEMIJA ZA
UMJETNOST I KULTURU
U OSIJEKU

THE ACADEMY OF
ARTS AND CULTURE
IN OSIJEK



LANA SKENDER

I N T E R P R E T A C I J A
U M J E T N I Č K O G
D J E L A - O D T U M A Č E N J A
P R E D M E T A D O P O L I T I K E
I D E N T I T E T A

Lana Skender

Interpretacija umjetničkog djela - od
tumačenja predmeta do politike identiteta

Akademija za umjetnost i kulturu
Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
U Osijeku, prosinac 2025. godine

Lana Skender

Interpretacija umjetničkog djela – od
tumačenja predmeta do politike identiteta

Nakladnik

Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta
Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Za nakladnika

Helena Sablić Tomić

Recenzentice

Margareta Turkalj Podmanicki, Jasminka
Najcer Sabljak

Glavna urednica

Iva Papić

Glavni urednik izdanja AUK

Igor Tretinjak

Lektura i korektura

Ana Pešec

Oblikovanje knjižnog bloka

Iva Muškić

Oblikovanje naslovnice

Iva Muškić prema fotografiji Mirele Blažević
Babić

Objavljivanje ove knjige financijski je potpomoglo Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske Odlukom o financijskoj potpori izdavanju znanstvene knjige/visokoškolskog udžbenika u 2025. godini (Klasa: 402-03/24-01/00093, Ur. broj: 533-03-24-0002).

© 2025 Akademija za umjetnost i kulturu. Nijedan dio ove knjige ne smije se umnožavati, fotokopirati ni na bilo koji drugi način reproducirati bez nakladnikova pisanog dopuštenja.

ISBN 978-953-8181-98-6

DOI: <https://doi.org/10.59014/HKIE1641>

PREDGOVOR

UVOD	1
1. OPAŽANJE I POGLED	7
1.1. Funkcija promatrača u estetici recepcije	15
1.2. Od teorije geštalta do teorije pogleda	22
Geštalt pristup	24
Ekološki pristup	25
Konstruktivistički pristup	27
Teorija pogleda	28
1.3. Psihoanalitička teorija i konstrukcija identiteta kroz pogled	31
Freudova sublimacija	31
Jungova teorija arhetipova	32
Individualno i kolektivno nesvjesno	37
Konstrukcija identiteta pogledom	39
1.4. Kulturološka i tehnološka uvjetovanost pogleda	42
Skopički režimi	42
Heterogenost viđenja	50
Reprodukcija originala	56
Načini gledanja	57
Istočni i zapadni pogled	61
2. HERMENEUTIKA POVIJESTI UMJETNOSTI	68
2.1. Povijest hermeneutike	71
Interpretacija kao spoznajna i iskustvena djelatnost	75
Slika kao fenomen	78
Interdisciplinarni pristup interpretaciji	79
2.2. Tumačenje predmeta	82
Formalistički pristup	82
Teorija forme i stila	88

Relativizam stila 🖱	89
Strukturalna analiza 🖱	90
2.3. Tumačenje sadržaja 🖱	92
Kolektivno sjećanje Abyja Warburga 🖱	93
Teorijski model ikonografsko-ikonološke metode Erwina Panofskog 🖱	94
Shemate Ernsta Gombricha 🖱	96
Oko razdoblja Michaela Baxandalla 🖱	98
Koncept vizualne kulture Svetlane Alpers 🖱	99
2.4. Nove epistemološke prakse povijesti umjetnosti 🖱	102
3. VIZUALNA KULTURA I NOVE INTERPRETATIVNE STRATEGIJE 🖱	107
3.1. Semiotička analiza slike 🖱	109
Strukturalistički pristup semiologije 🖱	110
Semiotika u povijesti umjetnosti 🖱	111
Taksonomija znakova i proces semioze 🖱	114
Teorija kodova i konotacije 🖱	117
Intertekstualni pristup 🖱	122
Retorika slike – denotacija i konotacija 🖱	122
Idealni čitatelj i uloga promatrača 🖱	123
3.2. Ideologija slike i politika identiteta 🖱	126
Ideologija i pokret socijalne povijesti umjetnosti 🖱	127
Ideologija kao semiotički sustav 🖱	128
Prakse gledanja kao oblik ideološkog djelovanja 🖱	129
Politika identiteta 🖱	133
3.3. Zaokret prema slici – geneza vizualnog obrata 🖱	151
Ikonički i slikovni obrat 🖱	152
Teorija slike nakon vizualnog obrata 🖱	154
Razvoj vizualnih studija 🖱	156
Nedisciplinarni pristup interpretaciji 🖱	160

4. LITERATURA 	166
5. POPIS SHEMATSKIH PRIKAZA I TABLICA 	180
6. POPIS SLIKA 	181
7. INDEKS IMENA 	185
8. POJMOVNIK 	187
9. ŽIVOTOPIS 	192

PREDGOVOR

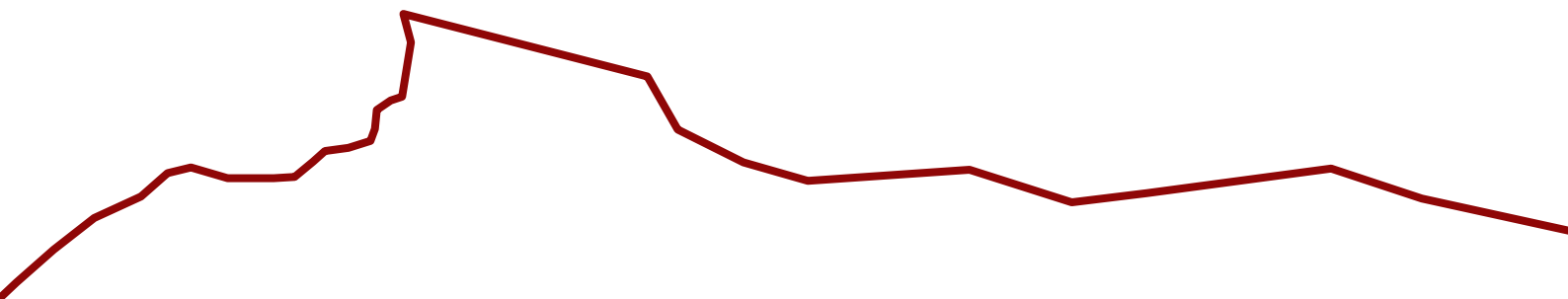
Ova je knjiga nastala iz potrebe da razumijem, artikuliram i prenesem složenost pogleda koji se zadržava pred umjetničkim djelom. Tijekom godina rada u području povijesti umjetnosti i umjetničkog obrazovanja suočavala sam se s raznim načinima na koje gledamo, tumačimo i pripisujemo značenja vizualnim artefaktima. U tom procesu sve se jasnije ukazivala potreba da se interpretacija umjetnosti oslobodi hermetičnih modela i da se u nju uključe slojevi značenja koji proizlaze iz promatračkog iskustva, kulturne pozicije i suvremenih teorijskih obrata.

Poticaaj za pisanje ove knjige dodatno je proizašao iz istraživanja teorijskih temelja za temu doktorskog rada *Vizualna kultura kao nova paradigma poučavanja likovne umjetnosti* (2021.), koje je otvorilo nova pitanja o tome kako integrirati tradicionalne paradigme povijesnoumjetničke hermeneutike s pristupima koji prepoznaju moć slike u društveno-kulturnim i ideološkim kontekstima. Vođena sam idejom da interpretacija nije puko dekodiranje značenja, nego dijaloški čin, mjesto susreta između djela, promatrača i svijeta u kojem oboje postoje.

U vremenu kad vizualni podražaji oblikuju našu svakodnevicu, a slike funkcioniraju kao politički, afektivni i kulturni alati, sposobnost čitanja umjetnosti nije više ograničena na stručne krugove povjesničara umjetnosti. Ona postaje društvena kompetencija, alat za snalaženje u svijetu znakova, ideologija i identiteta. Ova knjiga želi pridonijeti toj kompetenciji nudeći pregled teorijskih okvira, ali i promišljen pogled na samu praksu tumačenja, pogled koji je kritičan, informiran, ali i otvoren prema kompleksnosti značenja.

Knjiga je namijenjena onima koji se bave umjetnošću, studentima, istraživačima, kustosima, nastavnicima, ali i svima koji žele dublje razumjeti procese gledanja, reprezentacije i interpretacije. Nije joj cilj ponuditi gotove odgovore, već potaknuti nova pitanja, prepoznati skrivene razine značenja i otvoriti prostor za višestruke poglede na umjetnost.

Na kraju, želim zahvaliti svojim profesorima koji su me učili gledati te kolegama i studentima čije su kritike, pitanja i komentari bili poticajni u oblikovanju ove knjige.



UVOD

U knjizi je predstavljen interdisciplinarni i otvoren pristup interpretaciji, koji omogućuje čitanje umjetnosti u njezinim povijesnim, kulturološkim, društvenim i ideološkim kontekstima. Jedan od ciljeva je analizirati različite teorijske pristupe interpretaciji umjetničkog djela obuhvaćajući raspon od ustaljenih metoda povijesnoumjetničke hermeneutike do suvremenih pristupa razvijenih unutar vizualnih i kulturalnih studija. Posebna se pozornost posvećuje propitivanju odnosa između opažanja, pogleda i konstrukcije značenja, pri čemu se ističe ključna uloga promatrača u procesu interpretacije.

Knjiga također nastoji istražiti epistemološke promjene u povijesti umjetnosti koje su dovele do zaokreta prema slici, interdisciplinarnom pristupu i kritičkoj perspektivi. Cilj je i poticanje razvoja promatračkih i interpretativnih kompetencija povezivanjem umjetnosti s društveno-kulturnim kontekstima, osobito kroz analizu ideoloških struktura i identitetskih politika koje oblikuju vizualnu reprezentaciju.

Metodologija je usmjerena na integraciju različitih pristupa i teorijskih okvira koji se bave interpretacijom umjetničkog djela u njegovu složenom društvenom, povijesnom i kulturnom kontekstu. Zbog složenosti predmeta istraživanja pristup nije ograničen na metode povijesti umjetnosti, već se širi prema interdisciplinarnim modelima koji omogućuju dublje razumijevanje značenja i funkcija vizualnih artefakata.

Knjiga kombinira metode i teorije iz područja povijesti umjetnosti, hermeneutike, semiotike, vizualnih studija, kulturnih i poststrukturalističkih teorija te teorije politike identiteta. Ovakav interdisciplinarni okvir omogućuje analizu umjetničkih djela ne samo kao estetskih objekata nego kao nositelja ideologija, simbola i društvenih značenja. Poseban naglasak stavljen je na pristupe koji problematiziraju ulogu promatrača kao aktivnog sudionika u procesu tumačenja te na analizu konteksta u kojem se djelo konzumira. To podrazumijeva i povijesni kontekst nastanka djela, ali i suvremene uvjete gledanja, uključujući tehnologiju, medije i kulturne prakse.

Teorijske metode u knjizi ne ostaju samo na razini apstraktnih koncepata već se konkretno primjenjuju na analizu odabranih umjetničkih djela i vizualnih fenomena. Time se ilustrira kako različite interpretativne strategije mogu pridonijeti višeslojnom i kritičkom razumijevanju vizualne produkcije. Ujedno, posebna pažnja posvećena je refleksiji samog procesa interpretacije, istraživanju o tome kako se značenje konstruira, mijenja i negira u različitim kontekstima te kako identitet i politika utječu na prijem i dekodiranje umjetničkih djela.

Poglavlje *Opažanje i pogled* istražuje odnose između gledanja i viđenja analizirajući promjene hermeneutičkih paradigmi u povijesti umjetnosti koje su mijenjale pristupe od tumačenja povijesnoumjetničkog predmeta do promatrača, njegova iskustva i uvjeta gledanja. Umjesto pozitivističkog i objektivističkog promatranja umjetnosti razvija se niz teorijskih pristupa koji naglašavaju relativnost percepcije i kulturološku uvjetovanost pogleda.

U središtu ove promjene su kritika ideje o nevinom oku i teorija pogleda (*gaze theory*), utemeljena na pretpostavci da je svaki čin gledanja već konstruiran, subjektivno, ideološki i povijesno. Poglavlje analizira kako se razvijala uloga promatrača u povijesnoumjetničkim hermeneutičkim teorijama, kako su suvremeni autori prepoznali političku dimenziju gledanja te kako se semiotika i psihoanaliza koriste za analizu subjektivnog stvaranja značenja kroz vizualnu percepciju.

Poseban naglasak stavljen je na estetiku recepcije, utemeljenu u teoriji književnosti, a prilagođenu povijesnoumjetničkim tumačenjima u radovima Wolfganga Kempa. Recepcija se promatra kao dinamičan proces u kojem se značenje umjetničkog djela oblikuje kroz komunikaciju s promatračem, njegovom poviješću, kontekstom i unutarnjim dispozicijama. Umjetničko djelo više se ne doživljava kao samodostatna cjelina, nego kao otvoren komunikacijski čin.

U dijelu posvećenom psihoanalitičkom pristupu poglavlje razmatra kako slike proizvode zadovoljstvo, identitet i značenje kroz različite režime pogleda. Feministička teorija, osobito u radu Laure Mulvey, uvodi kritiku muškog pogleda naglašavajući skopofilne mehanizme vizualne kulture. Lacanova ideja prethodnosti pogleda (*gaze as pre-existing structure*) i Brysonova razlika između fiksiranog i letimičnog pogleda (*the gaze, glance*) dodatno proširuju teorijsku metodologiju za analizu vizualne reprezentacije i identiteta. Poglavlje tako otvara temeljna pitanja uzimajući u obzir subjekt koji gleda, način na koji gleda i uvjete u kojima se gledanje događa te time postavlja teorijski okvir za suvremeno razumijevanje interpretacije umjetničkog djela.

Poglavlje *Hermeneutika povijesti umjetnosti* donosi analitički, ali i povijesni pregled ključnih teorijskih i metodoloških pristupa koji su oblikovali razumijevanje umjetničkog djela u povijesti. U središtu je hermeneutika kao disciplina tumačenja koja ne promatra umjetnost kao zatvoreni sustav značenja, već kao dinamičan dijalog između djela, njegova povijesnog konteksta i suvremenog promatrača. Polazeći od temeljne premise da umjetničko djelo ne može biti shvaćeno izvan konteksta u kojem je nastalo, poglavlje razvija ideju o višeslojnosti

značenja umjetnosti, pri čemu dolazi do izražaja povezanost između formalnih, semantičkih, kulturnih i ideoloških aspekata reprezentacije.

Razrađuju se ključni elementi hermeneutičkog čitanja, poput autorove namjere, društveno-povijesnog konteksta, procesa recepcije i interpretacije, ali i intertekstualnih i vizualno-semantičkih odnosa, koji omogućuju dublje razumijevanje umjetničkog djela kao kulturnog artefakta.

U poglavlju se analiziraju temeljni filozofski doprinosi hermeneutici koji su utjecali ne samo na filozofiju tumačenja već i na transformaciju povijesti umjetnosti u smjeru dublje refleksije o značenju, predrasumijevanju i dijalogu s djelom. Gadamerov doprinos osobito se ističe u razumijevanju umjetničkog djela kao povijesno promjenjive tvorevine, otvorene stalnom prevođenju u nove kontekste.

Teorijski se razmatraju različite hermeneutičke metode u povijesti umjetnosti. Formalizam se razmatra u radovima autora Johna Ruskina, Heinricha Wölfflina, Aloisa Riegla i Clementa Greenberga, čiji su pristupi otvorili prostor za promatranje djela kroz njegove unutarnje formalne karakteristike, neovisno o sadržajnoj ili simboličkoj razini. Ikonografija i ikonologija, čije temelje nalazimo kod Abyja Warburga i Erwina Panofskog, proširuju interpretaciju na područje sadržaja i kulturnog značenja, dok suvremeniji autori poput Svetlane Alpers, Michaela Baxandalla i Normana Brysona uvode pitanja vizualne kulture, društvenih odnosa i epistemologije pogleda.

Poseban segment poglavlja posvećen je promjenama koje su u hermeneutičke prakse unijele poststrukturalističke, feminističke, semiotičke i psihoanalitičke teorije, kao dio tzv. nove povijesti umjetnosti. U tom kontekstu prikazuju se radikalni obrati u disciplinarnoj praksi, kao i kritičko preispitivanje kanona, ideologija i institucionalnih okvira u kojima se proizvodi i interpretira značenje umjetnosti.

Hermeneutika se u ovom poglavlju ne prikazuje samo kao povijesni model već kao teorijsko i analitičko oruđe koje omogućuje suvremenom čitatelju i gledatelju da uđe u dijalog s umjetničkim djelom ne tražeći konačna značenja, već otvarajući prostor za višestruka tumačenja koja proizlaze iz stalnog kruženja između cjeline i dijela, prošlosti i sadašnjosti, promatrača i objekta.

Poglavljje *Vizualna kultura i nove interpretativne strategije* donosi uvid u promjene koje su se dogodile u načinu interpretacije vizualnih sadržaja pod utjecajem razvoja vizualnih studija i kulture vizualnosti. Pomakom fokusa sa samog umjetničkog djela na praksu gledanja

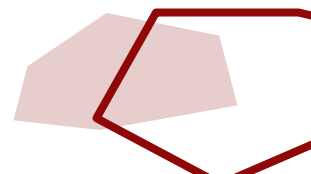
vizualna kultura uvodi paradigmu koja povezuje umjetničke slike, masovne medije, svakodnevne vizualne artefakte i mehanizme reprezentacije kojima društvo oblikuje značenja. Vizualna kultura ne promatra sliku kao izoliran estetski objekt, već kao tekst koji komunicira s promatračem kroz višeslojne znakove, kulturne kodove i ideološke konstrukcije.

Poglavlje otvara raspravu o semiotici slike istražujući kako teorije znakova (od Saussurea i Peircea do Barthesa, Eca i Kristeve) oblikuju razumijevanje umjetničkog djela i šire vizualne produkcije. Semiotika se ovdje razmatra kao ključna metodologija, ali i kao polazište za kritiku jer u analizi slike često ostaje nedovoljno precizna u tumačenju značenja i sadržaja vizualnog. Naglašava se i važnost ideologije i načina na koji vizualni sadržaji (bilo umjetnički, bilo popularni) sudjeluju u oblikovanju političkih i društvenih stavova promatrača. Marksistička teorija, Althusserova interpelacija, Barthesova denotacija i konotacija te Hallova dekodifikacija kulturnih poruka ključni su alati u analiziranju odnosa moći u slici.

Središnji dio poglavlja posvećen je novim pristupima interpretaciji koji se temelje na transdisciplinarnom i nedisciplinarnom pogledu. Vizualna kultura povezuje povijest umjetnosti, kulturne studije, medijske teorije, antropologiju, psihoanalizu i filozofiju stvarajući metodološku mrežu koja nadilazi tradicionalne okvire. Obrađuje se Mitchellova metodologija historizacije, dekontekstualizacije i anakronizacije slike, kao i pristupi suvremenih autora poput Mieke Bal, Sturken i Cartwright, koji nude alate za analizu slika unutar suvremenog vizualnog režima.

Poglavlje posebno razmatra politiku identiteta kao važnu temu suvremenih vizualnih praksi i teorija. Vizualni artefakti analiziraju se kao nositelji identitetskih politika, bilo da se radi o rodu, rasi, klasi, etnicitetu ili ekologiji. Razmatraju se feminističke, postkolonijalne i queer teorije koje destabiliziraju fiksne kategorije identiteta i osvjetljavaju načine na koje slike sudjeluju u konstrukciji subjektiviteta. Identitet se promatra kao fluidna i diskurzivno oblikovana kategorija, u čijem oblikovanju ključnu ulogu ima vizualni kod.

U kontekstu globalizacije i digitalne medijatzacije vizualna kultura nameće se kao dominantan režim znanja, a interpretativne strategije koje proizlaze iz nje zahtijevaju fleksibilnost, kritičku pismenost i osjetljivost na društvene kontekste. Ovo poglavlje, stoga, ne nudi zatvoreni metodološki okvir, već otvara prostor za pluralnost pristupa, potiče na interpretativnu slobodu, ali i odgovornost prema značenjima koja nastaju u procesu gledanja.



Značaj teme ove knjige proizlazi iz činjenice da je umjetničko djelo, kao vizualna, simbolička i diskurzivna pojava, neodvojivo od sustava znanja, moći i reprezentacije u kojem nastaje i djeluje. U suvremenim uvjetima, obilježenima ubrzanim razvojem digitalne tehnologije, vizualnim obratom i umreženim protokom slika, sposobnost tumačenja vizualnog postaje ključna komponenta kako umjetničkog obrazovanja tako i šire kulturne pismenosti. Stoga je teorijsko prepoznavanje novih modela interpretacije ne samo akademski izazov već i društvena potreba.

Znanstveni doprinos knjige je, prije svega, u interdisciplinarnoj sintezi i teorijskom mapiranju znanja iz povijesti umjetnosti, filozofije, hermeneutike, psihoanalize, vizualnih i kulturnih studija te suvremenih identitetskih teorija. Takva sinteza omogućuje mapiranje interpretativnih paradigmi koje su oblikovale razumijevanje umjetnosti od formalističkih pristupa do relativističkih teorija vizualne kulture. Krićka usporedba tih modela pruža jasan pregled razvojnih faza u teoriji tumačenja, ali i prostor za njihovu reinterpretaciju i kontekstualizaciju.

Jedan od ključnih doprinosa je i fokus na epistemološkom pomaku od predmeta prema procesu gledanja, s umjetničkog objekta na čin promatranja. Umjesto da interpretaciju temelji isključivo na formalnim, ikonografskim ili stilskim analizama, u prvi plan stavljen je promatrač, njegov pogled, kulturna uvjetovanost percepcije i ideološki režimi gledanja. Time se otvara prostor za istraživanje interpretativnih pozicija i iskustava, što značajno proširuje domenu analize umjetničkog djela.

Pridonosi i razvoju koncepata promatračkih kompetencija koje podrazumijevaju sposobnost analitičkog, refleksivnog i kontekstualnog tumačenja vizualnog sadržaja. Knjiga nudi teorijsku podlogu za izgradnju obrazovnih modela koji ne odvajaju estetsku percepciju od kritičke svijesti. Takav pristup omogućuje kritičko čitanje umjetničkog djela kao mjesta ideoloških sukoba, kulturnih narativa i simboličkih borbi. Time se tumačenje umjetnosti otvara prema pitanjima roda, rase, klase, moći i marginalizacije.

Poglavlje o psihoanalitičkom tumačenju umjetnosti donosi dodatni sloj znanstvenog doprinosa uvođenjem psihoanalitičkih koncepata, nesvjesnog, žudnje, pogleda (*the gaze*), identifikacije, trauma, u analizu umjetničkog izraza. Psihoanalitička teorija omogućuje prodor u nesvjesne strukture značenja i afektivne razine promatranja, koje često izmiču racionalnim objašnjenjima, čime se interpretacija proširuje na emocionalno, simboličko i imaginarno polje vizualnog.

U konačnici *Interpretacija umjetničkog djela – od tumačenja predmeta do politike identiteta* nudi konceptualni okvir i teorijsku orijentaciju za razumijevanje umjetnosti u kompleksnim društvenim, povijesnim i drugim kontekstima. U vremenu kad vizualnost prelazi granice medija, disciplina i značenja, potreba za kritičkim, refleksivnim i kontekstualnim pristupom umjetnosti nikad nije bila aktualnija.



1. OPAŽANJE I POGLED

„osoba koja gleda posjeduje moć, jednako kao što je moć potrebna da se natjera nekoga da gleda“ (Holly, 2005: 345)

Od šezdesetih godina 20. stoljeća kritika i teorija povijesti umjetnosti napuštaju tradicionalne povijesnoumjetničke pristupe usredotočene primarno na umjetničko djelo kao artefakt. Umjesto objektivističkog i pozitivističkog proučavanja umjetničkog djela sve se veća pozornost posvećuje fenomenu gledateljstva, složenom i višedimenzionalnom procesu koji uključuje promatrača, njegovu percepciju, afektivni i kognitivni angažman, ali i kulturološki kontekst gledanja. Ta promjena označila je zaokret prema subjektu koji promatra i interpretira, čime se hijerarhija između umjetničkog djela i njegova recipijenta značajno preispituje i transformira.

U središtu tog zaokreta je teorija pogleda, koja percepciji pristupa iz relativističke pozicije. Više se ne pretpostavlja da je moguće neutralno promatranje, već se pogled shvaća kao pozicioniran, zasićen značenjima i uvjetovan unutarnjim i vanjskim čimbenicima. Unutarnje odrednice uključuju prethodno znanje, uvjerenja, kulturne navike i estetsku osjetljivost, ali i nesvjesne želje i nagone, koji, prema francuskom psihoanalitičaru Jacquesu Lacanu (1986), posebno dolaze do izražaja upravo u činu gledanja. Vanjske odrednice, s druge strane, predstavljaju medijske okvire kroz koje gledamo, od vizualnih konvencija i stilova reprezentacije do širih društveno-kulturnih obrazaca i povijesnih formacija pogleda.

Paradigmatska promjena interpretacije, u kojoj se pažnja s predmeta preusmjerava na gledajući subjekt, diskreditira ideju o interpretaciji kao nečemu što može dosegnuti stabilno, univerzalno značenje. Umjesto toga interpretacija se shvaća kao proces koji je neizbježno subjektivan, određen kontekstom i tjelesno utemeljen jer gledanje je tjelesni čin, a tijelo promatrača predstavlja medij percepcije i interpretacije. U takvom okruženju umjetničko djelo više se ne sagledava kao pasivni objekt, već kao aktivni čimbenik u međuodnosu s promatračem, a njegova značenja nastaju upravo u toj relaciji.

Američki filozof David Carrier u eseju *Art and Its Spectators* pruža sustavan pregled teorija koje se bave fenomenom gledateljstva. Uočava da ne postoji jednoznačan odgovor na pitanje kako promatrač stupa u odnos s umjetničkim djelom jer različita djela aktiviraju različite tipove gledateljskog angažmana. Carrier (1986: 6) stoga razlikuje četiri osnovna modela odnosa između promatrača i djela: gledatelj stoji ispred djela kao vanjski promatrač;



gledatelj vidi djelo koje mu uzvraća pogled; gledatelj se osjeća apsorbirano u prostor slike; djelo se oglašuje o prisutnost gledatelja. Ovi modeli ukazuju na promjenjivost pozicija gledanja i kompleksnost afektivnih i perceptivnih mehanizama koje umjetničko djelo može aktivirati.

Za primjer možemo usporediti dvije slike Antonella da Messine s istom tematikom navještenja te razmotriti na koji način slika uključuje ili isključuje promatrača.

U *Navještenju* (Slika 1) iz Regionalne galerije palače Bellomo korištena je tipična ranorenesansna ikonografija: arkandeo Gabrijel i Marija smješteni su u racionalno organizirani prostor renesansne arhitekture, čime se čitav događaj prikazuje kao narativni prizor kojem promatrač pristupa izvana. Perspektiva uvodi stabilno, frontalno očište i gledatelj promatra prizor s male distance, poput svjedoka koji stoji na pragu događaja, ali bez iluzije da je u njega izravno uključen.

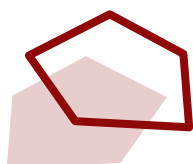
Uloga promatrača ovdje je promatračka u tradicionalnom smislu jer se nijedan lik ne obraća promatraču. Gabrijelova gesta i pogled usmjereni su jasno prema Mariji, čime je zadržana granica između svetačkog dijaloga i gledatelja. Ta distanca ne umanjuje osjetilni intenzitet, ali ga usmjerava prema kontemplativnom doživljaju. Promatrač je pozvan razumjeti i meditirati o događaju, ali ne i imaginarno sudjelovati u njemu.

Autor tako u ovom djelu afirmira narativnost i ikonografsku jasnoću ranorenesansne kompozicije. Promatrač je smješten u stabilnu vanjsku poziciju, što omogućuje da se božanski trenutak odvija autonomno, neovisno o njegovoj prisutnosti.

Navještena djevica (Slika 2) radikalno mijenja tradicionalnu dinamiku navještenja tako što anđela premješta iz vidljivog prostora slike u prostor promatrača. Marijin pogled usmjeren je izvan platna, prema onome tko stoji pred njom, što na prvi pogled sugerira da promatrač preuzima Gabrijelovu poziciju. Ipak, autor vrlo suptilno pokazuje da ta identifikacija nije potpuna. Očište slike smješteno je na Marijinoj visini, a ne na uzdignutoj poziciji arkandela; promatrač gleda ravno, a Marijin pogled pada blago ulijevo i naniže. Ta mala dislokacija ključna je jer potvrđuje da se nalazimo u blizini božanskog događaja, ali ne zauzimamo mjesto onoga koji ga uzrokuje. Promatrač je svjedok, ne aktivni sudionik.



Slika 1. Antonello da Messina, *Navještena djevica*, 1472., ulje na platnu, 45 cm x 34,5 cm, Regionalna galerija Sicilije u Palermu, Italija, CC0





Slika 2. Antonello da Messina, *Navještenje*, 1474., ulje na platnu, 180 cm × 180 cm, Regionalna galerija palače Bellomo u Sirakuzi, Italija, CC0

Upravo taj pomak proizvodi napet odnos između blizine i distance. Marija je intimno približena, kadirana poput portreta, no njezin pogled ne susreće naš. Umjesto komunikacije pogledom ostvaruje se komunikacija prisutnošću. Mi smo prisutni u trenutku objave, osjećamo njezino iznenađenje i kontemplaciju, ali ostajemo u ljudskoj sferi, izvan božanskog dijaloga. Antonello tako stvara jedinstvenu situaciju u kojoj slika uključuje promatrača, ali mu istodobno daje do znanja da božanska poruka ne dolazi njemu, nego se odvija tik pred njim.

Usporedba dvaju prikaza navještenja Antonella da Messine dobro pokazuje kako se renesansno očište može koristiti za stvaranje različitih odnosa između promatrača i svetog prizora. U ranoj renesansi očište postaje sredstvo kojim se gledatelju dodjeljuje određena pozicija u prostoru slike, koja određuje i njegovu ulogu. U bellomovskom *Navještenju* očište je stabilno, racionalno i jasno određeno. Promatrač je smješten izvan sakralnog dijaloga, u sigurnu zonu pred scenom, što je u skladu s renesansnim razumijevanjem prostora kao mjerljive i pregledne cjeline. Gledatelj je tu pozvan percipirati strukturu, a ne biti dio nje.

Nasuprot tome, u *Navještenoj djevici* autor zadržava renesansni koncept jedinstvene točke promatranja, ali ga koristi na znatno nekonvencionalniji način. Očište se zadržava na ljudskoj, Marijinoj razini, no lik je približen i okrenut prema vanjskom prostoru. Time se promatrač više ne nalazi isključivo pred slikom nego se osjeća kao da stoji unutar zamišljenog prostora događaja. Oba djela tako koriste isti temeljni renesansni alat, očište, ali ga oblikuju s različitim namjerama: jedno kako bi učvrstilo distancu između gledatelja i svetog događaja, drugo kako bi tu distancu preoblikovalo u osjećaj prisutnosti, no bez potpunog uklanjanja u božanski dijalog.

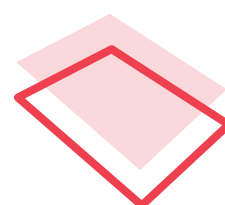
Rembrandtov *Autoportret u 34. godini* (Slika 3) uzet ćemo kao primjer slike koja uzvraća pogled. Za razliku od tradicionalnih renesansnih portreta, u kojima promatrač ostaje tih i nenametljiv svjedok, Rembrandt uvodi novu, dramatičniju situaciju, slika uspostavlja izravni dijalog. Umjetnikov pogled nije tek dio kompozicije nego aktivni čin obraćanja. Oči su postavljene točno u visini promatračevih, izravne, nepokolebljive, ali istodobno tople i ljudske, čime se prekida jednostrana dinamika gledanja karakteristična za dotadašnji portretni kanon (Slika 4).



Slika 3. Rembrandt van Rijn, *Autoportret u 34. godini*, 1640., ulje na platnu, 102 cm × 80 cm, Nacionalna galerija u Londonu, Ujedinjeno Kraljevstvo, CC0



Slika 4. Detalj sa Rembrandtove slike *Autoportret u 34. godini*



U ovom se autoportretu više ne radi o predstavljanju autora, već o susretu, o trenutku u kojem slika postaje sugovornik. Promatrač više nije postavljen pred prizor, nego unutar odnosa koji slika uspostavlja. Taj recipročni pogled stvara intimnu blizinu, gotovo psihološki pritisak, jer nas slikar ne pušta u ulogu neutralnog promatrača, on traži našu prisutnost, našu pažnju, naš odgovor.

Upravo u tome leži značaj portreta koji nas gleda, slika više nije objekt koji treba promatrati, nego subjekt koji promatra nas. U tom trenutku umjetnik i gledatelj dijele isti prostor pogleda, a portret prestaje biti prikaz i postaje susret u vizualnom dijalogu.

Pitanje pogleda, bio on doslovan ili simbolički, uvijek je bilo i pitanje društvene strukture. Važniji ljudi dobivali su bolji i povlašteni pogled na zbivanja, a i bili su u situaciji da nas gledaju sa slika često s povišenih položaja, odozgo.

Američka povjesničarka umjetnosti Michael Ann Holly (2005: 345) naglašava političku dimenziju pogleda smatrajući da je svako pitanje pogleda ujedno i pitanje moći. Gledanje je, dakle, čin koji uključuje pozicioniranje tko ima pravo gledati, što se smije gledati i na koji je način pogled određen kulturnim normama, društvenim strukturama i vizualnim obrascima.

Ovakav subjektivni i relativistički pristup osobito je blizak semiotičkom razumijevanju slike, koje gledanje ne shvaća samo kao pasivni čin opažanja već kao aktivan proces stvaranja značenja. Mieke Bal i Norman Bryson (1986: 175) naglašavaju da je cilj semiotičke analize vizualnih umjetnosti razumjeti kako promatrači oblikuju značenja koja proizlaze iz vizualnih prikaza, odnosno istražiti načine na koje se značenje gradi u interakciji između slike i gledatelja. Tako se pomiče fokus s umjetničkog djela kao samostalnog nositelja značenja prema dinamičkoj mreži odnosa između djela, promatrača i kulturnog konteksta.

U ovom tekstu, pri razmatranju gledajućeg subjekta, obuhvaćen je širok spektar teorijskih perspektiva koje integriraju različite dimenzije percepcije. Fiziološke i psihološke aspekte percepcije razvijali su autori poput Rudolfa Arnheima, koji u vizualnom opažanju vidi oblik organiziranog mišljenja (teorija geštalta), Jamesa Gibsona, koji naglašava ekološki pristup percepciji kroz koncept *afordansi*, i Ernsta Gombricha, koji razmatra ulogu očekivanja i prethodnog znanja u opažanju slike (*shemate*). Implicitnost promatrača u procesu interpretacije posebno je istraživana u okviru estetike recepcije, koja promatračku poziciju uključuje kao strukturiranu kategoriju u analizi umjetničkog djela.

Psihoanalitičke teorije, osobito one Jacquesa Lacana i Mauricea Merleau-Pontyja, donose

dublje uvide u načine na koje subjekt biva konstituiran pogledom. Pogled ovdje nije samo sredstvo percepcije već i mehanizam simboličke integracije subjekta u jezik i društvo. Srodna su i promišljanja Normana Brysona, koji razlikuje *diskurzivni pogled* i *optički pogled*, ističući da je gledanje strukturirano jezikom i ideologijom. Feminističke teoretičarke, poput Laure Mulvey, uvode u raspravu koncept *muškog pogleda* (*male gaze*) i voajerizma ukazujući na to da su rodne razlike konstruirane i reproducirane vizualnim reprezentacijama i načinima gledanja.

S druge strane, autori poput Martina Jaya, Jonathana Craryja i Waltera Benjamina naglašavaju povijesnu, tehnološku i kulturološku uvjetovanost vizualnog režima. Jay analizira povijest *skopičkih režima*, Crary proučava kako optičke sprave i mediji mijenjaju percepciju, dok Benjamin istražuje kako se aura umjetničkog djela mijenja pod uvjetima tehničke reprodukcije. John Berger u svojoj poznatoj seriji *Ways of Seeing* ukazuje na ideološke obrasce koji oblikuju naš način gledanja, a Hans Belting u *Antropologiji slike* istražuje kako slike i tijela međusobno formiraju vizualno iskustvo.

Ovakvo kompleksno razmatranje pogleda i percepcije ne dovodi nas samo do dubljeg razumijevanja odnosa između promatrača i umjetničkog djela već i do uvida u to kako se značenja proizvode i prenose unutar određenih povijesnih i društvenih konteksta. Opažanje se tako ne shvaća samo kao fiziološka funkcija nego kao kulturno oblikovana praksa koja uključuje subjekt, tijelo, moć i ideologiju. Umjetnost se, u tom smislu, interpretira kao vizualni i diskurzivni prostor u kojem se pregovara o identitetima, značenjima i odnosima moći.

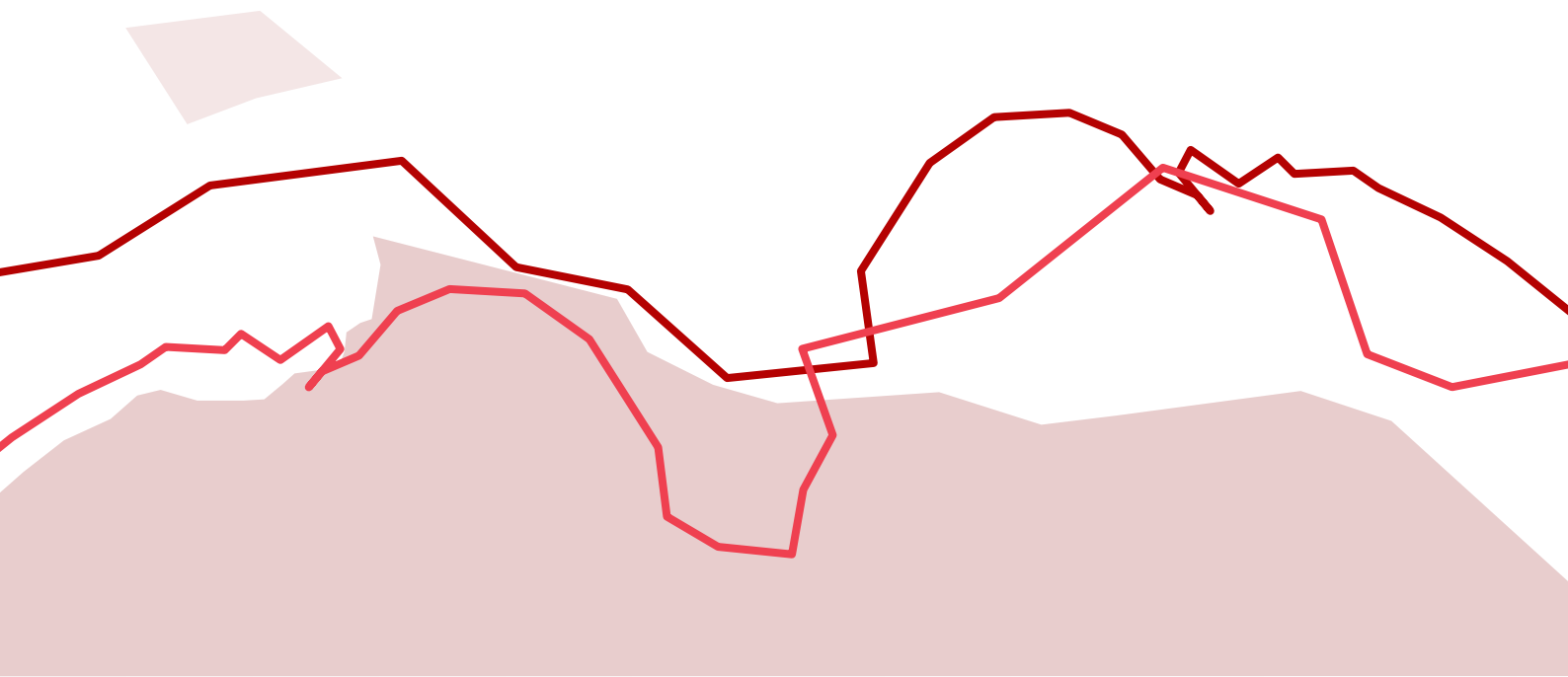


1.1. Funkcija promatrača u estetiци recepcije

„promatrač je određen, ne samo okolinom koja je zajednička njemu i djelu nego i unutarnjim pretpostavkama – on kao promatrač ima specifičnu sadašnjost i povijest“ (Kemp, 2007: 227)

Značajan pomak prema priznavanju važnosti promatrača u povijesnoumjetničkoj hermeneutici dogodio se razvojem teorije recepcije, koja svoje temeljne postavke pronalazi u teorijama književnosti. Estetika recepcije u kontekstu povijesti umjetnosti dovodi do zaokreta interpretativne paradigme, od fokusiranosti isključivo na umjetničko djelo kao objekt istraživanja prema interakciji s promatračem. U središte analize ulazi komunikacijski proces koji se uspostavlja između djela i gledatelja, kao i način na koji se značenje konstruira u okviru tog odnosa.

Prema njemačkom povjesničaru umjetnosti Wolfgangu Kempu (2007: 227), najvažnije polazište estetike recepcije jest činjenica da je funkcija promatrača uključena unutar samog djela. Time se ukazuje na to da je percepcija uvijek već posredovana određenim uvjetima, kako unutarnjim tako i vanjskim, koji oblikuju naše tumačenje.



Shematski prikaz 1 ilustrira temeljna polazišta estetike recepcije, koja naglašava dinamičan odnos između umjetničkog djela i promatrača. Prikaz upućuje na tri ključna procesa: prepoznavanje znakova i izražajnih sredstava kojima se ostvaruje komunikacija, tumačenje ovih elemenata u njihovu društveno-povijesnom kontekstu te razumijevanje estetske poruke koja se oblikuje u samom trenutku promatranja. Time se naglasak stavlja na aktivnu ulogu gledatelja u konstruiranju smisla umjetničkog djela (Kemp, 2007: 229).

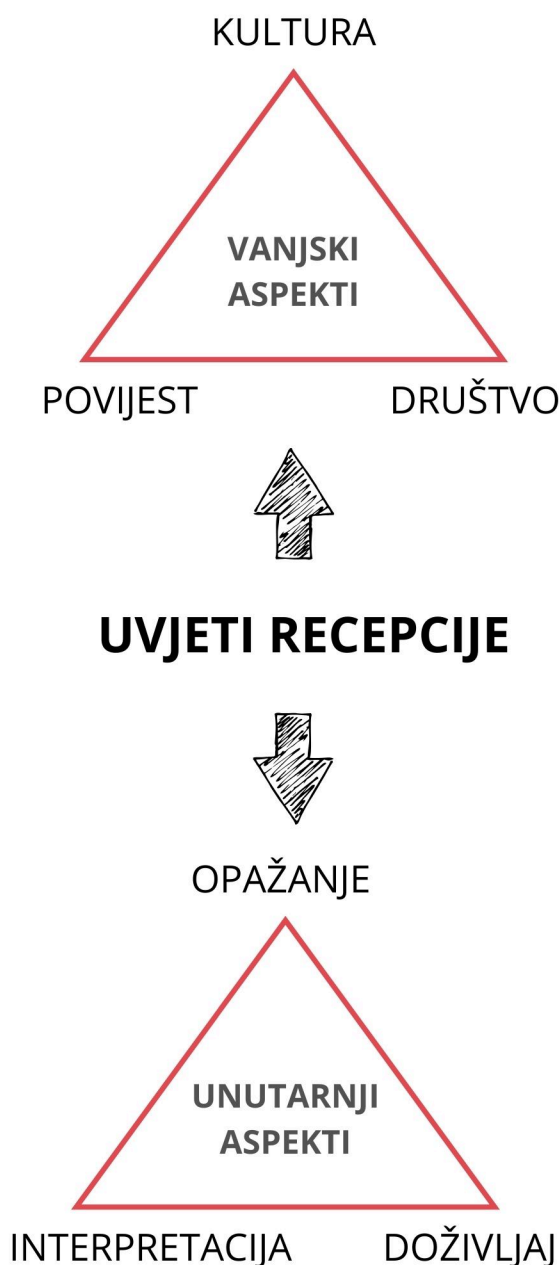
Shematski prikaz 1. Kempovo određivanje interesa estetike recepcije



Kemp razlikuje uvjete pojavnosti djela, koji uključuju njegove formalne i reprezentacijske karakteristike, od uvjeta pristupa, koji se odnose na sposobnosti promatrača da ono što gleda istodobno i interpretira.

U tom smislu uvodi se važna distinkcija između vanjskih i unutarnjih aspekata recepcije: vanjski se tiču kulturološkog, povijesnog i socijalnog okvira promatranja, dok se unutarnji odnose na sam čin percepcije, utjelovljen u osjetilnom iskustvu gledanja i njegovoj interpretativnoj nadgradnji (Shematski prikaz 2).

Shematski prikaz 2. Uvjeti recepcije prema Kempu



Percepcija umjetničkog djela odnosi se na osjetilno opažanje, ono što vidimo, čujemo ili osjetimo kad smo izravno suočeni s djelom. To uključuje vizualne dojmove, boje, oblik, teksturu, kompoziciju, ali i početne emocionalne reakcije koje proizlaze iz samog čina opažanja. Percepcija je trenutačna, fiziološki i psihološki uvjetovana, i odvija se na razini pojedinca.

Recepcija umjetničkog djela, nasuprot tome, označava širi proces doživljavanja, razumijevanja i tumačenja umjetnosti. To uključuje: kulturne i povijesne okvire u kojima se djelo promatra; znanje, iskustva, vrijednosti i očekivanja promatrača; društvene i institucionalne uvjete u kojima djelo cirkulira; načine na koje se djelo prihvaća, interpretira i vrednuje unutar zajednice.

Recepcija nije samo osobni doživljaj nego i društveni proces, promijenit će se ovisno o epohi, publici, teorijskim pristupima ili kontekstu izlaganja. Dok je percepcija neposredna i vezana uz osjetila, recepcija obuhvaća značenje koje djelo dobiva u interakciji s publikom i vremenom.

Percepcija = što vidimo i kako osjetilno doživljavamo djelo.

Recepcija = kako djelo razumijemo, tumačimo i vrednujemo u kulturnom, povijesnom i društvenom kontekstu.

Kemp (2007: 227) ističe: „...promatrač je određen, ne samo okolinom koja je zajednička njemu i djelu nego i unutarnjim pretpostavkama – on kao promatrač ima specifičnu sadašnjost i povijest“. Time ukazuje na to da se umjetničko djelo i promatrač susreću unutar određenih historijskih, ideoloških i perceptivnih konteksta koji nikad nisu neutralni ni univerzalni.

Ova se pozicija suprotstavlja tradicionalnim formalističkim i pozitivističkim pristupima koji su podrazumijevali mogućnost objektivnog promatranja umjetnosti. Kemp raskida s idejom da se značenje može odrediti unutar same forme umjetničkog djela te inzistira na važnosti povijesti gledanja, na subjektivnim stavovima, znanju, iskustvu i interesima promatrača. Naglašava kako se susret između djela i promatrača nikad ne odvija u vakuumu, već unutar mnoštva uvjeta, kako kulturoloških tako i psiholoških, koji konstituiraju promatračev pogled.

Recepcijska situacija nikad nije zatvorena ni dovršena; ona je stalno otvorena promjenama. Čak i kad se izgubi izvorni kontekst u kojem je djelo nastalo, ono ipak zadržava tragove koji omogućuju rekonstrukciju njegove izvorne funkcije (Kemp, 2007: 231). Estetika recepcije, kao istraživački pristup, obvezna je u tom smislu rekonstruirati izvorne uvjete recepcije, čime nadilazi ograničenja tradicionalne povijesti umjetnosti i omogućuje dublje

razumijevanje funkcije umjetničkog djela u njegovim različitim povijesnim kontekstima.

Estetika recepcije oslanja se na ideju da umjetničko djelo govori promatraču, ali da je taj govor uvjetovan. Kemp stoga opisuje umjetničku komunikaciju kao asimetričnu, djelo nudi određene reprezentacijske poticaje, ali značenje nastaje u interpretativnoj interakciji. Umjetničko djelo posjeduje unutarnje orijentacije (Shematski prikaz 3) koje anticipiraju promatrača, tj. predviđaju njegovu ulogu i otvaraju mjesta značenjske interakcije (Kemp, 2007: 232). Takve orijentacije oblikovane su formalnim sredstvima poput dijegeze (odnosa slike i promatrača), osobnih perspektiva (načina interpretacije teme), kadra i perspektive (određenja pogleda) te mjesta neodređenosti (koja služe kao praznine u tekstu otvorene za tumačenje) (Kemp, 2007: 233).

Prikaz 3. Unutarnje orijentacije umjetničkog djela prema Kempu



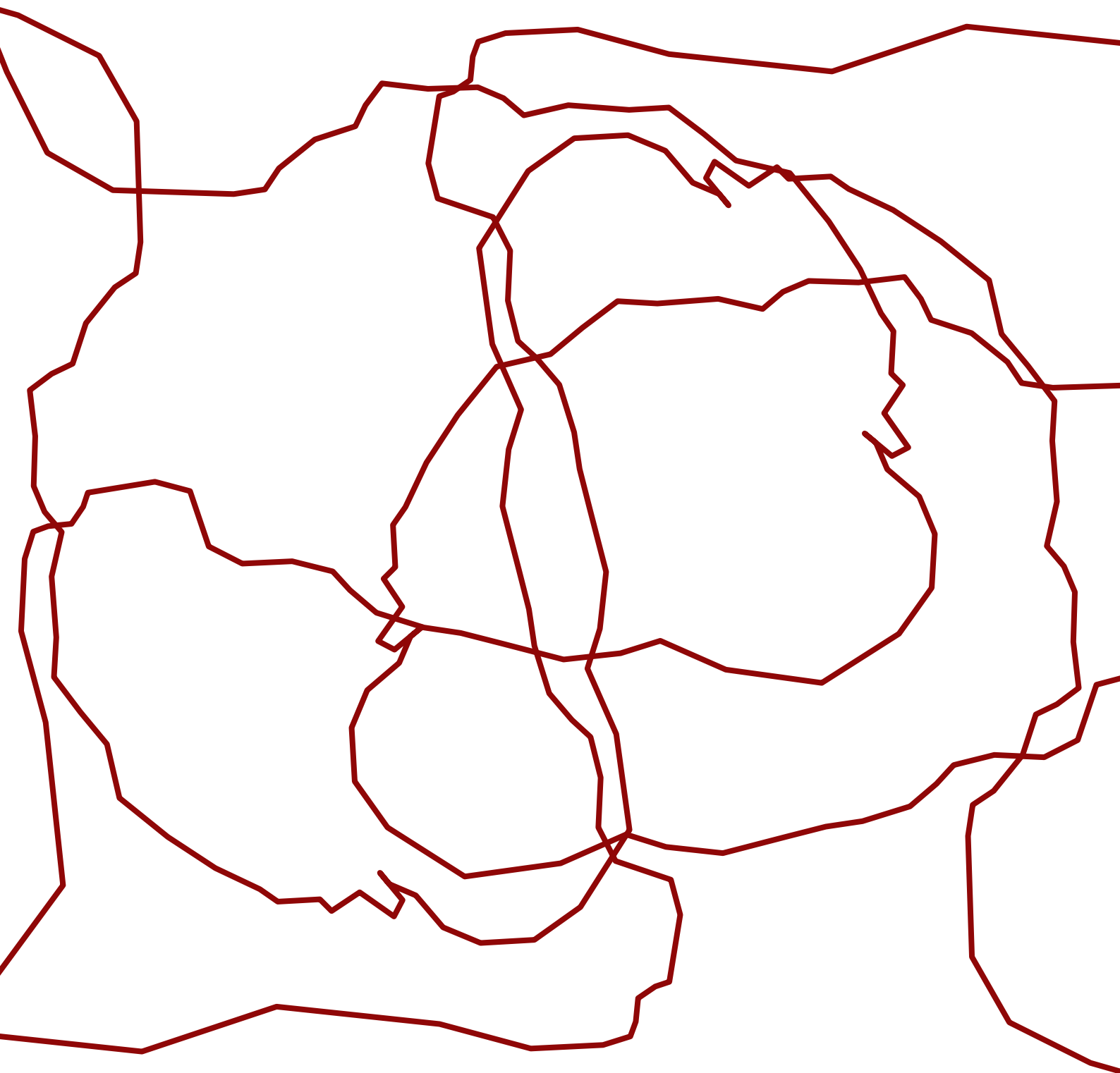
Na slici *Perspektivan* Želimira Fišića (Slika 5) možemo vidjeti kako su očište, perspektivni prikaz prostora i kadar ključni elementi koji određuju doživljaj promatrača. U komponiranju koristi kadar nastao prema fotografijama, koji sugerira privid objektivnosti, ali istodobno jasno pokazuje autorov izbor pogleda. Očište je spuštено vrlo nisko, gotovo u razinu tla, čime se promatraču nameće osjećaj bespomoćnosti, manje vrijednosti i podređenosti u odnosu na prostor koji dominira prizorom. Lik koji leži i grči se prikazan je iz žablje perspektive, što dodatno pojačava njegovu ranjivost i nemoć.

Naglašena konstrukcija prostora, s jasno izraženim očištem u daljini, vodi pogled prema dubini i simbolički prema budućnosti. Sam naziv *Perspektivan* aludira na dvosmislenost pojma, perspektiva nije samo prostorni princip već i metafora za uspjeh i napredak. Međutim, taj pogled prema budućnosti odvija se iznad ljudskih likova, koji su izolirani i marginalizirani u prostoru, što stvara snažan dojam otuđenosti i beznađa. Takav distopijski prizor rezultira minorizacijom važnosti čovjeka u svijetu, gdje prostor i struktura nadvladavaju ljudsku prisutnost, a čovjek postaje tek nemoćni promatrač vlastite stvarnosti. Značenja i puni doživljaj djela promatrač ostvaruje tek onda kada je očištem uvučen u sliku jer mu je pogled jasno usmjeren i gotovo prisilno vođen konvergencijskim linijama prostora.



Slika 5. Želimir Fišić, *Perspektivan*, 2005., kombinirana tehnika, 105 cm x 150 cm,
(fotografija: Dražen Bota)

Estetika recepcije stoga donosi znatan metodološki zaokret. Ona potječe iz književne teorije, ali se u kontekstu povijesti umjetnosti afirmira kao paradigma koja omogućuje razumijevanje umjetničkog djela kao otvorenog komunikacijskog čina, u kojem značenje ne proizlazi isključivo iz formalnih karakteristika ili povijesnog konteksta nego iz interakcije između umjetničkog objekta i subjektivne, povijesno situirane svijesti promatrača. Time estetika recepcije značajno pridonosi otvaranju povijesti umjetnosti prema interdisciplinarnim istraživanjima percepcije i vizualne kulture, čime se istovremeno širi i njezin kritički, kulturni i hermeneutički potencijal.



1.2. Od teorije geštalta do teorije pogleda

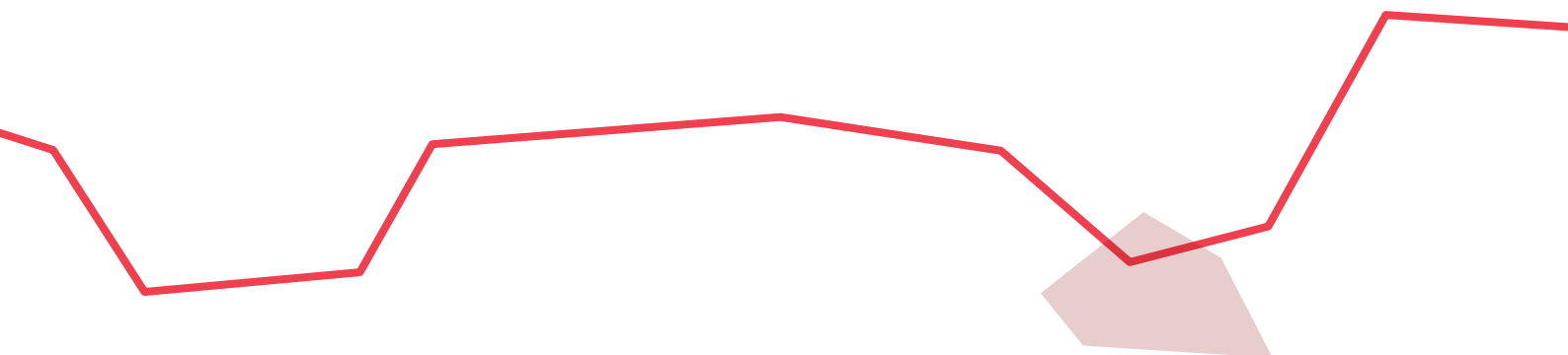
“svako opažanje je ujedno i mišljenje, svako rasuđivanje je i intuicija, svako promatranje je i izum” (Arnheim, 1985: 5)

Svaka interpretacija i recepcija umjetničkog djela započinje promatranjem, procesom koji se, iako je u temelju biološki uvjetovan, nikad ne događa izvan konteksta. On je uvijek već prožet subjektivnim iskustvima i kulturnim kodovima promatrača. Dok je percepcija intuitivan, fiziološki i psihološki refleks, recepcija, odnosno interpretacija, odvija se u kognitivnoj sferi i oblikuje unutar društvenih i kulturnih uvjeta. Suvremena teorija umjetnosti stoga sve više razlikuje gledanje kao biološku funkciju oka od pogleda kao kulturno i ideološki konstruiranog čina, otvarajući prostor za raznolike, ponekad i radikalno oprečne interpretacije istog vizualnog sadržaja.

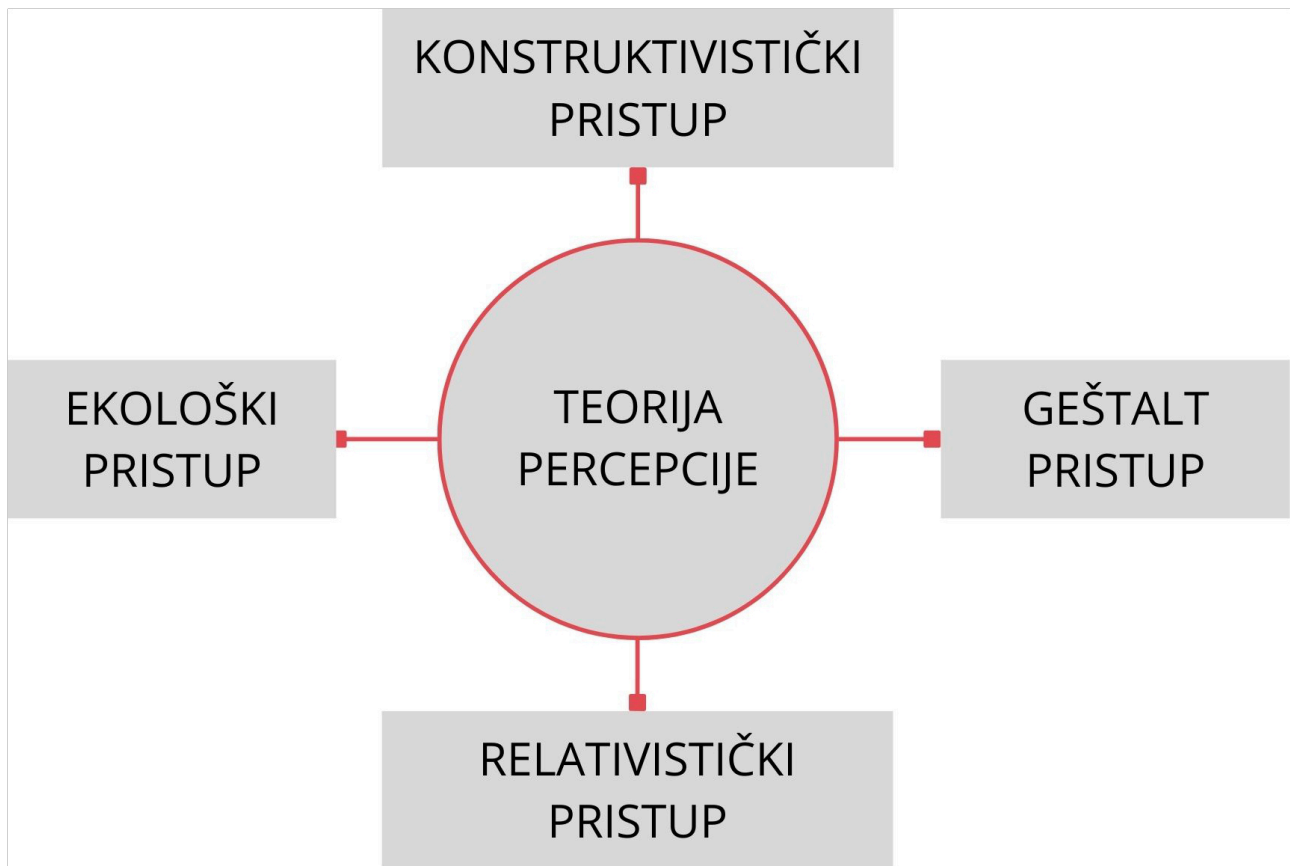
Prve teorije o percepciji pedesetih godina 20. stoljeća bile su izrazito naturalistički usmjerene jer su se oslanjale na dostignuća psihologije i teorije geštalta, koje su percepciji pristupale kao prirodnom, urođenom procesu vođenom genetskim predispozicijama.

Naturalistički modeli percepcije, poput geštalt teorije razvijene 1910-ih (Max Wertheimer, Kurt Koffka, Wolfgang Köhler), polazili su od pretpostavke univerzalnosti vizualnih mehanizama. Zakoni perceptivnog grupiranja (blizine, sličnosti, jednostavnosti, nadopunjavanja, kontinuiteta, figure i pozadine) predstavljeni su kao transkulturni i gotovo prirodni način na koji mozak organizira vizualne podatke.

Naturalistički pristup obuhvaća samo istraživanje gledanja iako su suvremene relativističke teorije o percepciji utvrdile da su granice između gledanja i viđenja teško odredive. U naturalističkom pristupu vizualni opažaj ključan je za doživljavanje umjetničkog djela čije se ideja i sadržaj iskazuju vizualnim karakteristikama forme. Njegove začetke možemo pronaći u teorijama Rudolfa Arnheima (1985), Jamsona Gibsona (1950,1979) i Richarda Gregoryja (1997) iako su oni dijelom i otvorili vrata za relativistička tumačenja. U teoriji percepcije možemo razlučiti nekoliko pristupa: geštalt pristup, ekološki pristup, konstruktivistički pristup i relativistički pristup (Shematski prikaz 4).



Shematski prikaz 4. Pristupi u teoriji percepcije



Geštalt pristup

Prividna univerzalnost geštalt pristupa bila je privlačna u doba kad je povijest umjetnosti još tražila znanstveni legitimitet oslanjajući se na psihologiju. Međutim, upravo je u toj neutralnosti ležala i metodološka slabost jer je geštalt pristup zanemarivao kontekst, povijest i ideološku dimenziju gledanja. Rudolf Arnheim (1985), iako duboko ukorijenjen u geštalt paradigmu, pomaknuo je fokus prema vizualnom mišljenju tvrdeći da je percepcija aktivni proces koji uključuje nesvjesne oblike mišljenja. Time je otvorio vrata kritici mita o nevinom oku i upozorio da čak i najsuptilnija analiza forme počiva na kontekstu u kojem se pojavljuje i promatra.

Riječ geštalt (*gestalt*), u prijevodu *oblik*, odnosi se na unutarnju strukturu prema kojoj su elementi međusobno povezani u koherentnu cjelinu. U skladu s načelima geštalt psihologije, perceptivni proces ne tretira pojedinačne elemente kao odvojene i izolirane entitete, već ih integrira u veće, smisleno strukturirane cjeline (geštalte). Pravila prema kojima se ti elementi organiziraju poznata su kao principi ili zakoni perceptivnog grupiranja (Arnheim, 1971: 39). Premda su se temeljne ideje geštalt pristupa razvijale u različitim disciplinama, uključujući psihoanalizu, njihova se empirijska potvrda osobito istaknula u području vizualnog opažaja. U tom smislu, svaki je dio perceptivne cjeline neraskidivo povezan s ostalim dijelovima i ne može se u potpunosti razumjeti izvan konteksta cjeline kojoj pripada (Arnheim, 1985: 37).

Istraživanja vizualne percepcije koja je provodio Rudolf Arnheim predstavljaju jedan od prvih sustavnih pokušaja znanstvenog objašnjenja načina na koji interpretiramo podatke iz okoline pomoću osjetila vida. Rezultate je objavio u nizu knjiga i članaka, među kojima su *Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja* (1971) i *Vizuelno mišljenje: jedinstvo slike i pojma* (1985), koja su i danas relevantna za razumijevanje procesa opažanja oblika. Arnheim je dosljedno osporavao univerzalističke pristupe percepciji koji gledanje tretiraju kao pasivni prijem informacija. Suprotno tada raširenim shvaćanjima o odvojenosti percepcije i mišljenja, zastupao je tezu da je misaoni proces integriran u opažanje te da se odvija na nesvjesnoj razini iako se sposobnosti percepcije mogu razvijati učenjem (Arnheim, 1985).

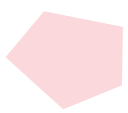
Razvio je temeljne perceptualne koncepte, elaborirao strukturalnu geometriju kvadrata i formulirao osnovne principe gramatike likovnog izražavanja. Naglasio je da mentalna slika predmeta koja nastaje u mozgu nikad nije potpuno identična stvarnom predmetu koji



opazamo (Arnheim, 1985: 20). Tijekom perceptivnog procesa sirovi vizualni podaci prolaze kroz niz perceptivnih operacija, pojednostavljivanja, klasifikacija, kategorizacija i nadopunjavanja, pri čemu se transformiraju u vizualni pojam ili mentalnu sliku stvarajući od oblika misaoni koncept. Arnheim je gledanje analizirao u kontekstu vizualnog mišljenja, složene kognitivne funkcije mozga, te na brojnim primjerima pokazao kako perceptivne operacije nisu izdvojene od procesa opažanja, već predstavljaju njegov konstitutivni element.

Prema Arnheimu (1971: 41), oblik percipiramo prepoznavanjem njegovih strukturalnih značajki i poistovjećivanjem s postojećim mentalnim šablonama, jednostavnim geometrijskim oblicima koje nazivamo vizualni pojmovi ili perceptivne kategorije. U tom procesu spoznaja cjeline redovito nadilazi spoznaju pojedinačnih detalja. Osim toga, Arnheim (1971: 69-73) je definirao nekoliko ključnih zakona geštalt percepcije kojima se opaženi elementi organiziraju u cjelinu: zakon blizine, zakon sličnosti, zakon jednostavnosti, zakon nadopunjavanja, zakon kontinuiteta te zakon figure i pozadine. Ti zakoni i danas predstavljaju temelj za razumijevanje opažanja umjetničkog djela.

Ekološki pristup



Razvoj teorije percepcije od geštalt psihologije prema ekološkom pristupu Jamesa Gibsona obilježen je postupnim napuštanjem shvaćanja gledanja kao zatvorenog, gotovo autonomnog procesa organiziranja vizualnih podražaja u formalne cjeline. Dok je geštalt teorija naglašavala unutarnju strukturu i zakone perceptivnog grupiranja, polazeći od ideje da se perceptivni sustav prvenstveno bavi oblikovanjem koherentne vizualne cjeline, Gibsonov ekološki pristup pomiče fokus izvan granica same slike prema dinamičnom odnosu promatrača i okoline. Umjesto da percepciju promatra kao proces posredovan mentalnim reprezentacijama, Gibson je u prvi plan stavio neposrednu interakciju s okolinom ističući kako vizualno iskustvo ne proizlazi samo iz unutarnje organizacije percepcije nego iz bogatstva informacija koje okoliš pruža i načina na koji ih tijelo otkriva u stvarnom vremenu.

Gibsonova ekološka teorija percepcije predstavlja jednu od najoštrijih kritika tradicionalnog reprezentacijskog pristupa, osobito ideje o postojanju reprezentacijskog jaza između vanjske stvarnosti i mentalnih slika koje je navodno posreduju. Ponudio je radikalnu alternativu ovim shvaćanjima odbacujući koncept percepcije kao procesa koji se temelji na

mentalnim reprezentacijama. Njegov ključni pojam *afordanse* (*affordances*) označava potencijale za djelovanje i interakciju koje objekti i okoliš inherentno posjeduju, a izravno su dostupni opažanju, bez potrebe za posredovanjem kognitivnih rekonstrukcija. Iako se Gibsonov model i dalje može smjestiti unutar naturalističkog okvira, on bitno pomiče težište s pasivnog primanja vizualnih podražaja prema dinamičnom i recipročnom odnosu promatrača i okoline.

Polazeći od stava da je percepcija neposredan proces, Gibson (1979: 147) je tvrdio kako primamo informacije refleksijom svjetlosti unutar određenog okoliša. Prema njegovu mišljenju, opažanje objekta ne uključuje samo registriranje njegovih vizualnih značajki nego i prepoznavanje svih mogućnosti interakcije koje taj objekt nudi. Bruce Goldstein (1981: 191) ističe kako je Gibson naglašavao da promatrači u stvarnom svijetu nisu statični, stalno pomiču oči, glavu ili tijelo, što dovodi do neprestanih promjena slike na mrežnicama. Unatoč tim promjenama, osnovne informacije ostaju konstantne zahvaljujući nepromjenjivim značajkama slike, poput linija, točaka, proporcija i gradijenata teksture, koje su neosjetljive na varijacije u osvjetljenju ili perspektivi (Goldstein, 1981: 192).

U okviru svog ekološkog pristupa, Gibson je razvio pojmove neposredne percepcije, ekološke optike i perceptivnih konstanti. Njegova teorija *afordansi* počiva na opažanju da okoliš ima specifične karakteristike čije prepoznavanje ovisi o sposobnosti promatrača da ih uoči, ali i o njegovoj biološkoj konstituciji (Goldstein, 1981: 193). Time se predmeti ne percipiraju izolirano od njihove funkcije, nego uvijek u kontekstu okoliša koji nije proizvod promatrača, već objektivna datost koju organizam otkriva neposredno. Vizualne konstante u okolišu Gibson definira u tri razine: konstante optičkih struktura (od promjena u načinu osvjetljavanja predmeta do promjena izvora svjetlosti, očišta i perspektive), konstante uzorkovanja optičkog rasporeda iz okoline (nepromjenjive značajke strukture) te lokalne konstante optičkog rasporeda (rotacija, translacija, gibanje) (Goldstein, 1981: 192).

Za razliku od klasične optičke znanosti, koju kritizira zbog zanemarivanja kompleksnosti stvarnog perceptivnog okruženja, Gibsonova ekološka optika polazi upravo od te kompleksnosti izbjegavajući redukciju viđenja na geometrijsku optiku. Njegova teorija neposredne percepcije jasno implicira da vizualno opažanje nije produkt kognitivnog prerađivanja podražaja, nego rezultat bogatstva informacija inherentnih samom okolišu, koje organizam registrira neposredno.

Ovakav pristup ne samo da redefinira odnos percepcije i kognicije već i izaziva niz pitanja o ulozi promatrača, materijalnosti okoliša i neposrednosti opažanja, što Gibsonovu teoriju čini

jednom od ključnih točaka prijelaza između naturalističkih modela percepcije i kasnijih, kulturno uvjetovanih teorija pogleda.

Konstruktivistički pristup

Prema konstruktivističkom pristupu percepciji, ona je mnogo složenija nego što je to pretpostavio Gibson u svom ekološkom pristupu. U procesima percepcije veliku ulogu imaju očekivanja, znanja, motivacije i osjećaji ljudi, odnosno kontekst, a ne samo stimulansi koji dolaze do njihovih očiju i mozga. Percepcija i inteligencija su u filozofiji i znanosti tradicionalno bile odvojene, no u novije vrijeme granica između njih počela se brisati. Jedna od novijih ideja, koja prkosi tradicionalnom mišljenju, jest da percepcija zahtijeva inteligentno rješavanje problema utemeljeno na znanju (Gregory, 1997: 1121).

Richard L. Gregory, britanski neuropsiholog, poznat po laboratorijskim istraživanjima percepcije, oslanjao se na empirijsku tradiciju i dosege njemačkog fizičara H. L. F. von Helmholtza, na temelju kojih je razvio paradigmu aktivne percepcije. Za Gregoryja opažanje nije određeno isključivo onim što promatrač trenutno vidi već i akumuliranim znanjem iz prošlih iskustava. U tom je kontekstu razlikovao dva tipa ljudske inteligencije: potencijalnu inteligenciju, koja se odnosi na prethodno stečeno znanje, i kinetičku inteligenciju, povezanu s aktivnom obradom novih informacija (1997: 1121). Što je potencijalna inteligencija veća, to je manja potreba za angažiranjem kinetičke inteligencije pri rješavanju perceptivnih problema. U situacijama u kojima promatrač već posjeduje gotovo potpune odgovore, potencijalna inteligencija postaje dominantna, a proces zaključivanja od cjeline prema dijelovima nadjačava analizu od dijelova prema cjelini, što je tipično i za funkcioniranje ljudskog vida (1997: 1121). Stoga vizualna percepcija ne počiva samo na optičkom opažanju nego zahtijeva i aktivno sudjelovanje viših moždanih korteksa.

Gregory (1997: 1122) je percepciju promatrao kao konstruktivan proces u kojem je znanje ključno jer osjetila podražaje pretvaraju u signale koristeći se unaprijed poznatim kodovima.

Gešalt teorija, ekološki pristup i konstruktivistička teorija percepcije, unatoč metodološkim razlikama, dijele zajedničku osnovu u naglašavanju biološke utemeljenosti procesa promatranja. Sve tri polaze od pretpostavke da je opažanje ukorijenjeno u fiziološkim i neurološkim sposobnostima ljudskog organizma, pri čemu je vizualni doživljaj izravno povezan s optičkim iskustvima i perceptivnim značajkama promatrane forme. U gešalt

teoriji percepcija se shvaća kao prirodan proces grupiranja elemenata u smislene cjeline prema univerzalnim zakonitostima, dok ekološka teorija Jamesa Gibsona dodatno ističe neposrednu povezanost osjetila i okoliša u bogatstvu podražaja dostupnih bez posredovanja mentalnih reprezentacija. Konstruktivistički pristup, iako priznaje aktivnu ulogu kognicije, ostaje unutar istog naturalističkog okvira jer perceptivne procese temelji na biološkim predispozicijama koje omogućuju obradu podražaja.

Međutim, upravo ograničenost tih naturalističkih polazišta, fokusiranih na biološki potencijal i univerzalne mehanizme gledanja, otvorila je prostor za razvoj relativističkog pristupa percepciji. Za razliku od naturalističkih teorija, relativistički pristup, a posebno teorija pogleda, naglašava da opažanje nije samo biološki uvjetovan proces nego i kulturno i društveno oblikovana praksa viđenja, podložna promjenama kroz povijesni, geografski i ideološki kontekst.

Teorija pogleda

Relativistički pristup percepciji razvio se iz kritike ograničenja naturalističkih teorija opažanja, ali istovremeno preuzima određene uvide iz Arnheimove koncepcije aktivne percepcije te Gibsonova raslojavanja opažaja na doslovni i shematski. Dok se naturalistički okvir oslanjao na ideju nevinog oka i doslovnog opažaja kao temelja vizualnog iskustva, relativistički pristup pomiče fokus prema shematskom opažaju i socijalnoj konstrukciji viđenja. U tom se pristupu percepcija shvaća kao proces u kojemu je čitanje slikovnih narativa neraskidivo povezano s povijesnim, geografskim i kulturološkim kontekstima, a ti su narativi promjenjivi i podložni reinterpetacijama.

Utjecaj Mauricea Merleau-Pontyja (1978) i Ernsta Gombricha (1984, 1986) uvodi obrat jer percepciju tumače kao tjelesni i kulturni fenomen, a ne kao neutralni prijenos informacija. Merleau-Ponty inzistira na tjelesnosti gledanja, pri čemu je tijelo istodobno subjekt i objekt percepcije, dok Gombrich naglašava presudnu ulogu predznanja i uvjerenja. Time se ruši ideja čistog pogleda i otvara prostor za pitanja o tome tko gleda, iz koje pozicije i s kojim društvenim privilegijama.

Merleau-Ponty (1978: 47) odbacivao je dualističku podjelu prema kojoj je subjekt radikalno odvojen od objekta smatrajući da percepcija mora obuhvaćati njihovu međupovezanost. Za njega je percepcija primarno tjelesni fenomen, pri čemu se tijelo istodobno javlja kao subjekt koji promatra i objekt koji je promatran. U sličnom duhu, Ernst Gombrich (1960) među

prvima je naglasio kako gledanje nije isključivo mehanički proces, ova već je duboko uvjetovano predznanjima, iskustvima i uvjerenjima promatrača. On percepciju opisuje kao integrirani proces u kojem se mehaničko opažanje i kognitivno viđenje ne mogu razdvojiti. Ovakav pogled dijeli i Hal Foster (1987: ix), koji viđenje definira kao društveni čin neodvojiv od kulturnog okruženja u kojem promatrač živi i uči gledati.

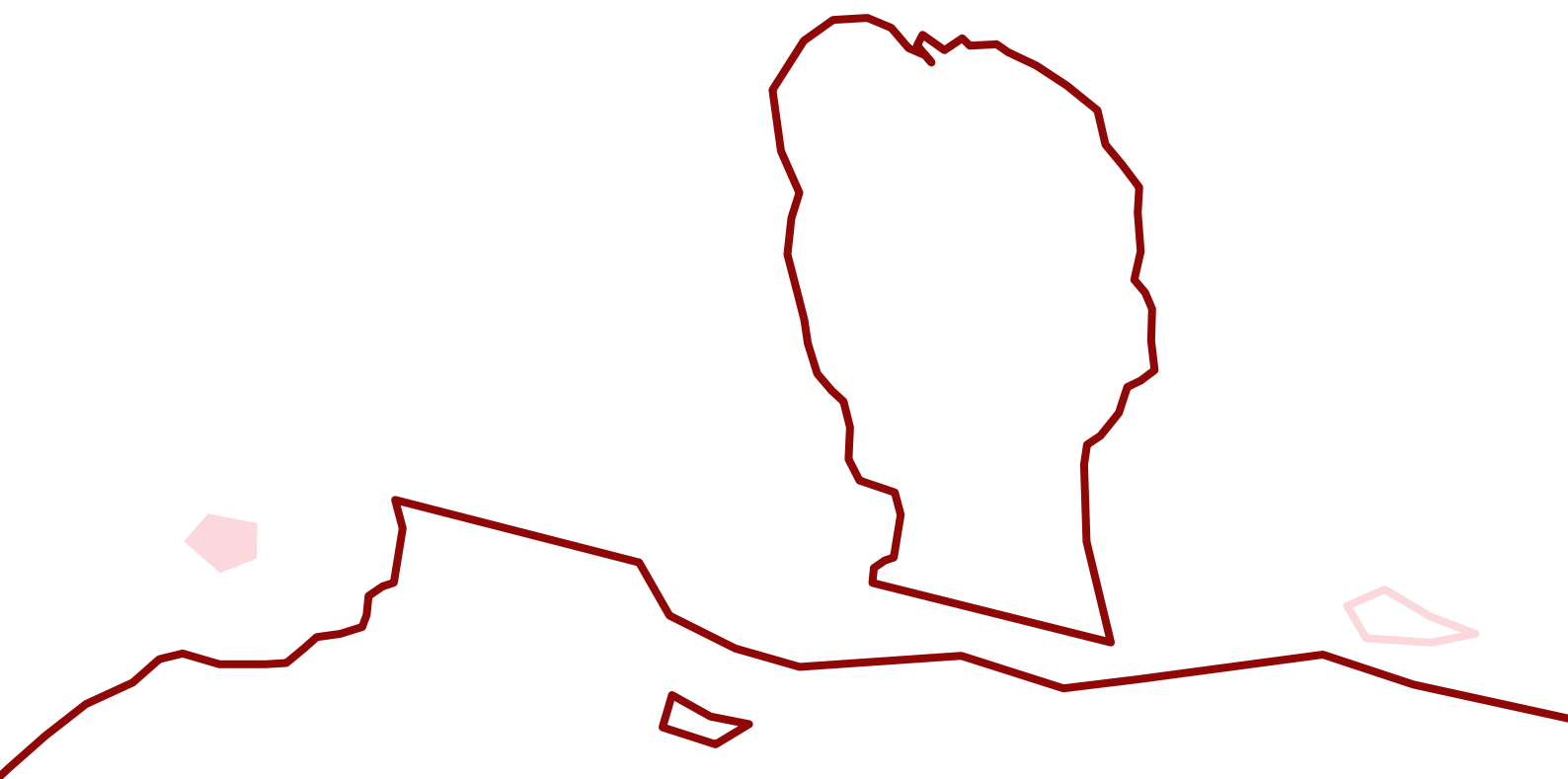
Prema relativističkom pristupu, percepcija je unaprijed oblikovana kulturološkim uvjetima vizualnosti. Ovi uvidi kulminiraju u *teoriji pogleda (gaze theory)*, razvijenoj u okviru vizualnih studija, psihoanalize i feminističke teorije. Pogled se više ne shvaća samo kao optički proces nego i kao društveni konstrukt prožet odnosima moći. Sturken i Cartwright (2001) ističu da je gledanje društveno regulirana praksa strukturirana protokolima, navikama i tehnologijama vizualnosti. U feminističkim analizama pogled postaje sredstvo discipliniranja tijela i subjektiviteta (Mulvey, 1975). Time se percepcija, koja je u geštalt i ekološkim teorijama promatrana kao univerzalna, sada pokazuje kao ideološki određena.

Ovaj pomak prema teoriji pogleda otvorio je širok prostor za reinterpretaciju odnosa između promatrača, promatranog objekta i društvenog konteksta u kojem taj odnos nastaje. Dok su raniji pristupi, poput geštalta, konstruktivizma i ekološke teorije, percepciju promatrali primarno kroz prizmu bioloških i kognitivnih mehanizama, teorija pogleda uvodi dimenziju ideologije, moći i reprezentacije. Time percepcija prestaje biti shvaćena kao neutralni prijenos podražaja i postaje locus u kojem se reproduciraju društvene hijerarhije, identitetske politike i kulturni obrasci.

Upravo zato teorija pogleda zauzima središnje mjesto u suvremenim vizualnim studijima jer omogućuje analizu načina na koji vizualne reprezentacije oblikuju subjektivitet i utječu na načine gledanja. Povezujući hermeneutiku vizualnog s pitanjima roda, rase, klase i seksualnosti, ona premošćuje jaz između analize forme i konteksta, između optike i politike. Psihoanalitički pristupi, osobito oni inspirirani Lacanovim konceptom pogleda i Mulveyinim pojmom muškog pogleda, pokazali su kako se u činu gledanja aktiviraju nesvjesne želje, strahovi i društveno uvjetovane projekcije.

Tako teorija pogleda ne samo što proširuje razumijevanje percepcije nego i problematizira ulogu promatrača kao aktivnog sudionika u proizvodnji značenja. Pogled se prestaje shvaćati kao pasivna registracija vidljivog i postaje dinamičan proces u kojem se pregovara o odnosima moći, identiteta i pripadnosti, što ga čini ključnim poljem istraživanja u suvremenoj teoriji umjetnosti i vizualne kulture.

U knjizi *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* Marita Sturken i Lisa Cartwright (2001: 10) razvijaju koncept *prakse gledanja* kao kritički okvir za razumijevanje odnosa između promatrača i vizualnih prikaza. U tom konceptu gledanje (*looking*) predstavlja automatsku, pasivnu radnju koju nesvjesno kontroliramo. Riječ je o jednostavnom fizičkom opažanju. Suprotno tome viđenje (*seeing*) svjesni je čin, prigodan, ciljan i promišljen. To je aktivni proces u kojem promatrač traži značenje i sudjeluje u interpretaciji vizualnog sadržaja. Prema autoricama, gledanje nije usamljen čin, nego je ključna društvena praksa kojom se interpretiraju slike. Poput govora ili pisanja, gledanje uključuje kulturološke kontekste i interakciju promatrača s materijalnim svijetom vizualne reprezentacije.



1.3. Psihoanalitička teorija i konstrukcija identiteta kroz pogled

“slika nije čisti prizor za oko; ona je zamka za pogled” (Lacan, Seminar XI.)

Psihoanalitička kritika umjetnosti od početka 20. stoljeća do danas predstavlja jedan od najutjecajnijih pristupa u interpretaciji vizualne kulture i umjetničkih djela, ponajprije zato što nastoji zahvatiti njihove unutarnje, često nevidljive dimenzije. Usmjerena na nesvjesne porive, potisnute sadržaje i unutarnje konflikte, ona umjetničko djelo ne promatra isključivo kao estetski objekt ili povijesni artefakt već kao složeno polje psihičkih procesa u kojem se isprepliću individualno iskustvo, simbolički jezik i kulturni obrasci. U tom se okviru umjetnost razumijeva kao prostor projekcije, sublimacije i artikulacije nesvjesnog, ali i kao medij kroz koji se oblikuju identitet, želja i subjektivnost. Psihoanalitički pristup time otvara mogućnost dubljeg razumijevanja odnosa između umjetnika, djela i promatrača, pomičući fokus s vidljivog značenja prema slojevitim i često ambivalentnim strukturama smisla koje djeluju ispod površine slike.

Freudova sublimacija

Jedan od prvih začetnika ovakvog pristupa je Sigmund Freud, austrijski neurolog i utemeljitelj psihoanalize. Freud umjetničko stvaranje razumije kao proces sublimacije, preusmjeravanja potisnutih nagona (najčešće seksualnih i agresivnih) u društveno prihvatljive i kulturološki cijenjene oblike, poput umjetnosti. Umjetnik, kojeg Freud često kvalificira kao neurotičara, upravo umjetničkim činom ostvaruje simbolički kompromis između unutarnjih impulsa i vanjskih društvenih zabrana. Umjetničko djelo u tom kontekstu raspakirava latentni sadržaj, slično snu, te unutar svoje simbolike otkriva kolektivne nesvjesne strukture.

Sublimacija nije samo obrambeni mehanizam, ona je civilizacijsko dostignuće koje omogućuje da “više psihičke aktivnosti, uključujući znanstvene, umjetničke ili ideološke, igraju važnu ulogu u civiliziranom životu” (Freud, 1930: 97).

Freud (1907/08) predstavlja ideju da umjetnici koriste vlastite dječje fantazije i nesvjesne želje kao sirovinu za umjetnički izraz. Proces umjetničkog stvaralaštva vidi kao transformaciju privatnih, često zabranjenih sadržaja u javno razumljive i društveno

prihvatljive simbole. Analizira Da Vincijevo sjećanje iz djetinjstva, fantaziju o ptici koja mu ulazi u kolijevku, kao simbol latentne seksualnosti i njezine sublimacije u znanstvenu i umjetničku kreativnost (1910). U tom doživljaju iz djetinjstva vidi jezgru Leonardove profesionalne fascinacije i životnog dodira s umjetničkim i znanstvenim impulsima. Freudovo razumijevanje umjetnosti i kreativnosti kao mjesta susreta između nesvjesnog i simbola ostaje inspirativan i nezamjenjiv temelj za kritičku analizu vizualne kulture, osobito danas kad se interes usmjerava prema pitanjima identiteta, moći i društvenih struktura unutar umjetnosti.

Jungova teorija arhetipova

Carl Gustav Jung, švicarski psihijatar i osnivač analitičke psihologije, značajno je proširio psihoanalitički pristup umjetnosti udaljavajući se od Freudove reduktivne interpretacije nagonskih poriva. Dok je Freud prvenstveno tumačio umjetnost kao sublimaciju osobnih, potisnutih seksualnih impulsa, Jung (1968: 42) je naglasak stavio na arhetipove i kolektivno nesvjesno, univerzalne obrasce i simbole koji nadilaze individualno iskustvo i ukorijenjeni su u zajedničkoj psihičkoj strukturi čovječanstva.

Za umjetnost je osobito važan arhetipski kontrast crveno-crno-bijelo, koji se pojavljuje među najstarijim vizualnim kodovima u ljudskoj kulturi te iznimno jasno odražava arhetipske strukture koje C. G. Jung (1959) opisuje kao sadržaje kolektivnog nesvjesnog. Njihova rana dostupnost (oker, ugljen, vapno) učinila ih je osnovnim jezikom prapovijesne simbolike, ali njihova postojanost tijekom tisućljeća upućuje na dublja psihička značenja. Crveno se u arhetipskoj perspektivi vezuje uz životnu energiju, krv, strast i žrtvu, što Jung (1968) povezuje s dinamičnim aspektima libida i transformacijskim procesima psihe. Crno funkcionira kao simbol nesvjesnog, sjene, smrti i kaosa, onoga što je druga strana svijesti i što se u iskustvu doživljava kao gubitak orijentacije i povratak u prastanje (Jung, 1959). Nasuprot tome, bijelo se univerzalno povezuje s čistoćom, svjetlošću i transcendencijom; u alkemijskoj terminologiji, koju Jung (1968) ekstenzivno interpretira, bijelo označava fazu *albedo*, proces pročišćenja i izdizanja iz tamnog stadija *nigredo*.

Arhetipski učinak ovog kontrasta jasno se očituje u materijalnoj kulturi različitih epoha. U prapovijesnoj keramici Bliskog istoka i jugoistočne Europe crveno i crno nanosi se na bijelu engobu, čime se vizualiziraju ritam života i smrti te ciklička obnova, koji odgovaraju mitopoetskom modelu kozmičkog poretka (Gimbutas, 1991).

Na arhaičkim i klasičnim grčkim vazama (Slika 6) suprotstavljenost crne i crvene boje postaje nositelj ikonografskih narativa: tehnika crne figure stvara tamne, gotovo sjenke siluete, koje se ističu na crvenoj glini, dok tehnika crvene figure preokreće odnos i naglašava životnost prikazanog junaka na tamnoj pozadini, što se može tumačiti kao vizualna dramatizacija odnosa između svijesti i sjene (Boardman, 2001). I u ritualnim praksama brojnih tradicija pojavljuje se isti trobojni kod: crveno kao krv žrtve, crno kao smrt i podzemlje, bijelo kao simbol obnove, prosvjetljenja ili inicijacije (Eliade, 1958). Jungovskim rječnikom, ove boje nisu arbitrarne, nego predstavljaju projekcije univerzalnih psihičkih funkcija koje se spontano javljaju u kulturnim formama, od prapovijesnih ukrasa do sofisticiranih ikonografskih sustava antičkog i kršćanskog svijeta (Slika 7).



Slika 6. Niobid, *Amfora s glazbenom scenom*, stil crvenih figura, 460. – 450. pr. K., Walterov umjetnički muzej u Baltimoreu, SAD, CC0



Slika 7. Posuda kamares stila keramike, 2100. – 1700. g. pr. K., Arheološki muzej u Heraklionu, Kreta, CC BY-SA 3.0 (fotografija: Wolfgang Sauber)

Prema Jungu, umjetnost ne proizlazi samo iz osobne biografije autora nego i iz dubokih slojeva nesvjesnog, koji se manifestiraju posredstvom simboličkih slika. Umjetnik tako postaje posrednik između kolektivnog nesvjesnog i svijesti, prenoseći univerzalne teme, rođenje, smrt, transformaciju, junakovo putovanje, u vizualni jezik koji rezonira u svim kulturama (Jung, 1966: 75–76).

Jung razlikuje psihološku i vizionarsku umjetnost. Psihološka umjetnost obrađuje materijal iz osobnog iskustva autora, dok vizionarska umjetnost crpi iz kolektivnog nesvjesnog i prikazuje slike koje nadilaze svakodnevnu stvarnost. Upravo je vizionarska umjetnost

prema Jungu (1930: 88–89) ključna za razumijevanje arhetipskih sadržaja jer pruža izravan pristup univerzalnim simbolima. Simboli nisu jednostavni znakovi s fiksnim značenjem, već dinamični izrazi psihičkih procesa koji povezuju svjesno i nesvjesno. Njihova je funkcija transformativna: oni omogućuju psihičku integraciju i proces individuacije, odnosno ostvarivanja cjelovitosti ličnosti (Jung, 1964: 92–93).

Jungovu teoriju vizualnih simbola dodatno ilustriraju njegova umjetnička djela, osobito crteži i mandale iz *Crvene knjige* (*Liber Novus*), u kojima su motivi kružnog oblika služili kao samoregulacijske slike psihe (2009: 197–201). Mandala, kao arhetip cjeline, javlja se u različitim kulturama i predstavlja harmonizaciju suprotstavljenih aspekata psihe (Slika 8).



Slika 8. *Mandala*, rad nepoznate pacijentice C. G. Junga, 1929., iz knjige *The Mystery of the Golden Flower* Carla Gustava Junga, CC0



Slika 9. *Mandala dvadeset i tri božanstva Nairatme*, Središnji Tibet, samostan povezan sa školom Sakya, 1375., akvarel, zlato i tinta na platnu, 82,5 × 72,4 cm, Muzej umjetnosti u Clevelandu, SAD, CC0

Mandala je složeni, simetrični vizualni obrazac koji nosi duboko duhovno, simboličko i kulturno značenje. Naziv potječe od sanskrske riječi mandala, što znači *krug*, a upravo se kružna forma tijekom povijesti nametnula kao simbol cjelovitosti, jedinstva i kozmološkog poretka. Iako su se prve mandale pojavile u hinduizmu i budizmu prije više od dvije tisuće godina, njihova uporaba i interpretacija postupno su se proširile iz Indije prema Tibetu, Kini i Japanu, gdje su integrirane u lokalne religijske i umjetničke tradicije. U hinduizmu mandala predstavlja strukturu svemira i služi kao pomoć u meditaciji, dok su u tibetanskom budizmu poznate kompleksne pješčane mandale, koje se, nakon dugotrajne i precizne izrade, ritualno uništava kako bi se naglasila prolaznost života.

U suvremenom kontekstu mandale su izgubile isključivo religijsku funkciju i postale univerzalni vizualni jezik ravnoteže, simetrije i introspekcije. Zbog svojega ritma, ponavljanja i geometrijske harmonije privlače mnoge moderne i suvremene umjetnike, koji u njima pronalaze meditativan proces stvaranja i snažan simbolički potencijal. Danas se mandale pojavljuju u rasponu od bogato koloriranih kompozicija do minimalističkih crno-bijelih geometrija, a njihova se prisutnost proširila od tradicionalnih rukotvorina (Slika 9) do digitalne umjetnosti, ilustracije i dizajna. Upravo zbog spojene duhovne i estetske dimenzije mandala ostaje jedan od najprepoznatljivijih i najutjecajnijih vizualnih oblika u svjetskoj umjetničkoj baštini.

Prema Jungu, interpretacija umjetničkog djela ne smije se svesti na biografske ili društveno-povijesne okolnosti, nego mora obuhvatiti i arhetipski sloj značenja, koji umjetnost povezuje s univerzalnim ljudskim iskustvom. Time je otvorio prostor za interdisciplinarna istraživanja u kojima se povijest umjetnosti, antropologija, mitologija i psihologija spajaju u jedinstveni hermeneutički okvir.



Individualno i kolektivno nesvjesno

Sigmund Freud i Carl Gustav Jung, iako su dijelili zajedničke temelje u razvoju psihoanalitičke teorije, razvili su dva znatno različita, a u mnogočemu i komplementarna pristupa tumačenju umjetnosti. Njihove teorije oblikovale su metodološki aparat koji se koristi u analizi vizualne kulture sve do danas, pri čemu svaki od njih polazi od različitog razumijevanja nesvjesnog, funkcije umjetničkog stvaranja i simboličkog jezika.

Freudov model u središte stavlja individualno nesvjesno, sloj psihe oblikovan osobnim iskustvima, potisnutim traumama i zabranjenim željama. Umjetnost, prema Freudovoj teoriji, predstavlja sublimacijski proces u kojem se potisnuti nagoni, posebno seksualne i agresivne prirode, transformiraju u društveno prihvatljivu, simboličku formu. Freudovo čitanje umjetnosti često se oslanja na biografski kontekst umjetnika tražeći u njegovu životu ključ za razumijevanje djela, poput analize Michelangelova *Mojsija* (1914/1957) ili *Mona Lise* Leonarda da Vincija (1910/1957). U tom je smislu Freud razvio interpretativni okvir koji se temelji na analogiji između sna i umjetničkog djela, pri čemu oba imaju manifestni i latentni sadržaj, a zadatak tumača jest otkriti skriveno značenje.

Jungov model, nasuprot tome, polazi od kolektivnog nesvjesnog, univerzalnog sloja psihe u

kojem prebivaju arhetipovi, zajednički svim ljudskim kulturama. Umjetnost se ne svodi na osobnu povijest autora, nego se promatra kao manifestacija univerzalnih simboličkih obrazaca koji povezuju pojedinca s mitološkom i kulturnom baštinom čovječanstva. Jung umjetnost vidi kao proces individuacije, u kojem se kreativnim činom ostvaruje psihološka cjelovitost.

Ključna razlika između Freuda i Junga leži u fokusu analize: Freud interpretaciju veže uz osobnu povijest i potisnute sadržaje, dok Jung polazi od univerzalnih struktura i kulturno-arhetipskih obrazaca (Shematski prikaz 5).

Sličnost se ogleda u tome što obojica umjetnost shvaćaju kao simbolički jezik nesvjesnog, ali Freud naglasak stavlja na konflikt između nagona i društvenih zabrana, dok Jung naglašava kreativnu integraciju nesvjesnih i svjesnih aspekata psihe.

U suvremenoj teoriji umjetnosti ova dva pristupa rijetko se koriste u čistom obliku, češće se primjenjuju hibridni modeli koji spajaju Freudovu osjetljivost na osobne psihodinamičke konflikte s Jungovim interesom za arhetipske i transkulturalne strukture značenja. Takav integrativni pristup omogućava bogatije čitanje vizualnih narativa jer uzima u obzir kako intimnu povijest umjetnika tako i šire simboličke matrice koje oblikuju vizualnu kulturu.

Shematski prikaz 5. Analiza psihoanalitičke teorije

PSIHOANALITIČKA TEORIJA



Psihoanalitička teorija, u Freudovoj i Jungovoj varijanti, otvorila je prostor za razmišljanje o umjetnosti kao vizualnom jeziku nesvjesnog, u kojem se simboli, fantazme i potisnuti sadržaji preobražavaju u estetske forme. Međutim, od druge polovine 20. stoljeća naglasak se pomiče s unutarnjih psihodinamičkih procesa na društveno, političko i kulturološko uvjetovanje pogleda. Taj pomak postavlja pitanje ne samo što gledamo nego i kako i pod kojim uvjetima gledamo, a time i tko ima moć oblikovati vizualne narative.

U ovom teorijskom okviru psihoanalitička analiza postaje alat, ali ne i cilj. Freudov interes za potisnuto i Jungov za arhetipsko sada se povezuju s pitanjima tko ima pravo na reprezentaciju, kako se oblikuju vizualni narativi i na koji način oni potvrđuju ili osporavaju postojeće odnose moći. Teorija pogleda, u feminističkoj i postkolonijalnoj varijanti, premješta hermeneutiku percepcije s razine introspektivne psihološke analize na razinu kritike kulturne politike i identiteta.

Takav pomak izravno uvodi poglavlje o politici identiteta, u kojem će se razmatrati kako rod, rasa, klasa, seksualnost i druge društvene odrednice oblikuju našu sposobnost gledanja, tumačenja i vrednovanja umjetničkih djela. Time se zatvara krug od teorije percepcije, gešalta, ekološke i konstruktivističke teorije, preko relativističkog pristupa i teorije pogleda, do suvremenih rasprava o moći, reprezentaciji i vizualnoj kulturi.

Konstrukcija identiteta pogledom

Sredinom 20. stoljeća počinje se razvijati teorijski zaokret koji napušta ideju nesvjesnog kao zatvorenog unutarnjeg prostora, te ga promatra u odnosu prema jeziku, tijelu i društveno-kulturnim strukturama. Ovaj pomak posebno je vidljiv kod Jacquesa Lacana, koji psihoanalizu integrira s lingvističkom teorijom Ferdinanda de Saussurea i strukturalizmom.

Lacanovo poimanje subjektivnosti, utemeljeno na *fazi ogledala* i trodijelnoj strukturi *Realnog*, *Imaginarnog* i *Simboličkog*, otvorilo je novi prostor za analizu vizualnih prikaza, pogleda i moći reprezentacije. U toj koncepciji subjekt nije stabilno, samoreferencijalno biće, nego se oblikuje u procesima identifikacije i razlike – kroz slike koje vidi i kroz pogled Drugog koji ga određuje. Upravo taj pogled, kao strukturalni element simboličkog poretka, postaje središnje mjesto u kojem se isprepliću percepcija, želja i identitet, a vizualno iskustvo prelazi granice čiste percepcije i postaje političko i ideološko polje reprezentacije (Lacan, 1986).

Psihoanalitička teorija usmjerava se na procese kojima promatrač stvara značenja, pri čemu posebno razmatra zadovoljstvo koje osjećamo zbog slika, a koje funkcionira kao posrednik između naših nesvjesnih žudnji i stvarnog svijeta. Ovaj pristup postao je osobito utjecajan u istraživanjima gledateljstva, ponajprije u kontekstu filmske produkcije, u kojoj je otvorio put razvoju feminističke filmske kritike. Upravo iz tog teorijskog okvira proizašla je i formulacija koncepta muškog pogleda (*male gaze*), koji problematizira načine na koje vizualni mediji oblikuju i reproduciraju rodne odnose moći. Kako ističe Ljiljana Kolečnik (2004: 323), iz feminističke teorije filma razvila se šira teorija pogleda, koja obuhvaća pitanja prirode vizualnosti, diferenciranje načina gledanja i specifičnost identiteta gledajućeg subjekta.

Prakse gledanja mogu se povezati s Lacanovom teorijom o formiranju osobnosti, u kojoj autor posebno naglašava ulogu vizualnog osjeta i pogleda, osobito pomoću koncepta ogledala kao ključnog momenta konstituiranja subjekta. Lacan čovjeka ne promatra kao samodostatnog pojedinca, već kao subjekt koji se oblikuje unutar mreže mehanizama nesvjesnog, jezika i požude. Premda se ljudi doživljavaju kao autonomni pojedinci, njihov je identitet u stvarnosti uvjetovan i oblikovan društvenim strukturama (Sturken & Cartwright, 2001: 74).

U Lacanovoj (1986: 90) koncepciji pogled subjekta nikad nije potpuno slobodan ni oslobođen utjecaja, već je uvijek određen vanjskim faktorima. Ove vanjske uvjete Lacan (1986: 80) opisuje pojmom preegzistencije pogleda, čija je funkcija podvrgnuti oko subjekta određenom režimu viđenja, posredovanom *ekranom* kao simboličkom instancijom koja filtrira i strukturira ono što se vidi.

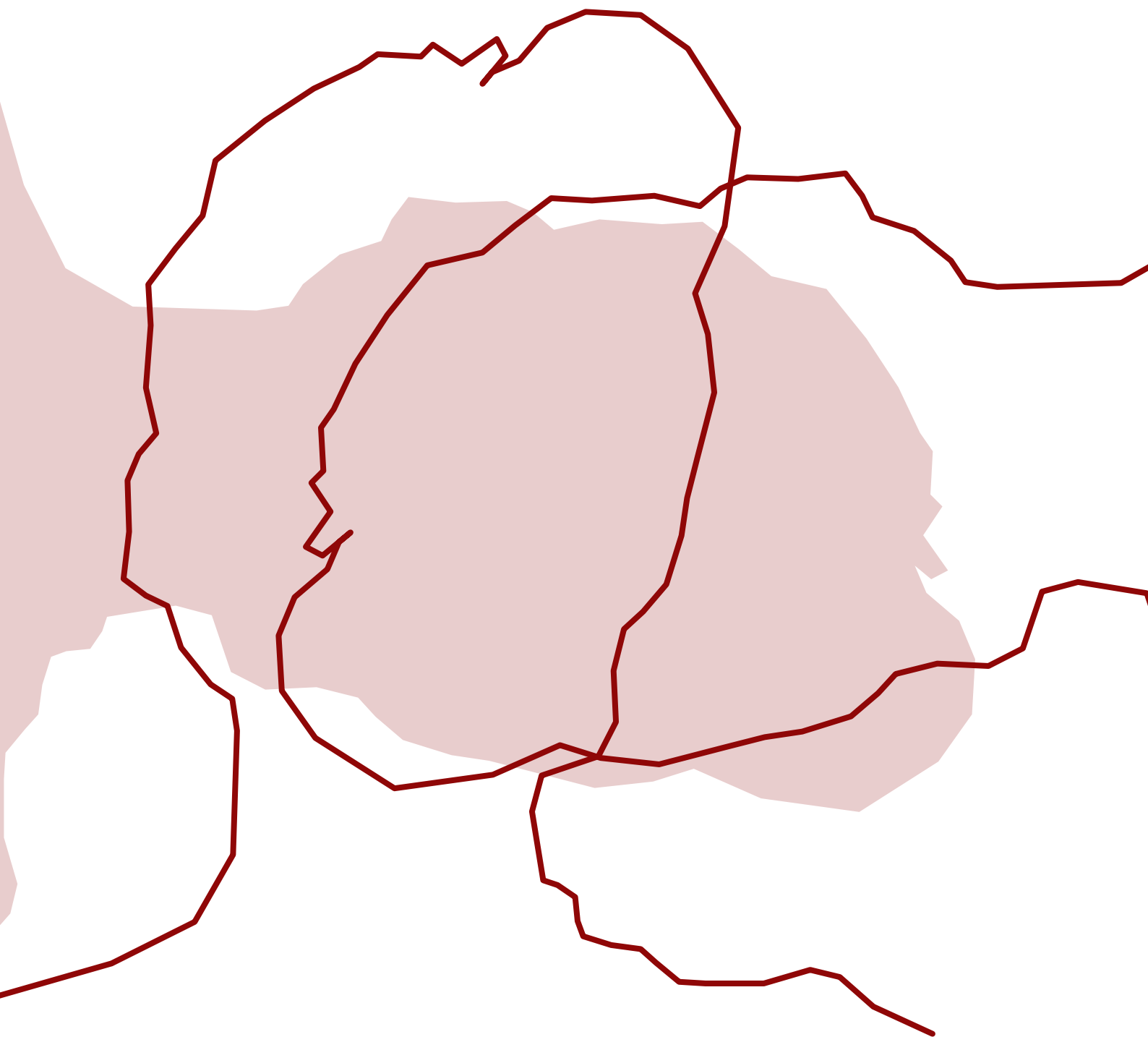
Koncept ekrana nalazi svoju daljnju razradu u teoriji Normana Brysona (1988: 91) koji smatra da elementi poput slijepih pjega, mrlja i zaslona stvaraju posrednički sloj koji baca sjenu između retinalnog opažaja i vanjskog svijeta. Ljudski pogled shvaća kao praksu koja se uspostavlja u ime nečega drugoga, a istovremeno je oblikovana i određena izvana unutar vizualne domene (Harris, 2001: 149). Time uspostavlja jasne veze između gledajućeg subjekta, socijalnih struktura i odnosa moći.

U analizi odnosa koji se razvijaju tijekom čina gledanja Bryson (1983: 94) razlikuje dvije temeljne vrste pogleda koji se pojavljuju tijekom percepcije: *the gaze* i *glance*. *The gaze* definira kao pasivno zurenje vođeno žudnjom, a *glance* kao aktivan pogled vođen tragovima procesa stvaranja koji promatrača uvlače u temporalnost nastanka djela (Bryson, 1983: 93).

Optički pogled (*optical gaze*) odnosi se na pogled koji je fokusiran na površinu slike i na vizualno opažanje forme; to je pogled koji promatra statično, površinski,

bez unutarnjeg sloja značenja (Bryson, 1983: 91–92). Suprotno tome, diskurzivni pogled (*discursive gaze*) uključuje razumijevanje slike unutar šireg konteksta, povijesnih, ideoloških i društvenih struktura, te zahtijeva interpretaciju koja nadilazi čistu percepciju vizualnog. Ovaj pogled istražuje poziciju promatrača unutar diskurzivnih i moćnih mreža koje oblikuju značenje slike (Bryson, 1983: 94–96).

Razlike u pogledu, koji može biti strogo usmjeren ili slobodan za istraživanje temporalnosti procesa, Bryson vidi u različitom kulturnom okružju, koje pomoću određivanja pogleda uvjetuje viđenje. Osvještavanje kulturalne varijable pogleda, koja se tijekom opažanja nameće kao prirodna, važno je za razumijevanje načina na koje stvaramo značenja, kako o umjetničkim djelima tako i o širem spektru vizualnih pojava.



1.4. Kulturološka i tehnološka uvjetovanost pogleda

„načini gledanja nisu prirodni, nego konstruirani, dok je gledanje fizička operacija, vizualni svijet je socijalna činjenica“ (Jay, 1993: 10)

Brojni autori, među kojima se posebno ističu Martin Jay, Jonathan Crary, Walter Benjamin, John Berger i Hans Belting, ističu neraskidivu vezu između kulturnog konteksta u kojem se opažanje odvija, tehnološkog razvoja optičkih pomagala i načina na koje se oblikuje slikovna reprezentacija. Opažanju ne pristupaju kao jednostavnom ili univerzalnom činu, nego radnji koja je uvjetovana povijesnim, društvenim i tehnološkim okolnostima, koje određuju kako vidimo i interpretiramo svijet oko sebe.

Skopički režimi

Martin Jay razvija koncept tzv. *skopičkog režima*, kojim objašnjava da je naše vizualno iskustvo promjenjivo i uvjetovano kulturom iz koje dolazimo. Prema Jayu (1993: 10), pogled nije neutralan ni univerzalan čin, već oblik percepcije koji proizlazi iz specifičnih povijesnih i društvenih okolnosti, iako gledanje pripada fizičkom iskustvu, značenja koja pridajemo viđenom upisana su u društvene obrasce i kulturne prakse. Ova perspektiva omogućuje da se dublje razumije kako se tijekom povijesti mijenja ne samo ono što vidimo nego i način na koji to vidimo, što ima izravan utjecaj na umjetničke forme i recepciju vizualnih sadržaja.

U europskoj kulturnoj tradiciji dominira viđenje utemeljeno na okulocentričnim praksama, što je tijekom povijesti dovelo do razvoja raznih optičkih pomagala, od *camere obscurae* (Slika 12), stereoskopa (Slika 10), teleskopa (Slika 13) i mikroskopa (Slika 11) do kina.



Slika 10. Reprodukcija Holmesova stereoskopa, CC0



Slika 11. Složeni mikroskop, Engleska, 17. stoljeće, pripisuje se Christopheru Cocku, Wellcome Collection, London, CC BY 4.0 (Wellcome Trust Corporate Archive)



Slika 12. Tamna komora (*camera obscura*), Prirodoslovni muzej u Londonu, Ujedinjeno Kraljevstvo (Velika Britanija), CC BY-SA 3.0 (fotografija: Maksim)



Slika 13. *Replika reflektirajućeg teleskopa Isaaca Newtona, izvornik je predstavljen Kraljevskom društvu 1672. godine, CC0*

Optička pomagala u 19. stoljeću snažno su utjecala na umjetnost jer su promijenila način opažanja svijeta. Mikroskop i teleskop proširili su granice vidljivog te potaknuli zanimanje za strukture, detalje i znanstvenu preciznost. Camera obscura omogućila je vjerniju perspektivu i prijenos prizora, što je pridonijelo realizmu, dok je stereoskop uveo iskustvo prostorne dubine i anticipirao fotografski i filmski pogled. Zajedno su ta pomagala oblikovala nove vizualne osjetljivosti i otvorila put modernim načinima reprezentacije.

Jay (1993: 3) naglašava kako su u zapadnoj kulturi ove tehnike gledanja povezane s praksama nadzora i spektakla. Opažanje vidi kao proces koji uključuje aktiviranje kulturnih pravila određenih skopičkim režimima. Budući da skopički režimi variraju ovisno o kulturama, epohama i umjetničkim stilovima, oni ne moraju biti identični zapadnome (Jay, 1993: 9). Optički režimi, prema Jayu, također imaju svoju povijest, a u različitim razdobljima materijaliziraju se u specifičnim praksama uspostavljanja pogleda.

Jay (1993: 70) okulocentrizam modernog doba povezuje s kartezijanskom filozofijom, u kojoj je perspektivizam prihvaćen kao temeljni princip dominantnog skopičkog režima. Ipak, u umjetnosti modernizma došlo je do preokreta: umjetnici su počeli istraživati alternativne pristupe kojima se naglašava netjelesni i kulturološki karakter viđenja (Jay, 1993: 150). Taj zaokret potaknut je razvojem novih optičkih naprava, koje su otvorile rasprave o prirodi viđenja dokazujući da su trodimenzionalne slike rezultat promatračkog pogleda, a ne inherentno svojstvo same slike. Povratak tjelesnoj dimenziji viđenja donio je i obnovljeni interes za temporalnost gledanja te je pogled preusmjeren s *the gaze* prema *glance*. Tako je način slikanja postao važniji od onoga što je naslikano (Jay, 1993: 152).

Procesualnost u umjetnosti osobito je vidljiva u djelu Jacksona Pollocka, čije je akcijsko slikarstvo premjestilo naglasak s konačnog proizvoda na sam čin stvaranja. Pollockovo kapanje (*dripping*) boje na horizontalno postavljeno platno pokazuje da je umjetničko djelo rezultat tjelesnog, vremenski određenog procesa, a ne unaprijed zadane kompozicije (Rosenberg, 1952: 23–24). Slično tomu, i Mark Rothko promišlja slikanje kao proces postupnog građenja atmosfere slojevima transparentnih tonova, pri čemu se značenje djela rađa u vizualnoj i emocionalnoj rezonanciji između gledatelja i polja boje (Chave, 2000: 45–47). U oba slučaja djelo se shvaća kao događaj u vremenu: kod Pollocka kao trag tjelesne geste, a kod Rothka kao postupno preklapanje boje koje proizvodi kontemplativni prostor.

Percepcija Jacksonove *dripping* tehnike slikarstva uvelike je oblikovana kozmološkim i znanstvenim imaginarijem sredine 20. stoljeća. Popularne astronomske vizualizacije galaksija, maglica i nebularnih polja, reproducirane zahvaljujući tehnološkom napretku

teleskopa, spektrografije i astrofotografskih kamera, učinile su slike svemira dostupnima široj javnosti (Slika 14). Upravo su ti instrumenti – od ranih fotoaparata montiranih na velike optičke teleskope pa sve do visokosenzitivnih ploča i filmova – stvorili vizualni jezik turbulentnih, raspršenih i energetski nabijenih struktura, što je otvorilo mogućnost da prostor bude zamišljen kao dinamičan i beskonačan kontinuum (Slika 15). Pollockova mrežasta, raspršena polja boje u tom su kontekstu tumačena kao slikarski ekvivalenti svemirskih struktura u nastajanju (Varnedoe & Karmel, 1998: 72–75).



Slika 14. *Mliječna staza*, fotografija nastala snimanjem astronomskom kamerom, CC0



Slika 15. Pod atelijera Jacksona Pollocka, Kuća Pollock-Krasner u New Yorku, 1946. – 1956., CC BY-SA 4.0 (fotografija: Rhododendrites)

Istodobno, kulturni odjek Einsteinove teorije relativnosti potaknuo je šire shvaćanje prostora kao energetskog polja bez čvrstog središta, što je Rosalind Krauss (1981: 258–260) prepoznala u Pollockovu radikalnom odbacivanju tradicionalne kompozicije. Kasnije fraktalne analize potvrdile su da njegova djela pokazuju obrasce karakteristične za nelinearne prirodne procese, dodatno povezujući Pollockovu praksu s kozmološkim načinima organizacije forme (Taylor et al., 1999: 106–107). U tom se spoju znanstvenih slika svemira, popularne fizike, tehnoloških optičko-fotografskih inovacija i slikarskog procesa otvara interpretacija Pollockova opusa kao vizualizacije kozmogene dinamike i relativističkog prostora.

Heterogenost viđenja

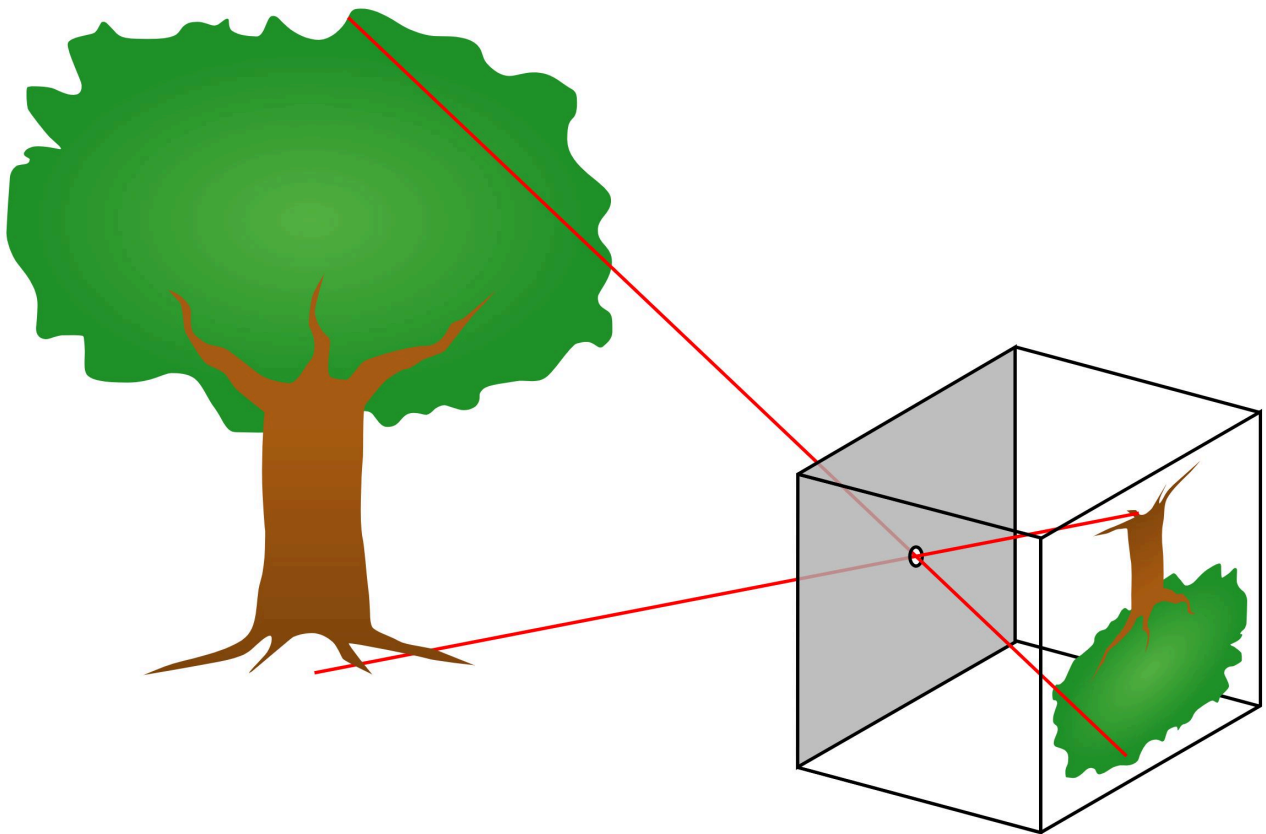
Problemom viđenja i njegovom povijesnom konstrukcijom sustavno se bavi Jonathan Crary u knjizi *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Crary (1992: 2) ističe kako nova tehnologija produkcije slike duboko utječe na primarne društvene procese jer se oni odvijaju unutar dominantnih modela vizualizacije. Posebnu pažnju posvećuje umjetnosti 19. stoljeća, razdoblju u kojem su izumi i znanstvena otkrića oblikovali potpuno novu vrstu promatrača.

Prema Craryju, moderni režim viđenja razlikuje se od renesansnog po svojoj heterogenosti, dok je renesansni režim viđenja homogen. Ova heterogenost očituje se u činjenici da su mnoge povijesno važne funkcije ljudskog oka zamijenjene praksama u kojima vizualne slike gube neposrednu vezu s pozicijom promatrača u stvarnom svijetu. U takvom kontekstu problemi viđenja postaju problemi tijela i proces socijalne moći (Crary, 1992: 2-3).

U 19. stoljeću Crary (1992: 2) izdvaja dva ključna modela viđenja: jedan koji prekida s mimetičkim prikazom i perspektivnim prostorom te drugi koji, potaknut razvojem fotografije, nastavlja i dorađuje renesansni ideal realističnog prikaza. Umjetnost tog razdoblja promatra kao indikator povijesnih promjena vizualnosti usredotočujući se na fenomen promatrača kao subjekta kojeg oblikuje niz procedura i institucija (Crary, 1992: 5).

Transformacija promatrača tijekom 19. stoljeća bila je uvjetovana društvenim praksama i diskursima znanja, ali i ulogom tehnologija poput camere obscure i stereoskopa, koje su mijenjale način na koji se gleda i doživljava svijet.

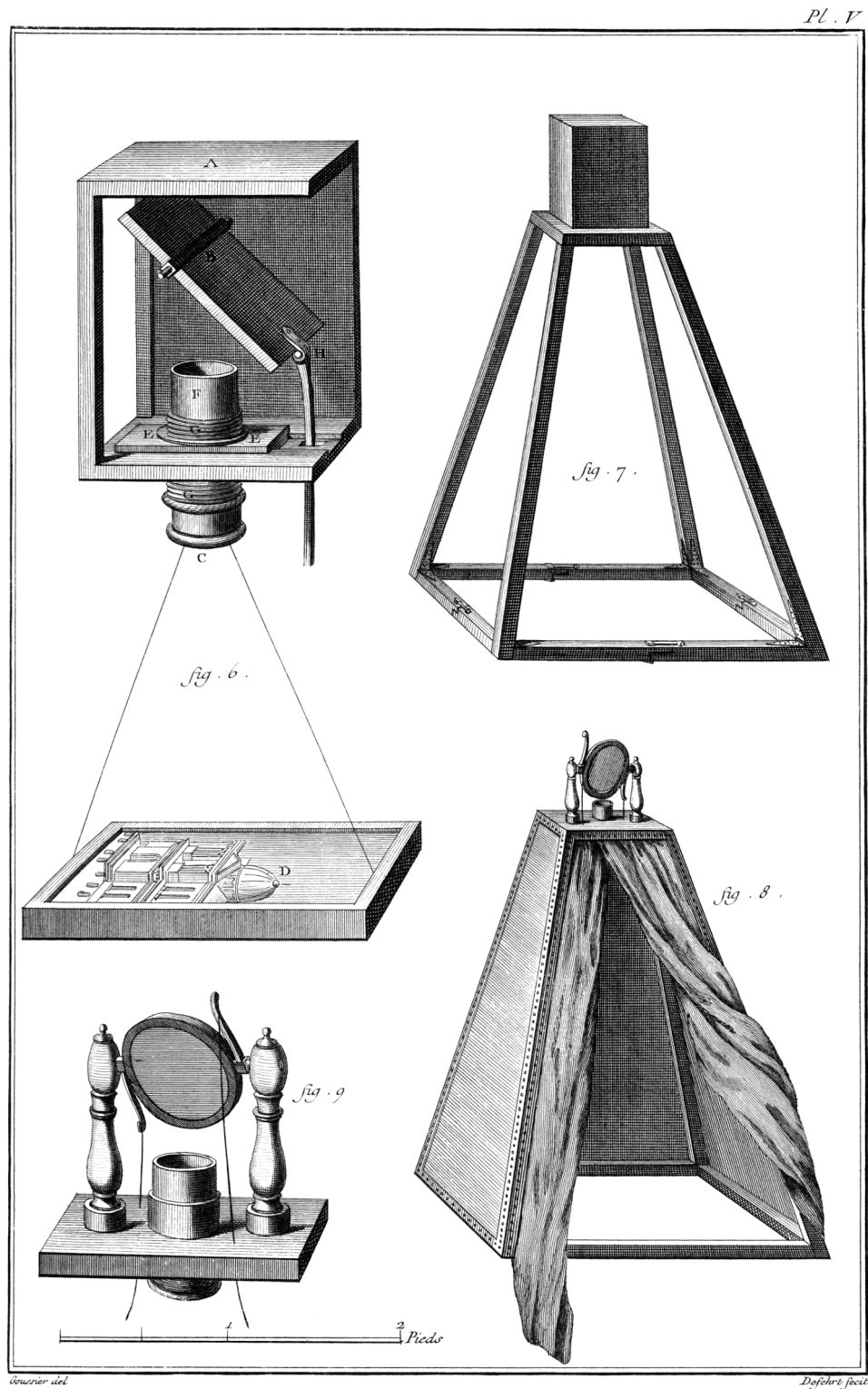
Camera obscura jedan je od najstarijih optičkih fenomena i preteča moderne fotografije. Njezino djelovanje prvi put opisuje kineski filozof Mozi u 5. stoljeću pr. Kr. primjećujući da slika projicirana kroz malen otvor nastaje obrnuto zbog toga što se svjetlost kreće pravocrtno (Slika 16, Slika 17). Iako su mnogi antički i srednjovjekovni znanstvenici proučavali prolazak svjetlosti kroz mali otvor, ključni iskorak napravio je Ibn al-Hajtam (Alhazen) u 11. stoljeću. On prvi jasno opisuje upotrebu zaslona na kojem se projicira slika, te ga se zato smatra izumiteljem camere obscure i rupičaste kamere. U istom razdoblju kineski znanstvenik Shen Kuo geometrijski opisuje uređaj i koristi ga za tumačenje optičkih pojava (Slika 18).



Slika 16. Nastanak slike u cameri obscuri, CC0



Slika 17. *Ilustracija principa camere obscurae*, knjiga Jamesa Ayscougha *A Short Account of the Eye and Nature of Vision*, 4. izdanje, 1755., CC0



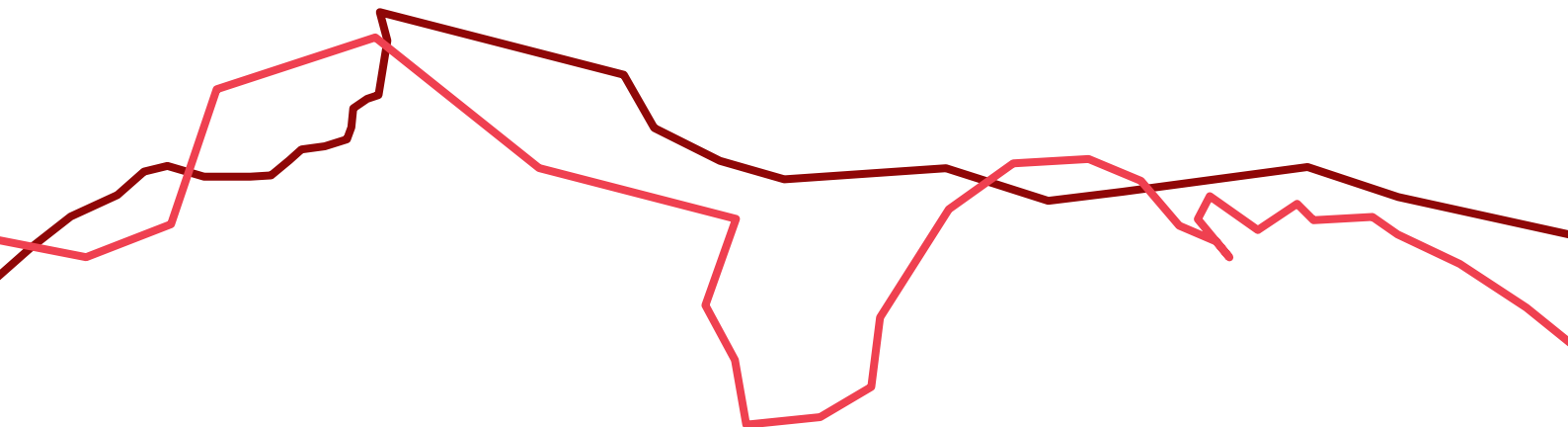
Slika 18. Konstrukcija camere obscure, Denis Diderot i Jean Le Rond d'Alembert, Planches, Tome III, 1763., CC0

Od 13. stoljeća camera obscura koristi se za sigurno promatranje pomrčina (Roger Bacon), a ubrzo i za zabavu (Arnaldus de Villa Nova). U 15. stoljeću postaje važna u umjetnosti: Leonardo da Vinci detaljno je analizira u *Codex Atlanticus*. U 16. stoljeću Giambattista della Porta dodaje leću i uspoređuje njezin rad s ljudskim okom, dok Johannes Kepler početkom 17. stoljeća prvi upotrebljava naziv camera obscura. U kasnijem 17. i 18. stoljeću o njoj pišu i Johann Zahn te Francesco Algarotti potvrđujući njezinu važnost u znanosti i slikarstvu.

Najraniji modeli bili su velike prostorije ili šatori, a kasnije se razvijaju prijenosne drvene kutije s lećom, zrcalom i projekcijskim zaslonom. Upravo ti prijenosni modeli postaju izravni prethodnici prvih fotografskih kamera.

Pitanje je li Johannes Vermeer (Slika 19) koristio cameru obscuru jedno je od najzanimljivijih u povijesti umjetnosti, a hipoteza o njezinoj primjeni temelji se na kombinaciji stilskih analiza i povijesnih izvora. Ideju je najtemeljitije razradio Philip Steadman u knjizi *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces* (2001), u kojoj geometrijskom rekonstrukcijom pokazuje da se perspektivni odnosi u pojedinim Vermeerovim interijerima podudaraju s projekcijskim svojstvima camere obscurae. Steadman ističe i optičke efekte, poput blještavih svjetlosnih točkica i mekoga zamućenja rubnih zona, što odgovara izgledu slike nastale kroz leću.

Suvremeni sažeci ove teorije, poput analiza objavljenih u člancima *Did Vermeer Use a Camera Obscura?* (Von Toll, 2023) i *Agents of Change: Camera Obscura* (Artland Magazine, 2026), dodatno povezuju Vermeerov tretman svjetla s karakteristikama optičke projekcije. Naglašava se da precizna modulacija svjetla i atmosfere u njegovim djelima, osobito u malim, intimnim interijerima, podsjeća na efekt koji se pojavljuje kada se slika promatra kroz optički uređaj (Slika 20).





Slika 19. Johannes Vermeer, *Geograf*, 1668. – 1669., ulje na platnu, 52 × 45,5 cm, Städelov umjetnički institut u Frankfurtu, CC0



Slika 20. Detalj sa slike *Geograf* Johannesa Vermeera

Međutim, iako se argumenti temelje na vizualnim tragovima, potrebno je naglasiti da ne postoje izravni povijesni dokazi da je Vermeer posjedovao ili redovito koristio kameru obscuru. Inventar njegove imovine nakon smrti ne navodi nikakav optički instrument, što ističu stručnjaci okupljeni oko istraživačke platforme Vermeer Centrum Delft. Stoga u suvremenoj povijesti umjetnosti prevladava stav da su optička pomagala mogla utjecati na njegov vizualni jezik, ali ne mogu u potpunosti objasniti njegov stil.

Stereoskop je optički uređaj koji omogućuje da dvije dimenzije postanu trodimenzionalne percepcije. Dvije fotografije iste scene, snimljene iz blago različitih kutova, približno razmaknutih kao ljudske oči, prikazuju se zasebno svakom oku, a mozak ih spaja u doživljaj dubine.

U povijesti vizualne umjetnosti stereoskop se može gledati kao logičan nastavak eksperimenata s perspektivom i optičkim uređajima poput camere obscurae. Dok je camera obscura pomagala umjetnicima u točnom bilježenju proporcija i svjetla u dvodimenzionalnoj slici, stereoskop pruža iskustvo prostorne dubine i trodimenzionalne stvarnosti približavajući gledatelja samom prizoru.

U 19. stoljeću stereoskopske slike postale su popularne u edukaciji i zabavi, ali su i umjetnicima nudile nov način istraživanja prostora, volumena i atmosfere. U modernom kontekstu digitalni stereoskopski prikazi i virtualna stvarnost nastavili su ideju da vizualna percepcija može biti manipulirana i proširena tehnologijom – princip koji je, u svojevrsnom začetku, već bio prisutan u Vermeerovim eksperimentima s perspektivom i optičkim efektima.

Reprodukcija originala



Walter Benjamin u svom eseju *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije* analizira problem tehničke reprodukcije umjetnosti i njezin utjecaj na recepciju umjetničkih djela. Posebnu važnost pridaje izumu fotografije, što predstavlja povijesni trenutak u kojem su oko i objektiv zamijenili manualni rad umjetnika. Za proces slikovne reprodukcije ključno je bilo uspostavljanje brzine i jednostavnosti bilježenja slike pomoću fotografskog aparata, što je omogućilo i masovno reproduciranje umjetničkih djela.

Ističe da tehnička reprodukcija ne mora nužno narušiti strukturu umjetničkog djela, ali neizbježno umanjuje njegovu jedinstvenost i autentičnost, odnosno gubi se njegovo ovdje i sada, izvornost koja proizlazi iz njegove prostorno-vremenske prisutnosti (Benjamin, 2006: 23).

Jedna od njegovih temeljnih preokupacija jest propadanje aure umjetničkog djela u doba tehničke reprodukcije, aure koja je do tada vrijednost umjetničkog djela prvenstveno temeljila na njegovoj autentičnosti i originalnosti.

Benjamin smatra da ljudsko osjetilno opažanje nije uvjetovano samo biološki već i povijesno. Posebnu ulogu u tom povijesno uvjetovanom načinu percepcije ima i medij u kojem je umjetničko djelo nastalo jer je ono bilo povezano s ritualom u kojem su se uporabna vrijednost i ono što danas nazivamo umjetničkom vrijednošću preklapale. Tehnička reprodukcija umjetničkog djela uzrokovala je da umjetničko djelo prestane biti dio rituala i promijeni svoju funkciju, pa je sada utemeljeno više u politici (Benjamin, 2006: 23).

Problemi koje je istaknuo Walter Benjamin otvorili su nove mogućnosti za istraživanje odnosa između viđenja i vizualnosti te složenih uvjeta u kojima se proces gledanja odvija.

Načini gledanja

Jedan od autora koji su viđenju pristupali kao kompleksnom kulturološkom fenomenu, problematizirajući odnos između viđenja i vizualnosti, jest John Berger. U svojoj knjizi *Ways of Seeing* (2009), nastaloj prema istoimenom televizijskom serijalu, Berger ističe vizualnu dominaciju kao ključni aspekt komunikacije suvremenog svijeta te analizira kako naše znanje i vjerovanja oblikuju način na koji vidimo svijet.

Berger (2009: 7) smatra da viđenje ima presudnu ulogu u spoznaji svijeta i uspostavi socijalnih odnosa jer prethodi riječima. Posebno naglašava promjene u načinu na koji danas gledamo slike u odnosu na prošlost, što ilustrira na primjeru geometrijske perspektive. Perspektivni prikaz strukturira prostor prema pogledu promatrača, čime taj prostor doživljavamo kao stvaran i realan. Budući da jedno oko postaje centar svijeta, a sve linije konvergiraju u očište, nastaje asimetrični vizualni odnos bez reciprociteta (Berger, 2009: 16).

No slike, zbog svoje recipročnosti, imaju sposobnost vratiti pogled i osvijestiti nas da smo i sami gledani. Pogled drugih, kombiniran s našim, čini nas svjesnima da smo dio vizualnog svijeta (Berger, 2009: 9). Promjene u načinu viđenja povezane su i s pojavom kamere, koju Berger (2009: 18) metaforički uspoređuje s mehaničkim okom Dzige Vertova te naglašava kako je ona utjecala i na slikarstvo mijenjajući percepciju stvarnosti.

Promjene u vizualnosti povezuje i s činjenicom da slike više nisu vezane za prostor u kojem su nastale; televizija je slike dovela na različita mjesta istovremeno, mijenjajući

njihova značenja jer su okoline u koje su dovedene različite (Berger, 2009: 19). Kao i Benjamin, ističe da je odnos između originala i kopije ključan, umjetnička djela danas uglavnom poznajemo preko reprodukcija, zbog čega možemo govoriti o originalu reprodukcije, a ne o reprodukciji originala (Berger, 2009: 21).

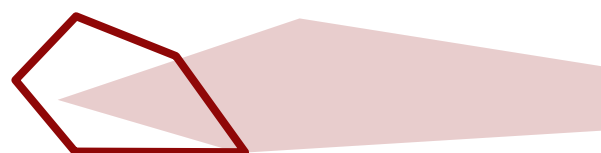
Berger napominje da slike nastaju u određenom vremenu, ali posjeduju sposobnost nadživljavanja onoga što prikazuju. Njihovo značenje nije fiksno i može se prenositi ili mijenjati. Svaka slika sadržava ugrađeni način gledanja kojim se obraća promatraču, no svaki promatrač nosi vlastite načine viđenja koji mijenjaju izvorne kodove, osobito ako postoji velika vremenska udaljenost između nastanka slike i trenutka njezina gledanja. Tehnička reproduktivnost slika dodatno je zatvorila vremensku distancu između njihova nastanka i percepcije čineći slike bezvremenima (Berger, 2009: 31).

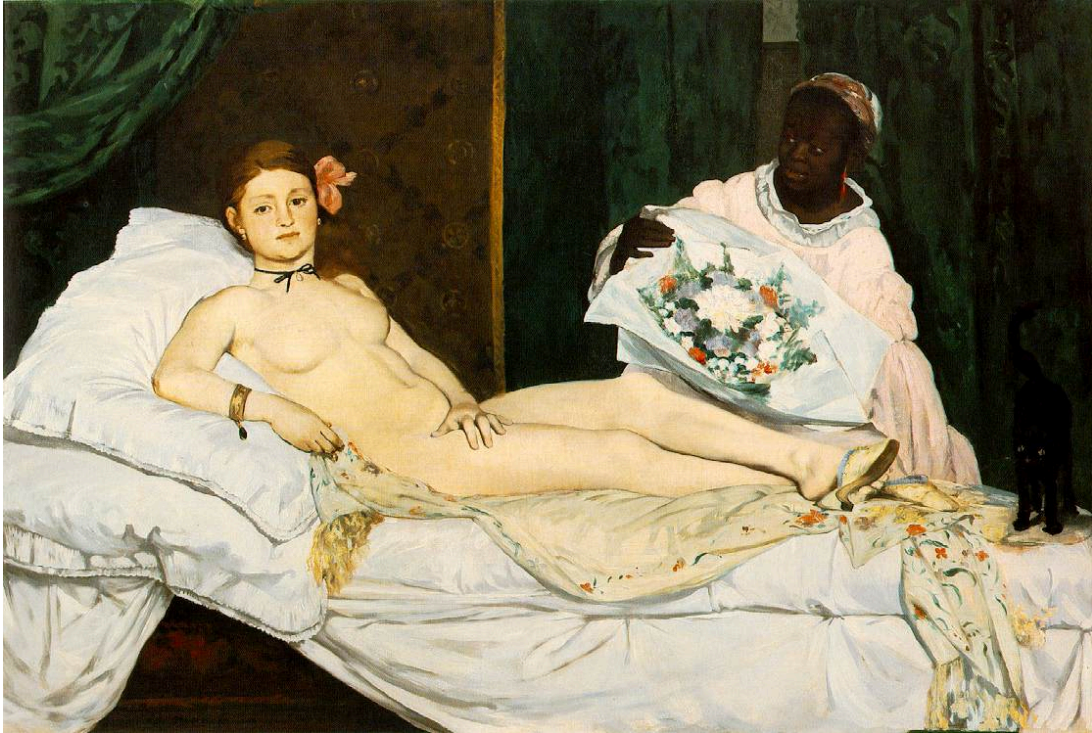
Na kraju Berger upozorava da određeni socijalni odnosi unaprijed postoje u samim slikama. Tehnike i načini reprezentacije samo su sredstva koja te odnose izražavaju, pa se kupnjom slike kupuju i odnosi koje ona nosi. Zato je odnos između gledanja i posjedovanja slike važan aspekt razumijevanja vizualnosti u suvremenom društvu.

Tizianova *Venera iz Urbina* (Slika 21) često se tumači iz perspektive teorije pogleda jer predstavlja paradigmatički primjer renesansne konstrukcije ženskog tijela kao objekta muškog promatranja. Slika je izvorno bila privatna narudžba vojvode Guidobalda della Rovere te je bila namijenjena gledanju u intimnom patricijskom prostoru, što je već određivalo način na koji se žensko tijelo treba gledati i tumačiti (Goffen, 1997: 92).

Tizian komponira Veneru tako da njezin pogled ulazi u izravnu komunikaciju s promatračem: položnost tijela, otvoreni torzo, blaga rotacija kukova i ruka na pubičnom području stvaraju klasičnu strukturu muškog pogleda, žensko tijelo pozicionirano je kao predmet žudnje, ali istodobno kontrolirano i moralno kodirano (Clark, 1956: 117). Njezin miran pogled i pretjerano namještena gesta također upućuju na konstruirani ideal ženstvenosti, u kojem se ljepota, čednost i dostupnost prepliću u ikonografiji renesansnog braka.

Dodatni moralni kodovi prenose se ikonografskim elementima: pas kao simbol ženine vjernosti, prikaz sluškinja koje pretražuju škrinju vjerojatno s mirazom te bogato uređen interijer kao znak društvenog statusa (Hope, 1980: 248). Sve to potvrđuje da je slika bila oblikovana ne samo za erotsko gledanje nego i kao vizualna potvrda normi ženske kreposti i bračne lojalnosti, čime sudjeluje u konstruiranju moralne pozicije žene unutar patrijarhalnog vizualnog režima (Baxandall, 1972: 59).





Slika 22. Édouard Manet, *Olimpija*, 1863., ulje na platnu, Muzej Orsay u Parizu, CC0



Slika 21. Tizian, *Venera iz Urbina*, 1538., ulje na platnu, Galerija Uffizi u Firenci, Italija, CC BY-SA 4.0 (fotografija: Diego Delso)

Manetova *Olimpija* (Slika 22) svjesno preuzima kompozicijski obrazac Tizianove *Venere iz Urbina*, ali ključnim promjenama u ikonografiji pretvara tradicionalni idealizirani akt u radikalnu kritiku modernog građanskog društva. Dok je Tizianov rad upisan u humanističku tradiciju koja manipulira idealiziranim ženskim likom kako bi oblikovala moralne poruke o čednosti, braku i vrlini, Manet demistificira tu tradiciju koristeći isti model pogleda za suprotne, provokativne učinke.

U Tizianovoj *Veneri* ženski akt idealiziran je i uklopljen u vizualni jezik renesansne pristojnosti: meka modulacija tona, harmonična kompozicija i mirni pogled koji publiku uključuje, ali ne izaziva (Clark, 1956: 123). Pogled *Venere* funkcionira kao kultivirani pogled jer potvrđuje moralni kod aristokratske publike kojoj je slika namijenjena. Ženski lik postaje moralni artefakt, oblikovan kako bi posredovao poruke o ženinu položaju u braku, ljepoti i plemenitosti (Goffen, 1997: 88–95).

Nasuprot tomu, Manetova *Olimpija* koristi istu pozu, ali ukida idealizaciju. Model više nije božica, već pariška kurtizana, prikazana frontalno, oštro osvijetljena i bez retuširanja u službi idealnosti. Njezin direktan, neuljepšan pogled „razara tradicionalni muški pogled“ (Mulvey, 1975: 12) jer ne poziva promatrača da uživa u prizoru, nego ga suočava s vlastitim položajem promatrača i potrošača ženskog tijela. Time Manet svjesno „razotkriva licemjerje moralnih vrijednosti buržoazije“ (Clark, 1985: 96), koja je spremna prihvatiti mitološki akt, ali ne i njegovu modernu, realnu verziju.

Manetova promjena dodatnih elemenata – služavka, crna mačka (umjesto Venerina psa), cvijeće kao znak transakcije te odsutnost dubinske idealizacije – mijenja čitav sustav značenja slike. Dok je Tizianov pas simbol bračne vjernosti, Manetova mačka simbolizira seksualnu otvorenost i destabilizira identitetske norme građanske pristojnosti (Nochlin, 1989: 203–204). Tako Manet koristi poznati vizualni predložak kao „strategiju diskontinuiteta“ (Fascina, 1993: 112): prepoznatljivost poze omogućava gledatelju da odmah uoči razliku i time uđe u kritički odnos prema modernoj stvarnosti.

U konačnici, Manetova slika postaje metaslika pogleda: dok Tizian oblikuje pogled kako bi posredovao moral, Manet ga koristi kako bi moral doveo u pitanje. Promjena ikonografskih elemenata tako postaje sredstvo društvene kritike, razotkrivanja struktura moći i rušenja ideala koji su stoljećima prikrivali ekonomske i rodne realnosti ženskog tijela.

Istočni i zapadni pogled

Hans Belting u knjizi *Firenca i Bagdad* (2010) istražuje kulturnu povijest pogleda, s posebnim naglaskom na izum perspektive kao ključnog temelja zapadnog vizualnog iskustva. Odnos između istočne i zapadne kulture analizira kroz prizmu specifičnih načina viđenja koji su se međusobno prožimali kroz propusne kulturne membrane. Perspektivu ne promatra isključivo kao umjetnički fenomen već razmatra njezin širi kontekst prateći razvoj od srednjovjekovnog optičkog traktata Alhazena do primjene geometrijske perspektive u novovjekovnom slikarstvu.

Belting (2010: 10) ističe da „tek u pitanju slike perspektiva razotkriva svoje kulturalne dimenzije“, čime naglašava kako je perspektiva kulturna tehnika koja je imala presudan utjecaj na promjene vizualne kulture novog doba. Perspektivu smatra ključnim otkrićem jer je ugradnjom pogleda u samu sliku pridonijela osvještavanju gledajućeg subjekta koji postoji jednako u autoru kao i u promatraču, pri čemu je glavno mjerilo slike upravo pogled promatrača koji sažima prostor u jednu točku.

U renesansi su slikari i arhitekti razvili način da riješe konflikt između apstraktnog očišta i stvarnog tijela, u točki nedogleda, koju Belting (2010: 17) vidi kao simboličko mjesto promatrača. Protivi se idejama o biološkoj određenosti percepcije tvrdeći da svaka kultura podčinjava prirodnu percepciju društvenim normama, zbog čega je pogled istovremeno povijesno i kulturološki uvjetovan (Belting, 2010: 23).

Belting smatra da nam zapadnjačke novovjekovne slike uzvraćaju pogledom koji odražava antropocentrično mišljenje i koncept unutarnjeg oka na različite načine. Subjekt je prisutan kad slika prikazuje pogled koji promatrač prepoznaje kao vlastiti. Novu kulturu perspektivne slike Belting opisuje metaforama prozora i horizonta, koje su povezane s pogledom tako da jedna upućuje na drugu, baš kao očište i točka nedogleda. Prozorski otvor, stvaran ili naslikan, simbolizira motrište subjekta koji kroz njega gleda u svijet, dok horizont predstavlja granicu pogleda.

Kad Belting (2010: 267) govori o zapadnom pogledu kao uvježbavanom u vlastitoj povijesti, misli na to da su u njega upisane kolektivne norme gledanja koje se povijesno mogu objasniti. Iako svatko doživljava svoj pogled kao osobni, on je zapravo dio kolektivne prakse u svakom društvu. Svjesnost o kulturološkoj određenosti pogleda i njegovoj ovisnosti o društvenim normama, ali i tehnološkim uvjetima medija, može pomoći da svoje viđenje umjetnosti i vizualnih sadržaja prihvatimo kao naučeno.

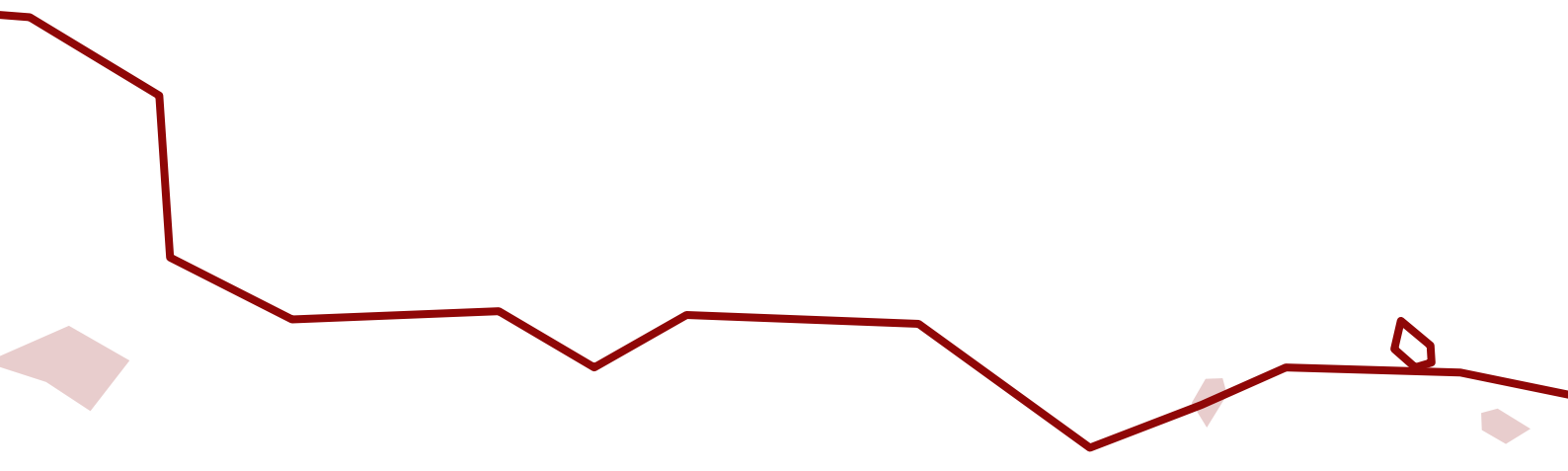
Zapadni pogled temelji se na ideji individualnog subjekta koji promatra svijet izvana, dok je istočni vizualni sustav usmjeren na svjetlo, geometriju, ornamentalnost i odsutnost fiksne točke promatranja. Te razlike proizvele su različite oblike vizualne stvarnosti, ali i različita shvaćanja funkcije slike.

U zapadnom kontekstu, posebno od renesanse, pogled postaje mjera stvarnosti. Geometrijska perspektiva, često prikazana kao tehnički izum Brunelleschija i teorijski zapisana kod Albertija, nije samo tehnika konstrukcije prostora već izraz nove koncepcije subjekta u središtu svijeta. Slika više nije simboličko polje, nego prozor u svijet, konstruiran iz točke promatrača koji posjeduje stabilan, individualan pogled.

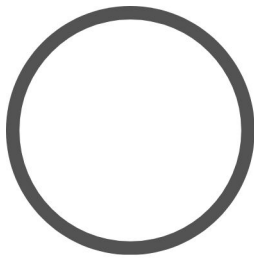
Za razliku od zapadnog modela, vizualna kultura islamskog svijeta razvila se iz teorija optike i matematike, ponajviše iz djela Ibna al-Hajtama (Alhazena). No za razliku od kasnijeg zapadnog prihvaćanja tih teorija, islamska umjetnost nije integrirala subjektivizaciju pogleda. Fokus je ostao na svjetlu kao fenomenu, geometrijskoj organizaciji prostora i ornamentu, a ne na prikazivanju svijeta iz perspektive jednog promatrača.

Islamski geometrijski ornament temelji se na preciznim konstrukcijama izvedenima šestarom i ravnalom, pri čemu se iz osnovne geometrijske mreže (mreže krugova, kvadrata ili trokuta) razvijaju složeni oblici koji se ritmično ponavljaju prema pravilima simetrije, ponavljanja i plošnosti. Takvi ornamenti namjerno izbjegavaju prikaz volumena i dubine naglašavajući dvodimenzionalnost površine i stvarajući vizualnu harmoniju bez narušavanja sakralnog prostora figurativnim prikazima.

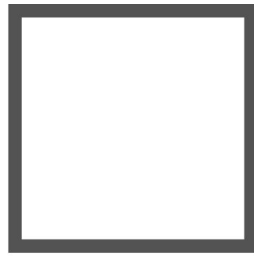
Krug u islamskoj umjetnosti simbolizira jedinstvo, savršenstvo i beskonačnost božanskog s obzirom na to da nema početka ni kraja (Shematski prikaz 6). Kvadrat označuje zemaljski, uređen i stabilan svijet, ali i strukturu kroz koju se božanski poredak manifestira u materijalnoj stvarnosti. Zvijezda, posebno osmokraka, predstavlja sklad neba i zemlje te harmoniju univerzuma, a često se izvodi iz preklapanja krugova i kvadrata.



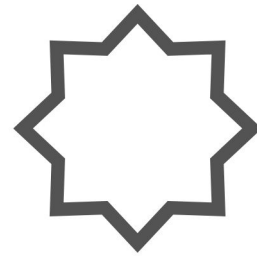
Shematski prikaz 6. Simbolika geometrije u islamskom ornamentu



JEDINSTVO I
SAVRŠENSTVO
BOGA, BESKRAJ
BEZ POČETKA I
KRAJA



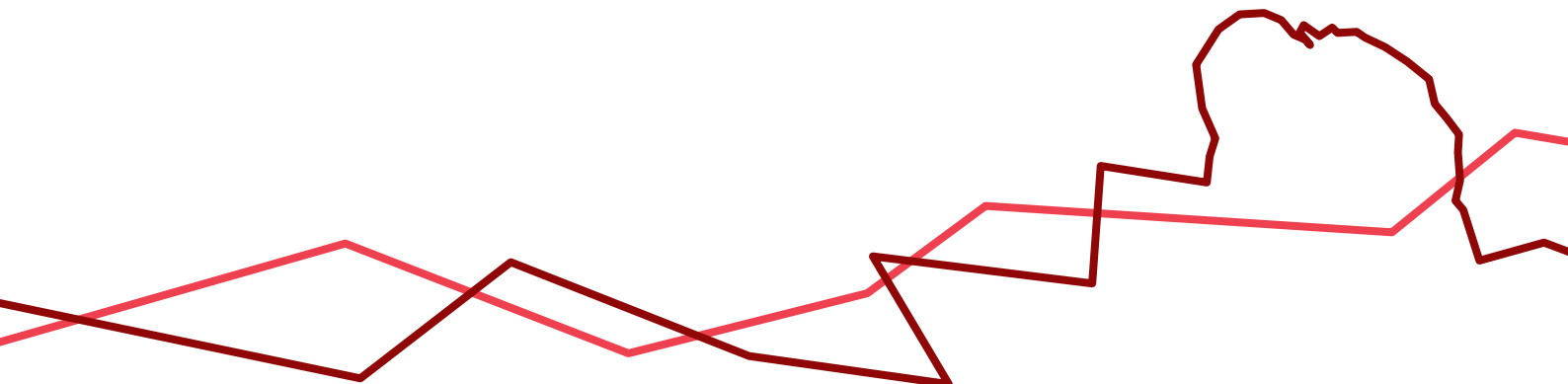
ZEMALJSKI
POREDAK I
MATERIJALNI
SVIJET



SKLAD NEBA I
ZEMLJE

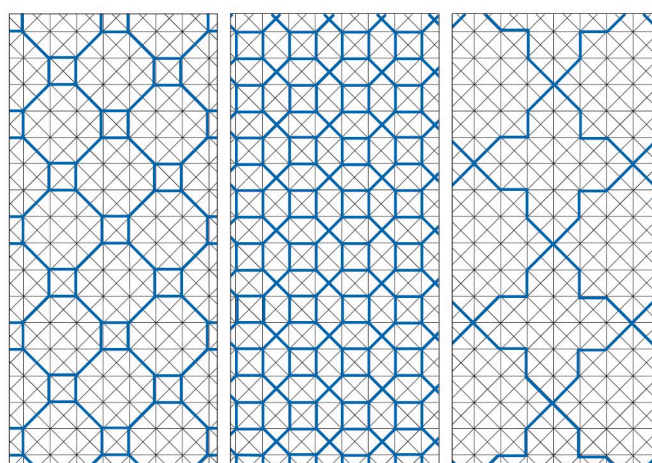
Ovi se geometrijski uzorci široko primjenjuju u sakralnoj arhitekturi: na zidovima, kupolama, mihrabima, podnim mozaicima i drvenoj ili kamenoj dekoraciji. Ornamet tako ne služi samo kao ukras nego i kao vizualna metafora božanskog reda, beskonačnosti i duhovne kontemplacije.

Drveni perforirani prozori u islamskim kućama (jali i mašrabije) nisu stvoreni da otvore pogled prema van, nego da kontroliraju ulazak svjetlosti i stvaraju promjenjive obrasce sjena (Slika 23, Slika 24). Iako sam po sebi nije religijski objekt, jali je neraskidivo povezan s islamskom kulturom jer utjelovljuje ključne principe islamske ornamentalnosti: apstrakciju, geometriju i igru svjetla. Njegova mrežasta struktura filtrira Sunčevu svjetlost u dinamične, pomične uzorke, koji tijekom dana oživljavaju prostor stvarajući iskustvo koje nadilazi funkcionalni element prozora ili pregrade.





Slika 23. Alhambra, Granada, Španjolska, 1238., CC BY-SA 4.0 (fotografija: R. Prazeres)

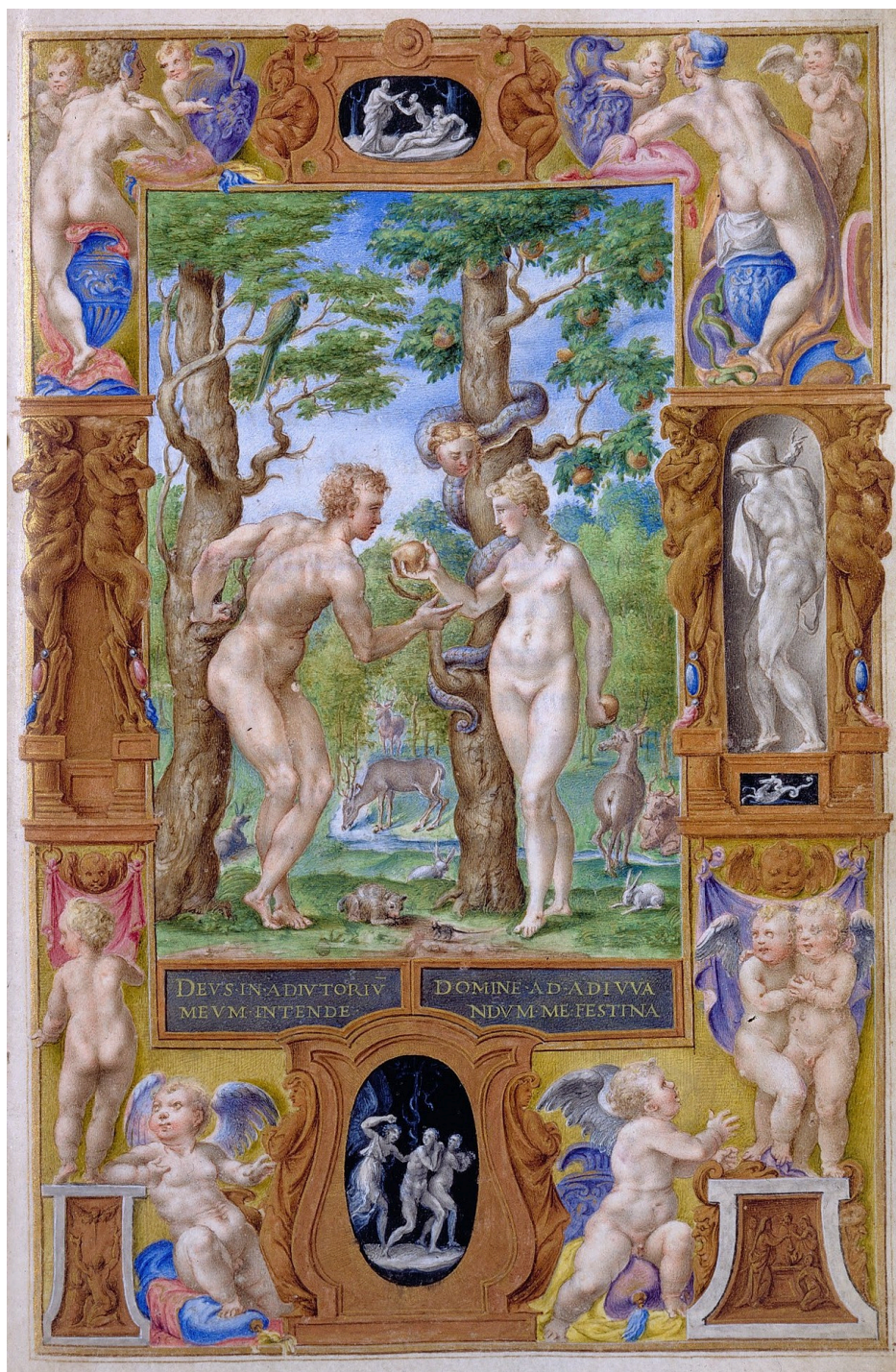


Slika 24. Primjer geometrijskog rastera i konstrukcije motiva ornamenta

Upravo je odsutnost figuracije i naglasak na matematički strukturiranoj ljepoti ono što razlikuje islamsku vizualnu tradiciju od kršćanske, u kojoj su narativ, figura i prikaz svetaca temelj izraza. Jali tako postaje spoj funkcionalnog elementa i duhovno-estetskog koncepta, u kojem se svjetlo, prostor i geometrija stapaju u vizualni identitet islamske kulture.



Slika 25. Nizamija iz Ganje, *Laila i Majnun u školi*, Folio 129 iz Khamsa (Kvintet), 1524., tinta, neprozirna akvarelna boja i zlato na papiru, Muzej umjetnosti Metropolitan u New Yorku, CC0

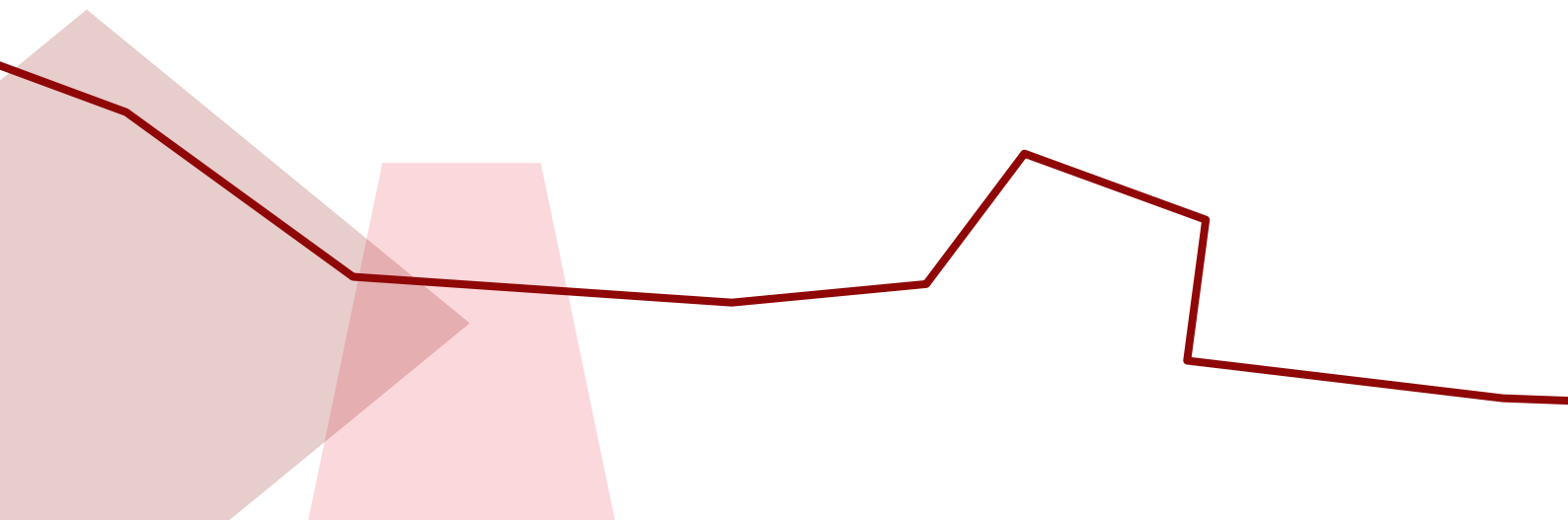


Slika 26. Julije Klović (Giulio Clovio), *Farnese časoslov*, 1537. – 1546., iluminacija na pergamentu, 17,1 × 11,1 cm, Morgan knjižnica i muzej u New Yorku, CC0

Slikarstvo minijatura u istočnim i zapadnim tradicijama razvijalo se na različitim estetskim i kulturološkim temeljima, što je vidljivo ako usporedimo iluminacije iz Azerbajdžana (Slika 25) i one nastale u rimskoj renesansi (Slika 26). Primjerice, renesansni majstor Julije Klović koristi realistički stil obilježen pravilnim proporcijama, tonskim modeliranjem volumena te primjenom linearne i atmosferske perspektive. Takav je pristup usmjeren stvaranju uvjerljive iluzije trodimenzionalnog prostora, što je u skladu s humanističkim idealima renesanse, koji daju vrijednost imitaciji prirode (*mimesis*).

Nasuprot tome, azerbajdžanska minijatura ne teži iluziji dubine ni prikazu volumena. Likovi su plošni, omeđeni jasnim konturama i ispunjeni ravnomjernim poljima boje, a smještanje figura u prostor slijedi principe tzv. vertikalne perspektive, elementi koji su dalje postavljaju se više na površini slike, bez smanjivanja proporcija. Pozadina je često ispunjena bogatim ornamentima, prema načelu *horror vacui*, što dodatno naglašava plošnost i dekorativnost kompozicije te svjesno negira stvaranje iluzije trodimenzionalnog prostora.

Važno je naglasiti da istočne kulture nisu odbacivale perspektivu zbog nepoznavanja optičkih pravila, ona su bila poznata, nego zbog drukčijeg estetskog i kulturološkog sustava vrijednosti. U islamskoj umjetničkoj tradiciji naglasak je bio na ornamentalnosti, simboličnosti i duhovnosti prikaza, dok je zapadna renesansna umjetnost, pod utjecajem humanizma, razvila i prihvatila iluzionistički prikaz prostora kao sredstvo oponašanja vidljive stvarnosti. Razlike između istočnog i zapadnog pogleda nisu samo formalne, one proizlaze iz različitih kulturnih koncepcija odnosa između oka, svjetla, prostora i slike. Dok zapadna perspektiva uvodi promatrača kao središte vidljivog svijeta, istočni vizualni sustav gradi svijet svjetla i geometrije koji se ne podređuje jednoj točki gledišta. Te razlike predstavljaju dva komplementarna modela razumijevanja slike, pogleda i percepcije.



2. HERMENEUTIKA POVIJESTI UMJETNOSTI

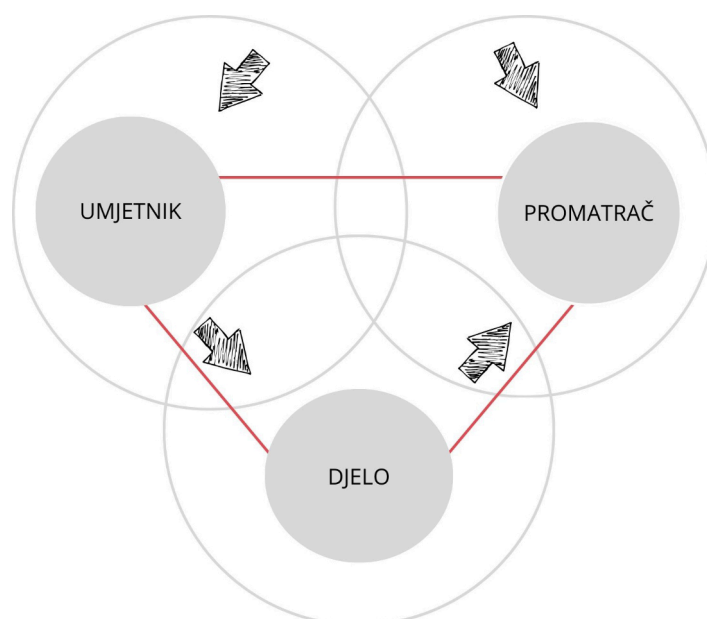
„povijest umjetnosti nije znanost o činjenicama, nego interpretativna znanost“

(Bätschmann, 2014: 15)

Tumačenje, odnosno interpretacija umjetničkog djela, oduvijek je predstavljalo jednu od temeljnih zadaća povijesti umjetnosti i ključnu kompetenciju kojoj se težilo. Razumijevanje likovnog djela tradicionalno se poistovjećivalo s vještinom čitanja njegovih vizualnih značajki, sposobnošću pronicanja u autorove ideje utjelovljene u obliku djela i rekonstrukcijom povijesnog konteksta koji je utjecao na njegovo oblikovanje. Takvi su pristupi bili vođeni teorijskim načelima povijesnoumjetničke hermeneutike i znanstvenim raspravama koje su oblikovale njezine metodološke temelje.

Središnji predmet interesa svih hermeneutičkih metoda jest složeni odnos unutar trijade umjetnik – djelo – promatrač, pri čemu se, ovisno o metodi, naglasak stavlja na različite aspekte njihove međuovisnosti (Shematski prikaz 7). Premda hermeneutika povijesti umjetnosti polazi od pretpostavke da su opažanje i razumijevanje slike uvijek čin tumačenja te da se određene misli ili umjetničke ideje moraju iznova otkrivati kako ne bi ostale tek element povijesnoumjetničkog niza, tradicionalni povijesnoumjetnički pristup dugo je bio usmjeren ponajprije na identifikaciju i atribuciju djela, a znatno manje na ulogu promatrača (Belting i Kemp, 2007: 141).

Shematski prikaz 7. Artikulacija odnosa u hermeneutičkoj trijadi



Značajniji pomak prema afirmaciji promatrača u hermeneutičkom procesu donijela je metodologija vizualne kulture, koja polazi od neposrednog promatračkog iskustva svijeta ne ograničavajući se isključivo na umjetnička djela i njihova kanonska određenja. Hermeneutičke metode koje će biti analizirane u nastavku razlikuju se prema tome jesu li razvijene unutar same povijesti umjetnosti ili su u nju prenesene iz drugih znanstvenih područja. Njihova svrha također varira: svaka metoda promatra umjetničko djelo iz specifične perspektive i nudi zaključke koji se mogu dosegnuti samo promatranjem iz te odabrane analitičke pozicije.

Temelj za razumijevanje umjetničkog djela jest tumačenje s aspekta forme zato što ono počiva na neposrednom i zornom uvidu u materijalne karakteristike djela. Ipak, takav pristup ne smije biti isključiv prema drugim metodama jer je sama forma u velikoj mjeri nositelj značenja. Povijesni kontekst i sadržaj stoga se ne mogu promatrati kao izvanjski elementi s obzirom na to da je i stil oblik priopćavanja sadržaja (Belting i Kemp, 2007: 142).

Tumačenje u kontekstu otvara različite interpretativne prostore omogućujući sagledavanje djela u okruženju u kojem je nastalo i za koje je bilo namijenjeno. Rekonstrukcija uvjeta i prosudbi prisutnih u trenutku njegova nastanka može otkriti i specifične aspekte forme (Belting, 2007: 210). U tom je smislu nužno razmotriti i funkciju umjetničkog djela, shvaćenu u širem značenju jer usko definirana funkcija ne može obuhvatiti složenost odnosa između djela i njegova konteksta. Hans Belting (2007: 213) ističe da promjena oblika često proizlazi iz promjene funkcije, a ključnim elementom interpretacije u kontekstu smatra razlikovanje austrijskog povjesničara umjetnosti Aloisa Riegla između vanjskog jedinstva, koje povezuje sliku i promatrača, i unutarnjeg jedinstva, koje povezuje prikazane figure unutar slike.

Socijalna povijest umjetnosti promatra umjetnička djela kao oblike i odraze društvenih prilika, što zahtijeva uvažavanje društvene stvarnosti. Norbert Schneider (2007: 245) razlikuje dva temeljna aspekta te stvarnosti; materijalni, koji se odnosi na proizvodnju umjetničkih djela, i ideološki, koji predstavlja sadržaj unutar kojeg su uspostavljeni društveni odnosi. U tom okviru umjetnost se može tumačiti dvostruko: kao rad koji razvija tehnike i tehnologije te kao medij koji reproducira i interpretira društvenu stvarnost. Kao vizualno sredstvo komunikacije umjetnost ima i didaktičku ulogu jer je tijekom povijesti služila prijenosu ideja sadržanih u biblijskim i drugim književnim tekstovima, kao i društvenim normama (Schneider, 2007: 245).

Obrazlažući društveno-povijesni pristup, Schneider se osvrće i na Wölfflinovu stilsko-analitičku

metodu naglašavajući da promjene stila nisu moguće bez promjena u načinu gledanja. Te promjene proizlaze iz transformacija misaonih i društvenih iskustava te nastaju kao reakcija na svakodnevnu društveno-ekonomsku stvarnost (Schneider, 2007: 245).

Spoznaje suvremenih istraživanja mozga potaknule su uspostavljanje poveznica između tradicionalne povijesti umjetnosti te osjetilne fiziologije i psihologije opažaja (Clausberg, 2007: 299). U procesu opažanja ključnim se pokazuje sam medij koji nosi ideju i izvedbu umjetničkog djela. Tehnička reprodukcija slike značajno je izmijenila karakter medija, ali i načine njegova tumačenja, pa se uloga umjetnosti u novoj znanosti o medijima nerijetko ili marginalizira ili iznova vrednuje.

Osim promjene tehničkih uvjeta pojavljivanja slike, krajem 20. stoljeća razvili su se novi umjetnički oblici; instalacija, performans i medijska umjetnost, čime su pojmovi likovne estetike, umjetnosti i intermedijalnosti dovedeni u pitanje (Beke, 2007: 344). Iskustvo promatranja suvremene umjetnosti upućuje na potrebu primjene novih interpretativnih pristupa i na umjetnost starijih razdoblja, osobito pristupa proširenih semiotičkim i psihoanalitičkim tumačenjem (Beke, 2007: 346).

Nastali interdisciplinarni uvjeti promatranja i interpretacije proširuju razumijevanje konteksta, ne uključujući samo medij i njegovu povijest nego i kulturološke okolnosti koje oblikuju nastanak i recepciju umjetničkih djela i ideja. Suvremeno poimanje umjetnosti sve se više usmjerava prema tumačenju u širem okviru kulture s obzirom na to da je umjetnost, kao odraz ljudskog djelovanja, odigrala važnu ulogu u oblikovanju i prijenosu kulturnih vrijednosti. Kako ističu Sturken i Cartwright (2001: 3-4), kultura nije statičan skup praksi i značenja, već fluidan i interaktivan proces koji se odvija unutar društvenih praksi.

Budući da smo svakodnevno izloženi velikom broju slika, u komunikaciji najčešće dajemo smisao svijetu posredstvom gledanja. Dok se gledanje odvija instinktivno i temelji na procesima uočavanja i prepoznavanja, viđenje zahtijeva namjeru, u tom procesu opaženom pridajemo značenje i uspostavljamo socijalne veze (Sturken i Cartwright, 2001: 10). Hermeneutika vizualne kulture stoga se usmjerava na razumijevanje slike u širem kulturnom okviru i na istraživanje načina na koje prakse gledanja oblikuju našu recepciju.

U daljnjoj analizi obuhvaćaju se metodološki okviri tradicionalne povijesnoumjetničke hermeneutike, uključujući formalistički pristup te ikonografsku i ikonološku metodu, kao i suvremenije pristupe poput tumačenja u kontekstu i društveno-povijesnog pristupa. Razmatraju se i hermeneutički modeli primjenjivi na interpretaciju vizualne kulture, među kojima su psihoanalitički i semiotički pristup te interpretacije u okviru politike identiteta.

2.1. Povijest hermeneutike

„razumjeti tekst znači razumjeti autora bolje nego što je on sam sebe razumio“
(Schleiermacher, 1998: 23)

Hermeneutika (tumačenje) je u literaturi određena kao djelatnost prenositelja poruka i tumačenja znakova, a svoj naziv vuče iz drevnog mitološkog konteksta, prema grčkom božanstvu Hermesu, glasniku bogova, koji je bio zadužen za prenošenje i tumačenje njihovih poruka ljudima (Bätschmann, 2004: 1). Sam pojam tumačenje (lat. *interpretatio*) označava misaoni postupak kojim se iznose i utvrđuju smisao i značenje neke tvorevine. U filozofskom smislu, ovaj se postupak razvija kao *ars interpretandi* (umijeće tumačenja), pri čemu se generaliziranjem od razumijevanja pojedinačnog predmeta dolazi do zaključaka o cjelini.

Posebno se ističe hermeneutičko tumačenje, koje počiva na konceptu tzv. hermeneutičkog kruga, misaonog procesa u kojem se pokazuje da pojedinačno možemo razumjeti samo iz perspektive cjeline, dok cjelinu možemo shvatiti jedino razumijevanjem njezinih pojedinačnih dijelova. Ovaj recipročni odnos između dijela i cjeline postao je temeljni princip hermeneutičke metodologije. Koncept hermeneutičkog kruga osmislio je njemački filozof Martin Heidegger 1927. godine u svojoj knjizi *Bitak i vrijeme*.

Kao teorija i praksa interpretacije hermeneutika se najprije razvila unutar filozofije i teologije, ponajviše kao sredstvo za tumačenje biblijskog teksta, pri čemu su uspostavljena pravila i načela kojima se nastojalo izbjeći pogrešno razumijevanje svetih spisa. S vremenom se njezin opseg proširio s religijskog na širi kulturni i znanstveni kontekst obuhvativši razne forme teksta i simboličkih izraza. Danas se primjenjuje u gotovo svim reprezentacijskim i kulturnim praksama, uključujući književnost, pravo, povijest, umjetnost i vizualnu kulturu (D'Alleva, 2005: 122).

Razvoj nebiblijske hermeneutike uvelike je oblikovao tzv. hermeneutički trio – njemački filozofi Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger i Hans-Georg Gadamer. Njihov rad predstavlja prekretnicu u premještanju hermeneutike iz teološkog okvira u područje filozofije, humanističkih znanosti i kulturnih studija.

Wilhelm Dilthey (1883/1989: 144) usmjerio je hermeneutiku humanističkih znanosti prema razumijevanju (*Verstehen*) pojava, nasuprot prirodnim znanostima koje teže objašnjavanju (*Erklären*) na objektivan i univerzaliziran način. Razumijevanje o kojem govori

Dilthey odnosi se na značenja izražena u kulturnoj praksi, preko tekstova, slika i drugih oblika simboličke komunikacije. Njegov ključni doprinos očituje se u tvrdnji da tumačenje kulturnih pojava zahtijeva sagledavanje iz dvostruke perspektive: s jedne strane iz socijalnog i kulturnog konteksta, a s druge iz aspekta temeljnih kognitivnih procesa svojstvenih ljudskom umu. Time je otvorio put hermeneutici kao interdisciplinarnom mostu između povijesti, sociologije, psihologije i povijesti umjetnosti.

Martin Heidegger radikalno je produbio hermeneutičku misao istaknuvši da ljudska bića ne postoje izvan svijeta, nego su uvijek u njemu i s njim u odnosu. Prema njegovu stajalištu, jedini način da spoznamo svijet jest da ga promatramo iz te egzistencijalne ukorijenjenosti (Heidegger, 1985). Uveo je pojam predrasumijevanja; uvjerenja, iskustva i povijesnog nasljeđa, koji prethodi svakom činu spoznaje. To predrasumijevanje uvijek je ukorijenjeno u vremenu, povijesti i iskustvu promatrača.

Za Heideggera (1985: 123) razumijevanje nije izolirani kognitivni čin, nego način bivanja. Osobitu je važnost pridavao jeziku, koji nije shvaćao samo kao tehničko oruđe za prijenos informacija već kao bitan način postojanja u svijetu (Shematski prikaz 8).

Shematski prikaz 8. Razumijevanje prema Heideggeru



U eseju *Izvor umjetničkog djela* (Heidegger, 2010) istaknuo je da umjetničko djelo ima poseban ontološki status: ono otvara svijet i uspostavlja kulturni prostor prožet razumijevanjem. Umjetnost, prema njemu, posjeduje nesvodivost, ne može se u potpunosti racionalizirati ni iscrpno objasniti. Zbog toga je bio kritičan prema estetskom vrednovanju umjetnosti izvan njezina kulturnog konteksta smatrajući da djelo postaje objekt puke estetske kontemplacije tek kad se izdvoji iz svoje kulturalne paradigme (D'Allea, 2005: 124).

Hans-Georg Gadamer (2001) nastavio je i produbio hermeneutičku tradiciju Diltheyja i Heideggera, a svoj najsnažniji doprinos dao je u kapitalnom djelu *Istina i metoda*. Za razliku od ranijih pristupa koji su naglašavali pokušaj rekonstrukcije izvorne autorove namjere, Gadamer je istaknuo relativnost značenja umjetničkog djela. Prema njegovu mišljenju, značenje djela ne proizlazi isključivo iz onoga što je autor namjeravao izraziti, ono se neprestano preobličuje u susretu s različitim vremenima, kulturama i interpretativnim zajednicama. Svaki povijesni trenutak, svaki kulturni kontekst i svaki promatrač unosi u djelo nova značenja koja izvorni autor nije mogao ni zamisliti.

Ključno je, prema Gadameru (2001: 301–305), u interpretaciji uzeti u obzir povijesnu udaljenost između promatrača i djela jer ona ne predstavlja prepreku razumijevanju, već njegovu produktivnu pretpostavku. Suvremeni gledatelj ne može u potpunosti rekreirati originalne uvjete u kojima je djelo nastalo niti se potpuno poistovjetiti s autorovom intencijom. I umjetnik i promatrač, svaki na svoj način, djeluju unutar ograničenih horizonata koje određuju njihovi socijalni, kulturni i intelektualni okviri.

Gadamer (2001: 305-306) uvodi pojam fuzije horizonata (*Horizontverschmelzung*) kako bi opisao proces u kojem se horizont tumača i horizont djela stapaju u dinamičan dijalog. Hermeneutičar, svjestan vlastite vremenske i kulturne pozicije, nastoji uspostaviti dijaloški odnos s djelom, pri čemu se obje strane mijenjaju: horizont promatrača se širi, a djelo dobiva nova značenja.

Taj proces nikad nije konačan, značenja umjetničkog djela, prema Gadameru, potencijalno su beskonačna jer se mijenjaju svakom novom recepcijom, u neprestanom izmjenjivanju uloga između onoga koji gleda i onoga što se gleda (D'Alleva, 2005: 125). Gadamerova hermeneutika tako otvara put shvaćanju umjetnosti ne kao statičnog objekta s unaprijed zadanim značenjem, nego kao živog sugovornika u neprekidnom povijesno-kulturnom dijalogu, čime se potvrđuje neraskidiva veza između promatrača, djela i konteksta.

Hermeneutičko tumačenje potvrđuje da se značenje dijelova i cjeline međusobno uvjetuje te da se pojedinačno može razumjeti tek u kontekstu cjeline, a cjelina je razumljiva kroz svoje dijelove. I Heidegger i Gadamer ističu da hermeneutika nije linearni proces koji vodi od neznanja prema potpunom znanju, već kružni, stalno ponavljajući proces interpretacije. Dilthey dodatno naglašava da hermeneutički krug proizlazi iz činjenice da značenje kulturnog objekta ili prakse ne ovisi isključivo o autorovoj namjeri nego o cijelom sustavu značenja unutar kojeg djelo nastaje, što potvrđuje međuovisnost dijelova i cjeline (D'Alleva, 2005: 125.).

Razumijevanje unutar hermeneutičkog kruga uvijek počinje negdje u sredini kroz neku vrstu predrasumijevanja, pri čemu sve istine ostaju relativne i uvjetovane mjestom i vremenom interpretatora (Shematski prikaz 9). U kontekstu obrazovanja i institucionalnog učenja o umjetnosti interpretatori već dolaze s prethodnim iskustvima i susretima s umjetnošću, pa se proces razumijevanja odvija s različitim polaznih točaka (D'Alleva, 2005: 126).

Shematski prikaz 9. Odnosi unutar hermeneutičkog kruga



Ovakvo shvaćanje hermeneutike otvara put relativističkom tumačenju umjetnosti, u kojem značenje nije fiksno ni univerzalno, nego se mijenja s obzirom na različite kulturne i povijesne horizonte. Interpretacija postaje dinamičan proces dijaloga između promatrača i djela, u kojem se značenja neprestano preispituju i nadograđuju, čime se potvrđuju stalna promjenjivost i otvorenost umjetničkog doživljaja.

Hermeneutika povijesti umjetnosti od svojih je početaka bila usmjerena na istraživanje samog objekta i značenja koja proizlaze iz njega, nastojeći ukloniti subjektivne utjecaje i promatrati konstante i nepromjenjive čimbenike, uključujući autorove namjere, načine produkcije i stilske karakteristike vremena u kojem je djelo nastalo. S razvojem teorije suvremene umjetnosti, premda se i dalje priznaje važnost autorove namjere, fokus se postupno pomiče prema promatraču kao subjektu interpretacije. U tom kontekstu prepoznaje se relativnost i subjektivnost spoznaja, što je potaknulo intenzivno istraživanje veza između gešalt psihologije, hermeneutike i teorije recepcije kako bi se bolje razumjela dinamika između djela, autora i promatrača (D'Alleva, 2005: 127).

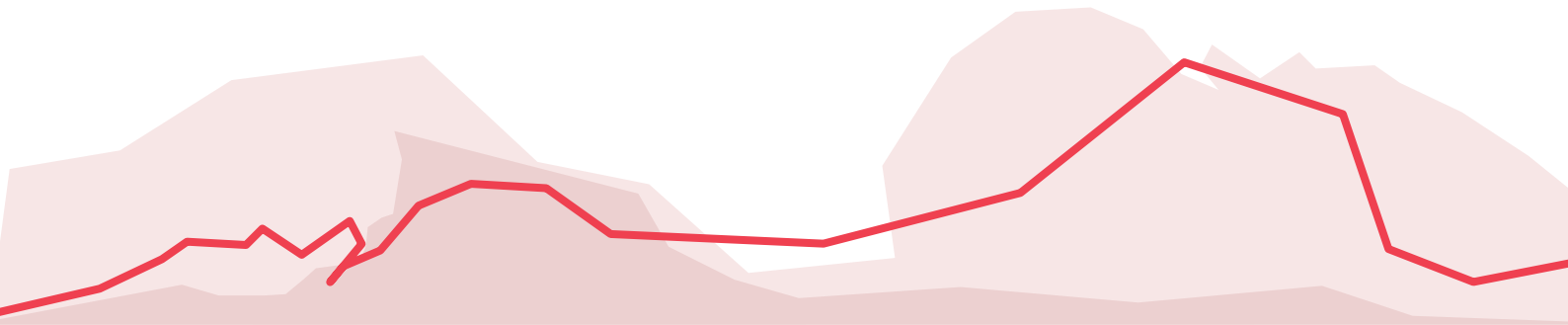
Ovaj pristup otvara put relativističkom tumačenju umjetnosti, koje se oslanja na promjenjivost značenja, a ne na fiksne estetske vrijednosti. Gadamer dodatno naglašava da značenje umjetničkog djela ne ovisi isključivo o autorovoj namjeri: umjetnost dobiva nova značenja kad se promatra u različitim vremenima i kulturama, a interpretacija se razvija u dijalogu između horizonta promatrača i horizonta djela, pri čemu oba horizonta bivaju mijenjana i obogaćena (Gadamer, 1978; D'Alleva, 2005: 125).

Interpretacija kao spoznajna i iskustvena djelatnost

U daljnjem tekstu razmatraju se hermeneutičke teorije švicarskog povjesničara umjetnosti Oskara Bätschmanna, njemačkog povjesničara umjetnosti Gottfrieda Boehma i nizozemske teoretičarke kulture Mieke Bal, pri čemu se pažnja usmjerava na različite pristupe interpretaciji umjetničkog djela i ulogu promatrača u tom procesu.

Bätschmann polazi od estetskog iskustva kao ključne točke interpretacije, te analizira odnose između estetskog iskustva, teorije povijesti umjetnosti i praktičnog rada umjetnika. Prema njemu, u procesu interpretacije nastojimo vizualnost djela razumjeti i protumačiti sredstvima jezika, čime se otvara prostor za spoznajnu refleksiju nad samim vizualnim iskustvom (Bätschmann, 2004: 1).

Interpretacija slike, prema Bätschmannu (2004: 3), nije mehanički postupak prepoznavanja značenja, nego spoznajna i iskustvena djelatnost, koja omogućuje dublji uvid u djelo kao vizualnu tvorbu. Bit slike ne otkriva se samo analizom njezina sadržaja nego i u slojevima značenja koji se razotkrivaju promatračkim iskustvom subjekta interpretatora (Shematski prikaz 10). Tako se naglašava aktivna uloga promatrača, koji više nije pasivni primatelj vizualnih poruka, već sudionik u procesu stvaranja značenja.



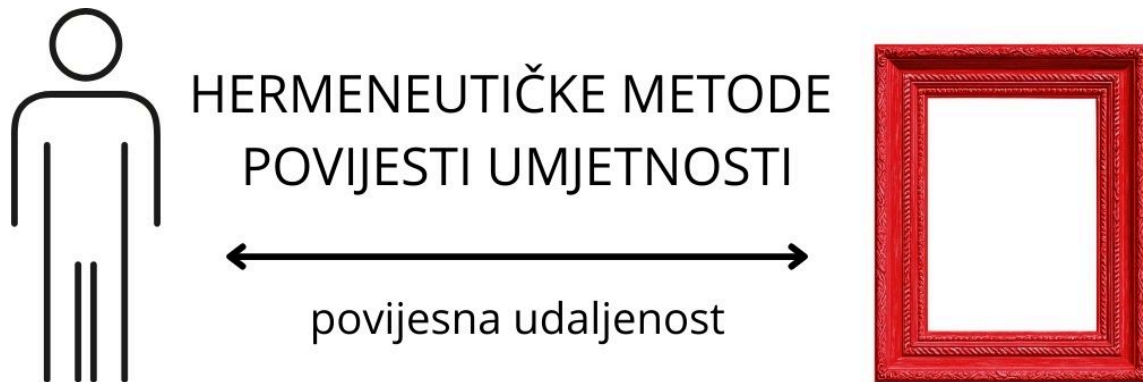
Shematski prikaz 10. Iskustva promatrača prema Bächtshmannu



Iako hermeneutika ovisi o jeziku, jer se slike tumače verbalnim jezikom, Bächtshmann (2004: 5) upozorava da slike ne mogu biti doslovni prenositelji verbalnih poruka s obzirom na to da posjeduju vlastitu produktivnost i autonomiju u stvaranju značenja. Dokle god se slike promatraju kroz metaforiku čitanja, odnosno shvaćaju kao tekstovi, one ostaju podređene jeziku. Time se otvara pitanje granica interpretacije i potreba za kritičkim promišljanjem samog čina gledanja (Bächtshmann, 2004: 63).

Poseban naglasak Bächtshmann (2004: 65) stavlja na učenje gledanja, koje definira kao kritički proces usmjeren na preispitivanje okvira u kojima slike nastaju, ali i okvira kroz koje ih promatramo. Analiza umjetničkog djela, uključujući ikonografske, ikonološke i druge hermeneutičke metode, omogućuje prevladavanje povijesne distance između promatrača i djela. Takvim se postupcima rekonstruira proces tumačenja sadržaja, čime se umjetnina približava suvremenom promatraču (Bächtshmann, 2004: 86). Dok konstrukcija bezvremenskog smisla, karakteristična za strukturalnu analizu, prevladava povijesnu udaljenost pridavanjem univerzalnog značenja djelu, ikonologija ispituje povijesne načine mišljenja o djelu koristeći postupke srodne alegorijskom tumačenju teksta (Shematski prikaz 11) (Bächtshmann, 2004: 88).

Shematski prikaz 11. Prevladavanje povijesne udaljenosti između promatrača i umjetničkog djela



Bätschmann pritom naglašava relativistički karakter interpretacije jer tijekom procesa tumačenja izlaze na vidjelo naši motivi, uvjerenja i subjektivne pretpostavke. Takav pristup razbija linearnu predodžbu povijesti s obzirom na to da promjene u kasnijem razdoblju djelovanja umjetničkog djela mogu redefinirati i njegovo prethodno značenje (Bätschmann, 2004: 166).

Budući da tumačenje ima relativistički karakter, Bätschmann otvara pitanje vrednovanja interpretacije. Smatra da interpretacija mora biti logički argumentirana, temeljena na povijesnom objašnjenju sadržaja i umjetničkog postupka, na promatranju kao kritičkoj provjeri te na obrazlaganju koje počiva na jasno definiranim pravilima i motivacijskim osnovama (Bätschmann, 2004: 160). Iako ne postoji jedna jedina ispravna interpretacija, to ne znači da su sve interpretacije jednako vrijedne. Valjane su one koje se oslanjaju na metodološki utemeljene postupke, koje sustavno analiziraju komponente djela i njihove relacije te argumentirano obrazlažu svoje zaključke (Bätschmann, 2004: 164).

Takvo promišljanje pokazuje da Bätschmann razumije interpretaciju umjetničkog djela kao dijalog između djela i promatrača, u kojem se značenje ne otkriva automatski, nego nastaje u promišljenom i iskustvenom posredovanju. Hermeneutika u povijesti umjetnosti, prema njemu, ne teži konačnom i apsolutnom značenju, nego razumijevanju koje je uvijek uvjetovano metodom, kontekstom i subjektivnim iskustvom promatrača, čime se potvrđuje relativistička i iskustvena priroda hermeneutičkog pristupa.

Slika kao fenomen

Njemački povjesničar umjetnosti Gottfried Boehm razvija hermeneutički pristup vizualnoj kulturi koji se usredotočuje na sam vizualni fenomen slike i prostor u kojem se ona pojavljuje. Boehm (2009: 15) ističe da slike nisu samo pasivni predmeti koje promatrač interpretira već aktivni nositelji značenja čija se komunikacija s promatračem odvija kroz vizualno iskustvo i perceptivne strukture. Prema njegovu mišljenju, slika djeluje kao fenomen koji oblikuje naše opažanje svijeta, te je stoga interpretacija uvijek dvostruki proces: s jedne strane promatrač pokušava razumjeti sliku, a s druge slika oblikuje iskustvo promatrača (Boehm, 2009: 22).

Boehm posebno naglašava važnost vizualnog prostora u kojem djelo nastaje i u kojem ga promatramo. On uvodi pojam *ikonološkog prostora* kao dimenzije u kojoj se slike pojavljuju i kroz koju se ostvaruje njihov utjecaj. Ovaj prostor ne uključuje samo fizički okvir slike i okruženje u kojem se nalazi već i kulturalni i historijski kontekst, koji oblikuje način na koji slike bivaju opažene i interpretirane (Boehm, 2009: 34). Tako se interpretacija više ne može svesti na puko prepoznavanje motiva i sadržaja; ona zahtijeva analiziranje odnosa između forme, prostora i percepcije, čime se naglašava integracija estetskog i teorijskog iskustva.

Boehm također inzistira na hermeneutičkoj važnosti fenomenološkog pristupa, pri čemu promatrač mora biti svjestan vlastitih perceptivnih i spoznajnih uvjeta. On smatra da se značenje slike ne može potpuno odvojiti od procesa gledanja jer slika svojim vizualnim svojstvima oblikuje način na koji je opažamo i razumijemo (Boehm, 2009: 41). Time Boehm proširuje tradicionalnu hermeneutiku, koja se fokusirala uglavnom na jezik i simboliku, uvodeći dimenziju vizualnog doživljaja kao ključni element interpretacije.

Jedna od njegovih ključnih ideja je da slika može pričati vlastitu priču bez nužnog oslanjanja na tekstualnu ili verbalnu interpretaciju. Ovim pristupom se ističe autonomnost vizualnog jezika i naglašava da je u interpretaciji nužno uvažavati percepcijsku snagu same slike (Boehm, 2009: 47). Interpretacija stoga postaje proces dijaloga između slike i promatrača, u kojem subjektivni doživljaj promatrača i objektivni vizualni elementi djela koegzistiraju i međusobno se uvjetuju.

Boehm također prepoznaje važnost povijesne dimenzije u interpretaciji. Iako vizualno iskustvo ima autonomni značaj, ono je uvijek ukorijenjeno u kulturnom i povijesnom kontekstu, pa je nužno razumjeti vrijeme i mjesto nastanka djela, kao i njegove funkcije unutar društvenih i kulturnih okvira (Boehm, 2009: 52). Tako Boehm povezuje

fenomenološki i hermeneutički pristup stvarajući interpretativni model koji je istovremeno osjetljiv na vizualno iskustvo i povijesnu kontekstualizaciju.

U usporedbi s Bächtshmannom, Boehm stavlja veći naglasak na perceptivni i fenomenološki aspekt interpretacije. Dok Bächtshmann razmatra slojeve značenja posredstvom jezika i argumentacije, Boehm istražuje kako vizualna forma, prostor i percepcija oblikuju značenje djela. Obojica se, međutim, slažu da interpretacija nije pasivno prepoznavanje sadržaja, već aktivni proces koji zahtijeva kritičko promišljanje, iskustveno sudjelovanje promatrača i metodološku rigoroznost.

Interdisciplinarni pristup interpretaciji

Nizozemska teoretičarka kulture Mieke Bal pristupa hermeneutici iz interdisciplinarne perspektive, koja povezuje književnu teoriju, vizualnu kulturu i kulturne studije. Bal naglašava da interpretacija umjetničkog djela nije samo proces opažanja nego i aktivno tumačenje kroz teorijske i konceptualne okvire, što uključuje jezik, narativne strukture i društvene kontekste (Bal & Bryson, 2001). Ona smatra da slike i drugi kulturni objekti nisu samo nositelji značenja već i prostori u kojima se značenje konstruira i rekonstruira, ovisno o perspektivi promatrača i kontekstu u kojem interpretacija nastaje.

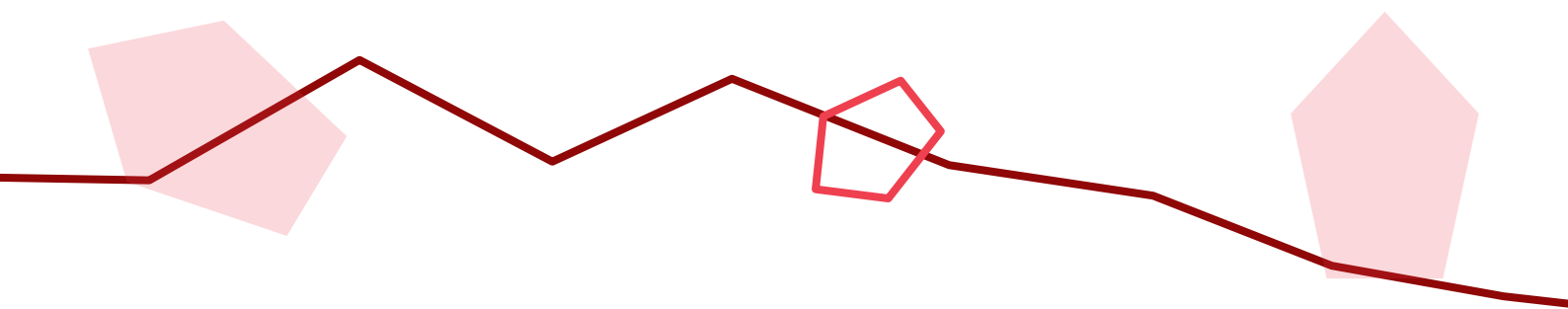
Bal posebno ističe važnost semiotičkog pristupa interpretaciji analizirajući slike kao tekstove koji sadržavaju znakove i simbole. Njihovo čitanje zahtijeva razumijevanje odnosa između forme, sadržaja i kulturnih konvencija. Međutim, interpretacija za Bal nije mehaničko dešifriranje simbola, već kritički proces koji razotkriva višestruka značenja i sukobe unutar samog djela te unutar njegova društvenog i kulturnog okruženja (Bal & Bryson, 2001). Time se naglašava aktivna uloga promatrača u konstruiranju značenja, što potvrđuje relativistički i kontekstualni karakter hermeneutičkog pristupa.

Bal također razvija pojam performativne interpretacije, prema kojem tumačenje umjetničkog djela uključuje etičke i političke dimenzije. Interpretacija nikad nije neutralna jer interpretator uvijek djeluje unutar određenog društvenog i ideološkog okvira, koji oblikuje njegovu perspektivu i motivaciju (Bal & Bryson, 2001). Ovakav pristup otvara mogućnost kritičkog sagledavanja moći i ideologije koje su sadržane u umjetničkom djelu i njegovoj recepciji, proširujući interpretaciju izvan puke estetske i formalne analize.

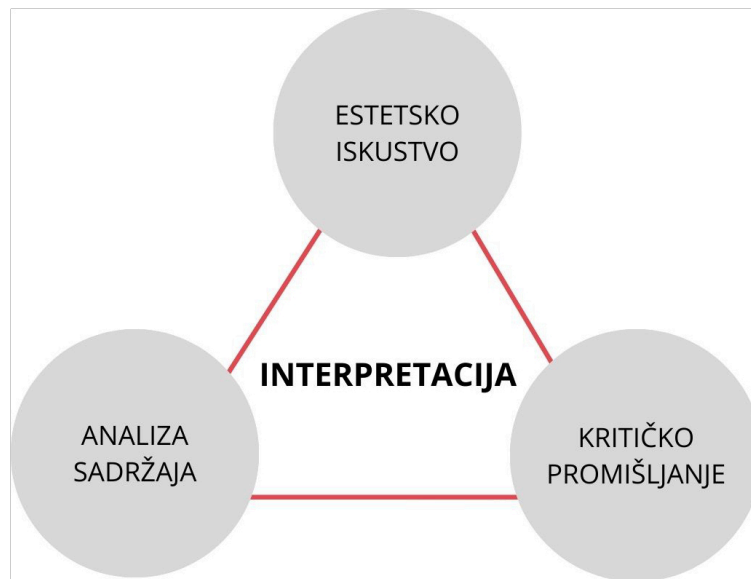
Poseban doprinos Bal je dala povezivanjem narativne teorije i vizualne hermeneutike. Ona istražuje kako se priče unutar slika ili vizualnih serija konstruiraju pomoću rasporeda elemenata, perspektive i interakcije likova ili motiva. Promatrač interpretira te narative koristeći vlastitu predodžbu i iskustvo, čime nastaje dinamičan dijalog između djela i promatrača (Bal & Bryson, 2001). Ovaj pristup naglašava da značenje nije fiksno, već procesualno i otvoreno, ovisno o interpretativnoj praksi i kulturnom kontekstu.

U usporedbi s Bächtshmannom i Boehmom, Bal unosi dodatnu dimenziju interdisciplinarnosti i kritičke teorije. Dok Bächtshmann naglašava jezičnu i argumentacijsku slojevitost značenja, a Boehm perceptivni i fenomenološki aspekt slike, Bal ističe sociokulturni, narativni i politički kontekst te refleksivnu ulogu interpretatora u kreiranju značenja. Sve troje slažu se da interpretacija nije pasivan proces, nego aktivno i metodološki strukturirano razumijevanje umjetničkog djela, koje uključuje iskustvo, analizu i kritičko promišljanje.

Hermeneutički pristupi Oskara Bächtshmanna, Gottfrieda Boehma i Mieke Bal pokazuju koliko je interpretacija umjetničkog djela složen, višedimenzionalan proces, koji nadilazi pukog promatrača i linearno tumačenje sadržaja. Bächtshmann ističe estetsko iskustvo kao polaznu točku naglašavajući kako se značenje slike ne otkriva samo analizom sadržaja već i promatračkim iskustvom subjekta interpretatora, uz metodološki rigorozno obrazlaganje postupaka i rezultata. Boehm nadopunjuje ovaj pristup fenomenološkim naglaskom na percepciji pokazujući da slike posjeduju ontološki status koji oblikuje naše iskustvo svijeta i uvjetuje način na koji interpretiramo vizualne objekte. Bal, pak, unosi kritičku i interdisciplinarnu dimenziju povezujući narativ, semiotiku i društveni kontekst te naglašava performativnu ulogu interpretatora u procesu konstrukcije značenja.



Shematski prikaz 12. Dimenzije interpretacije



Sinergija ovih pristupa pokazuje da interpretacija nije pasivna aktivnost, već proces u kojem se susreću iskustvo, analiza i kritičko promišljanje (Shematski prikaz 12). Značenje umjetničkog djela, kako sugeriraju Bächtshmann, Boehm i Bal, nikad nije fiksno ni apsolutno; ono je uvijek relativno, kontekstualno i podložno reinterpretaciji protekom vremena. Ovi hermeneutički okviri, kombinirajući estetsko, fenomenološko i kritičko promišljanje, oblikuju temelje suvremene teorije recepcije i vizualne hermeneutike pokazujući da tumačenje umjetničkog djela predstavlja stalni dijalog između djela, interpretatora i kulturnog konteksta.

2.2 Tumačenje predmeta

„gledanje po sebi ima svoju povijest, a raskrinkavanje tih optičkih slojeva mora se promatrati kao najelementarnija zadaća povijesti umjetnosti“ (Wölfflin, 1998: 23)

Povijest umjetnosti kao znanstvena disciplina nastaje u 19. stoljeću iz potrebe da se opišu i valoriziraju predmeti prošlosti s obzirom na njihove oblikovne posebnosti te da se utvrdi njihova povijesna pripadnost određenom stilu ili razdoblju. U tom se okviru umjetničko djelo isprva promatra ponajprije kao vizualni artefakt čija se značenja iščitavaju kroz analizu forme, stila i tipoloških obilježja, uz pretpostavku da su ti elementi nositelji povijesne i estetske vrijednosti.

U tom se kontekstu metode povijesti umjetnosti usmjeravaju na istraživanje načina na koji su forma, stil i struktura djela oblikovani i opažani unutar određenih povijesnih horizonata. Hermeneutički pristup podrazumijeva postupno otvaranje značenja kroz analizu vizualnih organizacijskih principa, formalnih odluka i strukturnih odnosa, pri čemu se djelo promatra kao rezultat i nositelj specifične vizualne logike svoga vremena. Sljedeća razmatranja teorije forme i stila te strukturalne analize nadovezuju se na ovu polaznu točku nudeći metodološke alate za sustavno raskrinkavanje optičkih slojeva koji oblikuju naše razumijevanje umjetničkog predmeta.

Formalistički pristup

Formalisti zastupaju stajalište da se sva značenja i konteksti umjetničkog djela moraju ostaviti po strani kako bi se otvorio prostor za direktno iskustvo s umjetničkim djelom. Temeljni naglasak stavlja se na proživljavanje umjetničkog djela preko njegovih formalnih kvaliteta, kompozicije, materijala, oblika, linije i boje, a ne preko reprezentacije ili ideje koju ono prenosi. Tako se umjetničko djelo tumači kao samostalni estetski objekt koji komunicira svojim unutarnjim vizualnim zakonitostima.

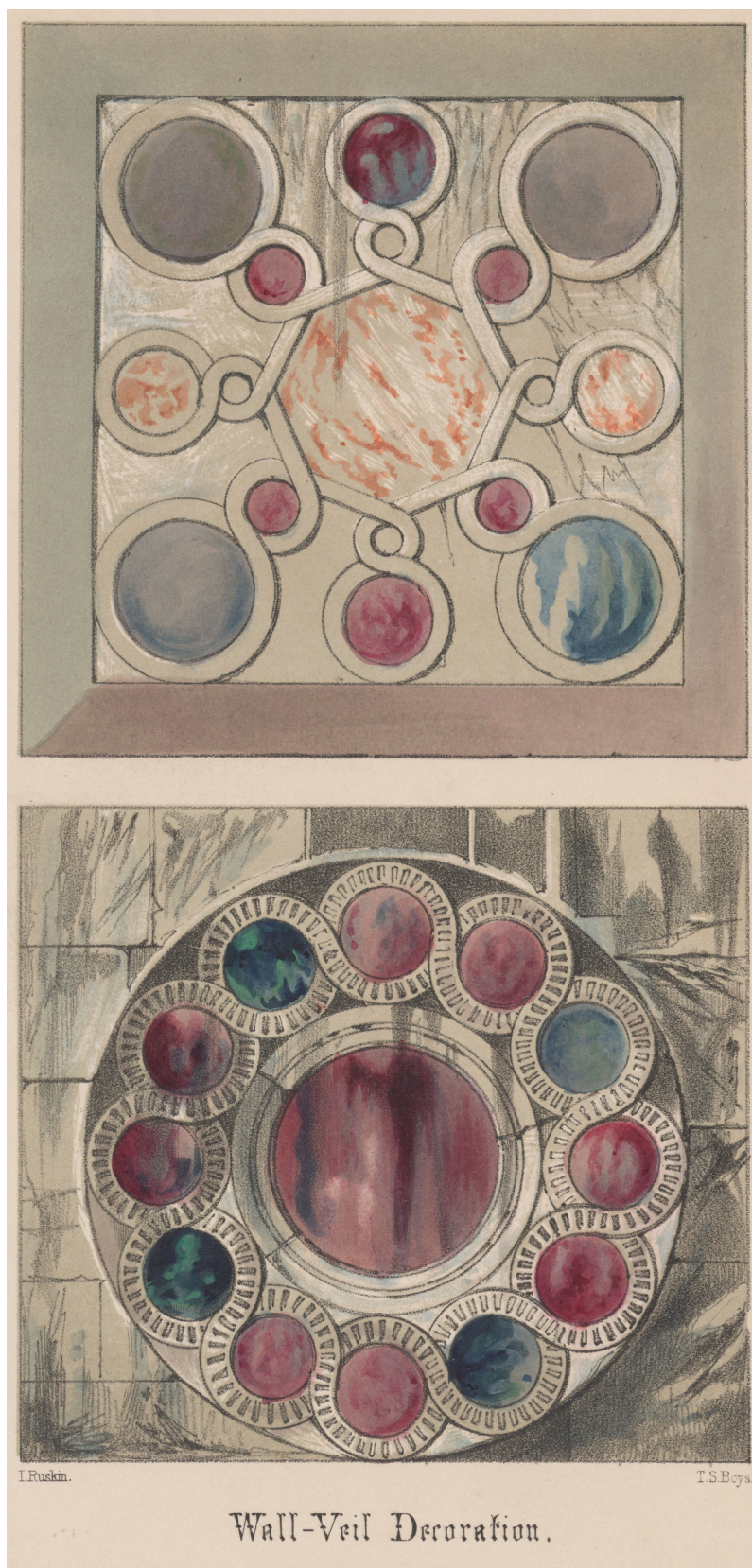
Bätschmann (2004: 131) također ističe važnost neposrednog iskustva i promatranja umjetničkih djela u hermeneutičkim postupcima naglašavajući da je slika načinjena upravo za promatrača te da ga na različite načine uključuje u djelo. Promatranje se pritom ne razumijeva kao pasivan čin, već kao produktivna djelatnost subjekta kojom se uvijek iznova

otkrivaju proces nastajanja slike i njezina višeslojna značenja.

Začetnika formalne analize Bättschmann vidi u Johnu Ruskinu, koji je u djelu *Stones of Venice* (2008) opisao razvoj forme u arhitekturi na primjeru različitih profilacija arhitektonskih elemenata, pri čemu je analizirao načine oblikovanja kroz ispupčenja, udubljenja i zakrivljenja (Slika 27, Slika 28) (Bauer, 2007: 143). Ruskin je primijenio vještinu minuciozne i detaljne deskripcije, kojom je verbalno opisivao formu kao živi organizam. Za njega forma nije izolirano svojstvo, već oblik pripojenja sadržaja (Bauer, 2007: 143). Srodnost njegova pristupa može se pronaći u Wölfflinovu pojmu imanentnog razvoja forme, u kojem se također zanemaruje povijesni kontekst, a naglasak stavlja na unutarnje zakonitosti oblikovne evolucije (Bauer, 2007: 147).



Slika 27. John Ruskin, *Primjeri venecijanske arhitekture*, 1887., Zaklada Muzeja u Birminghamu, CC0



Slika 28. Sedam primjera arhitekture – ukrasni motivi iz Rouena, Saint-Lôa i Venecije, 1880.

– 1910., Zaklada Muzeja u Birminghamu, CC0

Formalistički pristup umjetničkom djelu dobio je osobitu afirmaciju u teoriji modernizma, i to kod engleskog slikara i kritičara Rogera Frya, francuskog povjesničara umjetnosti Henrija Focillona te američkog teoretičara Clementa Greenberga.

Fry je zastupao stajalište da razumijevanje umjetnosti ima vrlo malo veze s autorovom namjerom ili kulturnim kontekstom (Adams, 1996: 16). U središte interesa stavljao je psihološke doživljaje koje potiču slika, skulptura, instalacija ili arhitektura, dok je umjetnost shvaćao kao ekspresivni produkt ljudske mašte koji se oslanja na biološku i estetsku funkciju oka te njegovu sposobnost da gleda i vidi (Adams, 1996: 17). Promatrač gledanjem utvrđuje strukturalne zakonitosti koje proizlaze iz odnosa elemenata forme u kompoziciji, pri čemu se umjetničko djelo izolira iz svojeg konteksta. Ono se tako odvaja od života i stvara se distanca od mjesta i vremena u kojima je proizvedeno.

Fryev formalizam ponajviše se odrazio na metodologiju analize umjetničkog djela. Kao osnovni elementi analize uzimaju se elementi forme pretočeni u vizualni jezik; linija, boja, prostor, oblik, kontrast i ritam, čiji međusobni odnosi stvaraju kompozicijske strukture (Fry, 1920). Cilj formalne analize jest objasniti na koji način svaki od tih elemenata pojedinačno pridonosi ukupnom dojmu cjeline. Ipak, krajnji dojam uvijek ovisi o promatraču jer je interpretacija nužno subjektivna. Budući da je slika otvorena za različite interpretacije, nema smisla usmjeravati pažnju na uvjete njezina nastanka, poput autorove namjere ili kulturnog okvira. Promatrač može doživljajno reagirati na formu preko elemenata likovnog jezika i bez ikakvih znanja o autoru ili kontekstu. Kad se umjetnička djela kategoriziraju u skupine prema sličnim formalnim obilježjima, ona se razumijevaju u kontekstu individualnog stila ili stila određenog perioda, čime formalna analiza postaje i sredstvo klasifikacije i tipologije.

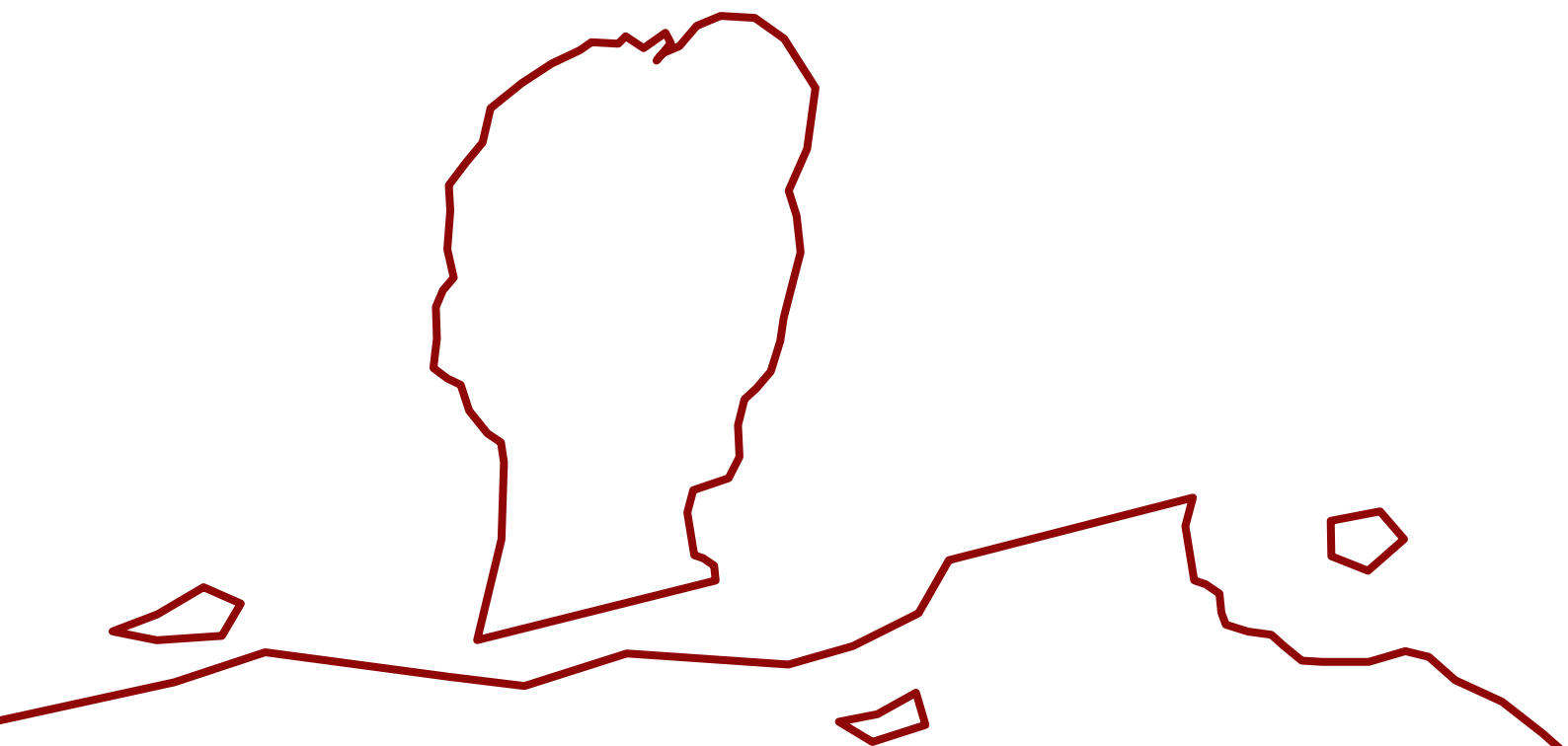
Fry je smatrao da umjetničko djelo nije moguće svesti na kontekst jer ono nema stvarne veze sa svojim stvaraoцем ni s kulturom u kojoj je nastalo (D'Alleva, 2005: 18). Umjetničko djelo, prema njegovu mišljenju, postoji prije svega kroz vlastitu formu i percepciju, pa je promatranje ključni put spoznaje umjetnosti (Fry, 1920).

Sličan stav razvio je Henry Focillon, koji je naglasio važnost promatračkog fizičkog iskustva umjetničkog djela te izgradio vlastitu teoriju formalizma. On je smatrao da je umjetnička forma živi entitet koji se razvija i mijenja tijekom vremena, dok su politički, ekonomski i socijalni konteksti irelevantni za njezinu determinaciju. U knjizi *The Art of the West in the Middle Ages* (1969) uspoređuje romaničku i gotičku arhitekturu te kao glavni uzrok promjena oblika ističe razvoj tehnologije, osobito konstrukciju šiljatog luka. Ipak, kasnija istraživanja pokazala su da su presudnu ulogu odigrali socijalni, politički i ekonomski faktori.

U djelu *Život oblika* (1995) Focillon izlaže gotovo biološku teoriju života oblika, koje promatra kao organski proces stalnih metamorfoza.

Clement Greenberg u eseju *Modernist Painting* (1960/1961), jednom od ključnih tekstova formalističke estetike, ističe da je subjekt umjetnosti sama umjetnost. Njegov formalizam uvelike je utjecao na afirmaciju apstraktnog ekspresionizma. Greenberg je tvrdio da se slikarstvo mora analizirati i vrednovati prema vlastitim unutarnjim zakonitostima i kriterijima. Cilj mu je bio učvrstiti poziciju visoke umjetnosti nasuprot rastućem utjecaju popularne kulture. Smatrao je da umjetnost može spasiti samu sebe od popularnog senzacionalizma nudeći iskustva koja ne mogu biti pružena ni u jednoj drugoj sferi ljudske prakse. Ako umjetnost želi ostati jedinstvena i nezamjenjiva, ne smije dopustiti prodiranje drugih medija koji bi slikarstvo učinili nečistim, stoga vanjski elementi poput narativnosti, realističnosti i iluzije moraju biti eliminirani.

Prema Greenbergu, slikarstvo treba težiti svojim temeljnim svojstvima: plošnosti i nanošenju boje na podlogu. U modernističkim slikama promatrač je prije svega svjestan plohe i slike kao objekta, a tek potom eventualnog sadržaja. Ideal modernističkog slikarstva je apstrakcija jer ona napušta trodimenzionalnost, plastičnost, iluzionizam i figuraciju okrećući se isključivo slikovnim elementima; plohi, boji, površini i obliku (Slika 29).





Slika 29. Mark Rothko, *Narančasto i žuto*, 1956., Enciklopedija Britannica, Buffalo AKG umjetnički muzej u New Yorku. © Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / Artists Rights Society (ARS), New York, CC BY-4.0

Teorija forme i stila

Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće djelovanjem Aloisa Riegla i Heinricha Wölfflina utemeljena je teorija forme i stila, koja se bavila poviješću stila iz oblikovnog aspekta. Pojam stila pokazao se iznimno važnim za razvoj povijesti umjetnosti kao znanstvene discipline jer se upravo njime moglo utvrđivati promjene forme. Tako se povijest umjetnosti postupno osamostalila od drugih humanističkih disciplina i stvorila vlastiti metodološki okvir (Bauer, 2007: 155).

Alois Riegl pristupio je pitanju stila na nov način, istražujući i utvrđujući stilske promjene u apstraktnom ornamentu. Prema njegovu mišljenju, upravo se posredstvom apstrakcije najjasnije očitovalo pitanje promjene forme (Bauer, 2007: 148). Odbacio je tradicionalno razlikovanje *visokih* i *niskih* stilova te je osobito poništio ranije hijerarhijsko vrednovanje određenih kultura i umjetnosti kao dobrih ili loših. Takvim pristupom oblikovao je pozitivistički pojam stila, kojim su se mogla revalorizirati do tada omalovažavana razdoblja s obzirom na to da je izostavio vrijednosnu dimenziju i naglasio onu formalnu.

Riegl (1893) je stvorio metodu objašnjenja umjetničkih promjena koja se vodila formom kao unutarnjim faktorom, a ne toliko vanjskim uvjetima, jer je u unutarnjem životu forme prepoznavao uzrok svake promjene. Njegova analiza forme išla je do najsitnijih detalja, ali s jasnom svrhom, osmislio je mehanizam kako od pojedinačnog primjera doći do objašnjenja velikih povijesnih i filozofskih narativa. Iako je naglašavao formu, tvrdio je da čista formalna analiza nije moguća jer se ona uvijek dotiče i sadržaja, kao što analiza samog sadržaja uključuje i oblikovanje forme (Bauer, 2007: 149). Time je uspostavio dijalektički odnos forme i sadržaja u kojem nijedno ne može biti izolirano.

Njegov najvažniji doprinos bio je u razvoju metode kojom se iz pojedinačnog primjera dolazi do općenitog, postupkom generaliziranja, pri čemu se uspostavlja veza između materijalnog primjera i filozofske ili povijesne teorije. U teoriju umjetnosti uveo je ključni pojam *Kunstwollen* (umjetničko htijenje), shvaćen kao kontinuirana volja za promjenom, koja dominira cijelom poviješću umjetnosti i očituje se u izmjenama stilova (Riegl, 1901: 22–23). Umjetničkim htijenjem Riegl uspostavlja most između estetskih i strukturalnih karakteristika nekog objekta (ne nužno samo umjetničkog već i obrtničkog) te kulturnog konteksta određenog vremena. Na jednom nivou razumijevanja umjetničko htijenje predstavlja i borbu između umjetnika i njegovih tehničkih ograničenja jer je umjetničko djelo rezultat specifične i svjesne umjetničke volje, koja se ostvaruje u napetosti između funkcije, materijala i tehnike (Riegl, 1901).

Analizom rimskih reljefa na sarkofazima Riegl (1901: 23-27) je uspoređivao rimsko umjetničko htijenje s barbarskim, pri čemu nije ulazio samo u problematiku pojedinačnog perioda već je nastojao uspostaviti evolucijske veze između njihovih različitih oblika. Prema njegovu shvaćanju, stilovi se transformiraju jedni u druge poput evolucije bioloških vrsta. Iako je u svakom povijesnom razdoblju moglo postojati više umjetničkih htijenja, jedno je uvijek prevladavalo i određivalo način na koji ljudi uspostavljaju vezu s osjetilnom pojavnošću stvari. Riegl je tako pokazao da čovjek nije pasivni recipijent vizualnog svijeta, nego aktivno biće koje želi interpretirati stvarnost na sebi svojstven način.

Relativizam stila

Heinrich Wölfflin problemom stilskih promjena, ali i problemom samog gledanja, bavio se u radovima *Tumačenje umjetničkih djela* (1921) i *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti: problem razvoja stila u novijoj umjetnosti* (1915). U svojim teorijskim razmatranjima oslanjao se na spoznaje prirodnih i društvenih znanosti koje su govorile o postojanju nepromjenjivih zakona u prirodi čovjeka i njegovoj osobnosti. Smatrao je da se sličnim nepromjenjivim principima vode i umjetnički stilovi koji se razvijaju tijekom cikličkog ponavljanja ranih, klasičnih i kasnih faza. Prema njegovu mišljenju, svaki slikar slika vlastitim bićem, a svaka slika nosi obilježje individualnog oblikovanja, zbog čega nema objektivnog gledanja (Wölfflin, 1998: 13). Odnos između pojedinosti i cjeline, nužan za definiranje stilskih tipova, ostvaruje se finim analitičkim uvidima, pri čemu se stilski tipovi mogu odrediti na razini individualnog umjetnika, škole, regije, nacije ili rase.

Wölfflin je jedan od prvih povjesničara umjetnosti koji su gledanju pristupili kao povijesno uvjetovanoj radnji čiji se načini trebaju otkrivati u kontekstu određenog razdoblja ili stila. Formalnu analizu razumio je kao ključni instrument za utvrđivanje dinamike gledanja, a utemeljio ju je na pet parova suprotnosti, primarno oblikovanih na primjerima renesanse i baroka: linearno – slikarsko, plošno – dubinsko, zatvoreno – otvoreno, jasno – nejasno, mnoštvo – jedinstvo. Kombinacija tih obilježja tvori stilske konfiguracije koje su moguće samo u određenom vremenu i uvijek su uvjetovane kulturom (Wölfflin, 1998: 26).

Za Wölfflina (1998: 241), razlike u umjetnosti tijekom povijesti ne proizlaze samo iz različitih sadržaja nego i iz promjena gramatike i sintakse likovnog jezika. Postavio je ključno pitanje koje će kasnije biti temelj relativističkih pristupa percepciji: je li promjena formi poimanja posljedica unutarnjeg razvoja koji se odvija sam od sebe ili se događa kao odgovor na

vanjske poticaje, odnosno promjenu čovjekovih interesa i svjetonazora (Wölfflin, 1998: 244). Smatrao je da povijest oblika nikad ne miruje, da postoje razdoblja pojačane i smanjene aktivnosti, ali uvijek u smjeru promjene (Wölfflin, 1998: 245).

U svojim teorijama koristi i pojam shema gledanja, koje su na neki način srodne Gombrichovim shematama i Jayevim teorijama skopičkih režima. Time naglašava da se svaka povijest gledanja mora voditi izvan okvira same umjetnosti jer nacionalne različitosti oka nisu tek stvar ukusa već su duboko uvjetovane svjetonazorom. Upravo je zato smatrao da je učenje o formama gledanja jednako nužno kao i sam čin vida (Wölfflin, 1998: 252).

U članku *Objašnjavanje umjetničkih djela* (1988) naglasio je da tumačenje uvijek znači naučiti gledati opće u pojedinačnom, a da je zadatak povjesničara umjetnosti ukidanje izolacije umjetničkog djela primjenom stilske analize. Gledanje, prema njegovu stajalištu, nije prirodno dano, nego se mora učiti, zbog čega vođenje oka postaje nezaobilazan element povijesnoumjetničke poduke (Wölfflin, 1988: 160). Objašnjavanje umjetničkog djela podrazumijeva njegovo uklapanje u povijesni kontekst, pri čemu se poteškoće javljaju u sagledavanju cjeline, osobito pri proučavanju umjetnosti drugih kultura, za koje je nužno poznavati njihov stav o slici (Wölfflin, 1988: 161).

Wölfflin (1988: 161) je razvoj stila opisao u tri faze organskog procesa: strogi (arhaični) stil, visoki (klasični) stil i kasni (barokni) stil, pri čemu svakoj razvojnoj fazi odgovara posve određena oblikovna forma. Istaknuo je da se u povijesti umjetnosti uvijek susreću dva načina promatranja: povijesno-duhovni, koji svodi likovnu formu na narodni ili stilski izraz, te onaj koji u formi vidi unutarnji razvoj (Wölfflin, 1988: 165). Stilska analiza, u njegovu razumijevanju, udaljava se od ideje umjetničkog djela kao zatvorenog svijeta u malom, karakteristične za strukturalne pristupe, i vidi ga kao medij koji izražava nešto izvan sebe samoga.

Strukturalna analiza

Strukturalna analiza razvila se na temelju formalnog pristupa, ali je istodobno služila i kao spona između forme i sadržaja promatrajući ih kao nerazdvojne dijelove iste cjeline. Strukturalnu analizu utemeljio je austrijski povjesničar umjetnosti Hans Sedlmayr, koji je, osim analize forme, obuhvatio i pitanja o kontekstu, recipijentima te preplitanju forme i sadržaja (Bauer, 2007: 149).

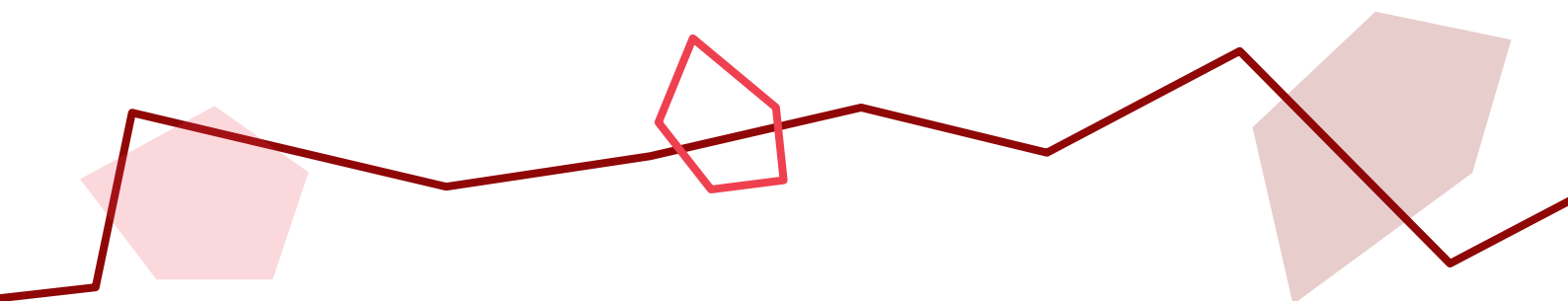
Za razliku od stilske analize, strukturalna analiza omogućuje opisivanje cjeline izoliranjem iz povijesnog konteksta, ali bez strogog odvajanja forme i sadržaja.

Njezina je svrha interpretiranje međusobnih odnosa elemenata forme i njihovih psiholoških učinaka na promatrača, kao i utvrđivanje estetske vrijednosti umjetničkog djela (Bauer, 2007: 152). Polazi od ideje da umjetničko djelo treba spoznati neposrednim kontaktom i promatranjem. Metodički postupak razvija se tako da se iz vizualnih karakteristika materijalne pojave, opaženih zornim putem i analiziranih do najsitnijih detalja, ponovno uspostavlja gešalt umjetničkog djela (Bätschmann, 1990: 82). Za razliku od ikonološkog pristupa, nastoji pronaći objašnjenje u samoj slici, a ne u vanjskim izvorima (Bätschmann, 1990: 83).

Hrvatska povjesničarka umjetnosti Snješka Knežević (1970: 4) naglašava da je, prema Sedlmayru, zadaća povjesničara umjetnosti „oživljavanje umjetničkog djela interpretacijom“ jer je tek potpuno spoznato djelo pretpostavka pravog uvida u povijesna zbivanja i njihov smisao. Strukturalna analiza tretira umjetničko djelo kao zatvorenu cjelinu. Takav pristup negira dijakroniju i ne bavi se ikoničnošću, ali uključuje recipijenta i interpretaciju.

Sedlmayr u članku *Problemi interpretacije* (1970) ističe da je primarni predmet istraživanja umjetničko djelo, ali ne s ciljem razotkrivanja stvaralačkog procesa, nego reprodukcije djela u činu interpretacije i promatranja. Umjetnička djela, prema njemu, treba ponovno probuditi upravo promatračko-interpretativnim procesom. Time minorizira važnost znanja i povijesnog konteksta jer se umjetničko djelo može uistinu razumjeti tek gledanjem i promatranjem. Pitanje vrijednosti umjetničkog djela Sedlmayr usko povezuje s problemom strukture, koju definira kao ujedinijujući faktor svih elemenata djela.

Iako metodu naziva strukturalna analiza, Sedlmayr je zapravo shvaća i kao sintezu jer se cjelina razumijeva iz odnosa dijelova, a dijelovi iz cjeline. Suprotno današnjim relativističkim pristupima interpretaciji, on zastupa mišljenje o jednoj ispravnoj interpretaciji, onoj koja je najbliža pogledu iz kojeg je djelo nastalo (1970).



2.3. Tumačenje sadržaja

„ikonografija je ona grana povijesti umjetnosti koja se bavi predmetom, odnosno značenjem umjetničkih djela” (Panofsky, 1972: 3)

Ikonografija i ikonologija predstavljaju temeljne metode povijesti umjetnosti koje su nastale iz potrebe za sustavnim tumačenjem sadržaja umjetničkih djela. Oblikovane su kao odgovor na ograničenost formalne analize jer su pokazale da umjetničko djelo nije moguće u potpunosti razumjeti samo posredstvom njegovih vizualnih i oblikovnih elemenata već da je nužno uključiti i dimenziju značenja. Iako se pojmovi ikonografija i ikonologija u svakodnevnom govoru i ponekad u znanstvenoj literaturi koriste kao sinonimi, oni proizlaze iz dvaju procesa interpretacije. Ikonografija se primarno bavi deskriptivnim i klasifikacijskim aspektom, ona se usmjerava na utvrđivanje načina prikazivanja identifikacijom motiva, simbola i prikazanih elemenata.

Ikonologija, nasuprot tome, zadire u dublje slojeve interpretacije jer istražuje zašto je određeni prikaz postao karakterističan za pojedinu kulturu ili razdoblje te što on svjedoči o društvenim, političkim, religijskim i ideološkim strukturama koje su ga proizvele. Kako je hrvatska povjesničarka umjetnosti Marina Vicelja Matijašić (2013: 14) istaknula: „Ikonologija je interpretacija koja pretpostavlja zahtjevniju analizu uvođenjem djela u povijesno-sociološki kontekst”.

Ikonološka metoda razvija se krajem 19. i početkom 20. stoljeća, ponajprije u radovima američkog povjesničara umjetnosti Erwina Panofskog i njemačkog povjesničara umjetnosti Abyja Warburga. Panofsky je sistematizirao ikonologiju razradom triju razina tumačenja umjetničkog djela (predikonografska deskripcija, ikonografska analiza i ikonološka interpretacija), dok je Warburg, polazeći iz drukčijeg intelektualnog horizonta, razvio metodološke osnove koje su ikonologiju učinile interdisciplinarnim poljem otvorenim za dijalog s filozofijom, antropologijom, poviješću religija i sociologijom. U drugoj polovini 20. stoljeća ikonologija postaje plodno tlo za razvoj novih pristupa, osobito kod američkih povjesničara umjetnosti Normana Brysona i Svetlane Alpers te britanskog povjesničara Michaela Baxandalla, koji su tradicionalnu ikonologiju nadogradili perspektivama semiotike, lingvistike i povijesti recepcije.

Kolektivno sjećanje Abyja Warburga

Posebno mjesto u razvoju ikonološkog pristupa zauzima Aby Warburg, čija je istraživanja obilježila težnja za prevladavanjem uskog formalizma i redukcije umjetničkog djela na estetski objekt. Sa svojim je studentima razvio modernu ikonografsku teoriju koja je odbacila formalistički pristup i otvorila prostor razmišljanju o umjetnosti kao integralnom dijelu šire kulturne i društvene dinamike. Smatrao je da umjetnost određenog razdoblja ne može biti shvaćena izolirano, nego je na razne načine povezana s religijom, filozofijom, literaturom, znanosti, politikom i svakodnevnim životom. Upravo zato Warburg ikonologiju nije shvaćao samo kao metodu povijesti umjetnosti nego i kao kulturno-znanstveni projekt. O ikonološkoj metodi prvi je put govorio 1912. na predavanju o rimskim freskama, a kasnije ju je sustavno razradio u nizu djela, a osobito u svom nedovršenom projektu *Atlas Mnemosyne*.

Atlas Mnemosyne (1929) predstavlja jedinstveni pokušaj vizualnog istraživanja kolektivnog sjećanja. Riječ je o seriji panoa s fotografijama i crtežima raspoređenima prema određenim shemama, pri čemu se uspostavljaju odnosi između različitih kulturnih, povijesnih i ambijentalnih sadržaja, otvoreni za nova tumačenja i asocijacije. Warburg je ovim vizualnim atlasom želio prikazati kako se motivi i simboli prenose kroz vrijeme i prostore te kako funkcioniraju u procesima kulturne memorije (Vicelja Matijašić, 2013: 48). Njegova teorija kolektivnog sjećanja obuhvaćala je nekoliko ključnih fenomena: nasljeđe antike kroz forme patosa (*Pathosformeln*), dijalektički odnos Sjevera i Juga te Istoka i Zapada, ulogu simbola u oblikovanju imaginarija (osobito pod utjecajem astrologije) i značenje svečanosti u formiranju kulturnih obrazaca (Vicelja Matijašić, 2013: 49).

Posebno je značajno što je Warburg stalno mijenjao i preslagivao panele *Atlasa Mnemosyne*, čime je naglašavao procesualni karakter znanja i interpretacije. Za njega umjetnička djela nisu bila statični objekti, nego aktivni sudionici u kulturnoj komunikaciji, čije se značenje stalno preoblikuje novim kontekstima i povezivanjima. Upravo zbog tog povijesno-dokumentarističkog odnosa prema umjetničkim djelima, snažnog interesa za interdisciplinarnost te stalnog razmatranja pitanja kontinuiteta i transformacije vizualnih formi Warburgova se ostavština i danas smatra temeljem ikonologije i nezaobilaznom polazišnom točkom u tumačenju sadržaja umjetničkog djela (Vicelja Matijašić, 2013: 70).

Teorijski model ikonografsko-ikonološke metode Erwina Panofskog

Erwin Panofsky nastavio je primjenjivati Warburgov interdisciplinarni koncept tako što je apstrahirao njegovu metodu u teorijski model te ga usustavio u ikonografsko-ikonološku metodu interpretacije. Za razliku od Warburga, koji je istraživao kulturne obrasce pomoću dinamičnih procesa kolektivne memorije, Panofsky je nastojao metodološki precizno definirati postupke analize i učiniti ih primjenjivima u širokom rasponu povijesnoumjetničkih istraživanja. Ikonografsko-ikonološku metodu Panofsky određuje kao potragu za nekadašnjim smislom nekog umjetničkog djela pomoću svih dostupnih slikovnih i pisanih izvora, s ciljem da se razumijevanje temelji na onome što je djelu bilo suvremeno (Eberlein, 2007: 161).

Metodološki koncept interpretacije kod Panofskog proizlazi iz razlikovanja triju razina sadržaja. On razlikuje prirodni ili primarni sadržaj, sekundarni ili konvencionalni sadržaj i istinsko značenje ili sadržajni smisao (Bätschmann, 2004: 67). Na tim je razlikama utemeljio svoj trostupanjski sustav analize, koji je detaljno razradio u publikacijama *Studies in Iconology* (1939) i *Meaning in the Visual Arts* (1955).

Prva razina, predikonografska analiza, odnosi se na elementarno prepoznavanje prikazanih motiva bez upućivanja na vanjske izvore. Promatrač prepoznaje osnovne figure, geste, predmete i scene, ali ih još ne interpretira unutar kulturnih i povijesnih značenja. Ta faza odgovara prirodnom ili primarnom sadržaju, koji se može opisati na temelju opažanja i osnovnih povijesnoumjetničkih znanja (Panofsky, 1972).

Druga razina, ikonografska analiza, uključuje povezivanje vizualnih elemenata s drugim pisanim i slikovnim izvorima. Ona omogućuje prepoznavanje sekundarnog ili konvencionalnog sadržaja, primjerice, identifikaciju biblijske scene raspeća, mitološkog prizora ili alegorijske figure. U ovoj fazi već se ostvaruje dijalog između umjetničkog djela i kulturnog koda vremena u kojem je nastalo (Panofsky, 1972).

Treća razina, ikonološka interpretacija, najzahtjevnija je jer nastoji otkriti istinsko značenje ili sadržajni smisao djela. U njoj promatrač razmatra širi povijesni, društveni i kulturni kontekst u kojem je djelo nastalo te analizira na koji način ono izražava temeljne vrijednosti i ideje epohe. Tako se umjetničko djelo promatra ne samo kao reprezentacija motiva nego i kao nositelj kulturnih obrazaca i ideologija (Panofsky, 1972).



Panofsky ovu metodu objašnjava i na suvremenim primjerima, što pokazuje njezinu primjenjivost izvan tradicionalnih povijesnih tema. Primjerice, Barbara D'Alleva (2005: 22) ilustrira njegov pristup na primjeru Barbie lutke: na prvoj razini Barbie je jednostavno figura žene; na drugoj razini riječ je o Barbie lutki nastaloj u Americi pedesetih godina; dok se na trećoj razini otkriva da Barbie funkcionira kao sredstvo za prenošenje obrazaca i ideja o ženskom tijelu i društvenim ulogama.

Međutim, u praktičnoj primjeni Panofskyjev redoslijed razina nije uvijek jednostavan ni moguć. Teško je očekivati da koncept nevinog oka doista postoji unutar bilo koje definirane kulture. Ako je, primjerice, promatrač odgojen kao kršćanin i pripada europskoj tradiciji, pogled na Krista na križu najčešće će zaobići predikonografsku fazu i odmah ga uvući u ikonografsku jer određena znanja i asocijacije već posjeduje. Tim problemom bave se semiotika i teorija recepcije, koje naglašavaju da je odnos promatrača prema umjetničkom djelu uvijek određen iskustvom, vrijednostima i poznavanjem povijesnih i kulturnih uvjeta, a nikako nevinim okom. Ako, pak, isti prizor promatra pripadnik druge kulture koji o kršćanstvu ne zna ništa, predikonografska razina za njega će biti jedina dostupna (D'Alleva, 2005: 22).

Panofskyjev model, iako kritiziran zbog pretpostavke univerzalnosti metoda i linearnog slijeda interpretacije, i dalje je nezaobilazan okvir u tumačenju sadržaja. On jasno pokazuje kako umjetničko djelo istodobno funkcionira na više razina značenja te kako se razumijevanje umjetnosti gradi složenom interakcijom opažanja, znanja i kulturnog konteksta. Time ikonološka metoda otvara prostor za suvremene teorije recepcije i semiotičke pristupe, koji dodatno problematiziraju ulogu promatrača i raznolikost interpretativnih perspektiva.

Panofsky se u oblikovanju svoje ikonografsko-ikonološke metode snažno oslanjao na ideje njemačkog filozofa Ernsta Cassirera i njegovu teoriju simboličke forme (Cassirer, 1985). Cassirer je smatrao da je čovjekov doživljaj svijeta uvijek posredovan jezikom, mitovima, religijom i umjetnošću, koje funkcioniraju kao simboličke forme. Simboličku formu definirao je kao energiju duha kojom je neki značenjski sadržaj povezan s konkretnim znakovima (Bauer, 2007: 164). Prema njemu, slike ne predstavljaju tek puki prikaz stvarnosti nego nose simboličke vrijednosti kulture kojoj pripadaju. Stoga umjetnička djela možemo čitati kao dokumente ne samo samih umjetnika već i religije, filozofije ili čak cijele civilizacije.

Za razliku od formalizma, u kojem se kulturološka značenja odbacuju kao irelevantna u odnosu na formu, Cassirerova teorija naglašava da su kulturni obrasci i vrijednosti ugrađeni u umjetnička djela te da kulturološka uvjerenja istraživača oblikuju njihovu interpretaciju.

Prihvatanjem Cassirerove teorije simboličke forme Panofsky je stvorio dovoljno široku i sadržajno bogatu teorijsku osnovu za onu razinu smisla koja nadilazi puko promatranje i analizu formi, te se ne može u potpunosti razumjeti samo povijesnim i književnim znanjem. Tako ikonološka metoda traži dublje slojeve značenja iza onoga što je oku vidljivo (Bauer, 2007: 164).

Ikonografsko-ikonološka metoda razvila se i kao reakcija na Wölfflinovu stilsku analizu, koja je bila usmjerena isključivo na formalne značajke umjetničkog djela i povijesni razvoj stila. Dok je Wölfflin smještao promatrača u pasivnu poziciju naglašavajući da se stil može analizirati bez dubljeg sadržajnog konteksta, Panofsky je tvrdio suprotno. Analiza sadržaja, koja je primarni cilj ikonografsko-ikonološke metode, ne može se postići polazeći samo od forme. Upravo zato Panofsky nije prihvatao ideju da se istraživanjem i naglašavanjem sadržaja narušava estetska procjena umjetničkog djela, nego je inzistirao na tome da se sadržaj i estetika međusobno prožimaju (Vicelja Matijašić, 2013: 87).

Zajedničko i Warburgu i Panofskom jest to što su umjetničko djelo uvijek promatrali u povijesnom kontekstu, iz kojeg su izvlačili razloge specifičnih ikonografskih i formalnih elemenata. Obojica su naglašavala da se umjetnički prikazi ne mogu razumjeti bez šireg kulturnog, filozofskog i društvenog horizonta. Nadalje, obojica su zagovarala interdisciplinarnost, koja je tada predstavljala metodološku novost, a danas čini temelj suvremene interpretativne prakse (Vicelja Matijašić, 2013: 125). Panofsky je tako, nadovezujući se na Warburgove uvide i Cassirerovu filozofsku teoriju, stvorio interpretativni model koji je obilježio povijest umjetnosti 20. stoljeća i postavio temelje daljnjim ikonološkim i vizualnokulturalnim studijama.

Shemate Ernsta Gombricha

Marina Vicelja Matijašić nastavak tzv. nove ikonologije vidi u austrijskom povjesničaru umjetnosti Ernstu Gombrichu, koji se odmaknuo od Panofskyjeve ikonografsko-ikonološke metode i razvio vlastiti, multidisciplinarni pristup interpretaciji umjetnosti. Za razliku od Panofskog, koji je uvelike polazio od Cassirerove teorije simboličkih formi i slojevitosti značenja, Gombrich se suprotstavio pojmu univerzalnog duha i nastojao pokazati da umjetnost nije izoliran fenomen, nego dio opće i zajedničke povijesti kulture. Prema njemu, umjetnost nastaje u povijesnom kontinuitetu, umjetnici oblikuju svoja djela tako da svoju percepciju usklađuju s tradicijom i pritom se oslanjaju na već postojeće forme i koncepte (Vicelja Matijašić, 2013: 138).

Primjenjujući psihološke stavove na problem viđenja, Gombrich je u obzir uzimao i perspektivu umjetnika i perspektivu promatrača. Smatrao je da umjetnost u svojoj srži pokreće žudnja za stvaranjem iluzije i postizanjem sličnosti sa životom. Upravo je u toj iluzionističkoj tendenciji vidio središnji problem vizualne reprezentacije – kako umjetnik oblikuje formu da bi proizveo uvjerljivu sliku stvarnosti te kako promatrač prepoznaje i tumači tu iluziju (Gombrich, 1960: 3–10).

Gombrichov rad može se smatrati nadgradnjom ikonološke metode koju je osmislio Erwin Panofsky, ali uz snažan utjecaj Freudove psihoanalize i elemenata psihologije percepcije. Za razliku od Panofskog, koji je inzistirao na distinkciji između forme i sadržaja, Gombrich smatra da percepcija forme ne može biti odvojena od percepcije značenja jer se stvaranje značenja uvijek događa u činu percepcije. Čovjek iskušava svijet posredstvom konceptualizacija koje su oblikovane tradicijom i kulturnim obrascima (Gombrich, 1960: 62–68; Vicelja Matijašić, 2013: 140).

Iako se njihovi pristupi razlikuju, Panofskog i Gombricha povezuje naglasak na razumijevanju funkcije slike u vremenu i kontekstu u kojem je proizvedena. Za Gombricha je reprezentativna forma uvijek ovisna o društvenom okviru i zadanim konvencijama te je višeslojna, ima reprezentativne, simboličke i ekspresivne razine značenja (Gombrich, 1979: 15–20; Vicelja Matijašić, 2013: 140). Upravo iz tog razloga njegov interes nije bio usmjeren samo na prepoznavanje ikonografskih elemenata već na interpretaciju slike istraživanjem načina na koje umjetnik, koristeći sredstva likovnog oblikovanja, gradi svijet iluzija i oblikuje vlastiti vizualni jezik (Gombrich, 1960: 176–182).

Gombrich je vodio kritičku raspravu o ideji kulturne povijesti temeljene na hegelijanskoj filozofiji i pojmu univerzalnog duha, kojem se suprotstavljao zagovarajući definiciju zajedničke kulturne tradicije (Gombrich, 1979: 9–17; Vicelja Matijašić, 2013: 155). Stilu je pristupao kao povijesnoj konvenciji koja proizlazi iz zajedničkog posjedovanja obrasca viđenja i kulturnih shema, a ne iz univerzalnih ili apriornih zakona razvoja. Time se suprotstavio povijesnom determinizmu u njemačkoj povijesti umjetnosti, koji se oslanjao na ideju *umjetničkog htijenja* (*Kunstwollen*). Posebno je kritizirao Aloisa Riegla smatrajući da njegov pristup sadrži mitološke karakteristike i da može biti opasan jer ograničava slobodu mišljenja i potiče dogmatizam (Gombrich 1979: 15–17; Vicelja Matijašić, 2013: 155).

Za Gombricha je shemata bila mnogo više od pukog perceptivnog obrasca – ona je kulturna konstrukcija koja aktivno oblikuje percepciju i interpretaciju. U tom smislu njegovo razumijevanje sheme bilo je u potpunoj suprotnosti s idejom nevinog oka, koje bi promatranje svodilo na pasivno primanje vizualnih informacija (Gombrich, 1960: 242–244).

Naprotiv, percepcija je za njega uvijek aktivna, posredovana znanjem, iskustvom i kulturnim konvencijama, a umjetnost funkcionira upravo u toj interakciji između vizualnih formi i interpretativnih okvira promatrača (Gombrich, 1963: 1–10; Vicelja Matijašić, 2013: 140).

Oko razdoblja Michaela Baxandalla



Jedan od ključnih predstavnika nove ikonologije je Michael Baxandall, koji se usmjerio na istraživanje povijesti umjetničkih institucija i njihova utjecaja na produkciju umjetnosti (Vicelja Matijašić, 2013: 157). Za razliku od pristupa koji naglašava intuitivnu i simboličku interpretaciju, Baxandall nastavlja Gombrichove teze o intencionalnom značenju, pri čemu se povijesnoumjetnički stilovi promatraju kao dokumenti socijalne povijesti. U knjizi *Patterns of Intention* (1985) tijekom interpretacije umjetničkih djela iz različitih perioda ne koristi unaprijed zadanu metodu, nego pomoću opisa slike nastoji reproducirati sam čin gledanja naglašavajući iskustvo promatrača u interpretativnom procesu (Vicelja Matijašić, 2013: 157).

Za Baxandalla značenje predstavlja osnovno svojstvo slike, a povijest umjetnosti vidi kao disciplinu kojoj je cilj istražiti načine na koje slike proizvode razumijevanje i djeluju na promatrača. Njegov pristup utemeljen je na povijesnom kontekstu, u kojem se uspostavljaju uzročno-posljedične veze između umjetničke produkcije i socijalnih uvjeta, uz poseban naglasak na naručiteljeve želje, koje snažno oblikuju umjetnikov način prikazivanja. Prema njemu, umjetničko djelo može se promatrati na dvije razine: nižoj, formalnoj razini, koja govori o autoru i njegovim tehničkim rješenjima, te višoj razini, koja otkriva umjetnikovu namjeru i način reprezentacije. Baxandall je također uočio ograničenja interpretacije koja proizlaze iz nepodudarnosti povijesnih realnosti umjetnika i kasnijih promatrača te iz inherentnih nesavršenosti jezika kao interpretativnog sredstva (Vicelja Matijašić, 2013: 157).

U svojoj knjizi *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (1988) Baxandall je utemeljio pojam *oko razdoblja* (*the period eye*), kojim objašnjava povezanost umjetničke produkcije i socijalnih odnosa u specifičnom kulturno-povijesnom kontekstu. Istražujući firentinsko slikarstvo *quattrocenta*, analizirao je socijalne odnose koji su uvjetovali nastanak umjetničkih djela te je umjetnost promatrao kao vizualnu materijalizaciju društvenih odnosa. U tom kontekstu naručitelji su igrali presudnu ulogu jer su određivali okvir unutar kojeg su slikari djelovali, dok je individualna genijalnost umjetnika bila sekundarna.



Baxandall (1988: 30) je tako stil iz kategorije kojom se opisuje umjetničko djelo pretvorio u kategoriju kojom se opisuje način na koji je umjetnost viđena, utemeljivši pritom pojam *kognitivnog stila*.

Koncept kognitivnog stila, na kojem se temelji pojam oka razdoblja, sastoji se od predložaka i kategorija vizualne reprezentacije koje su usvojene kao konvencije iz životnih iskustava i kulturne prakse (Baxandall, 1988: 32). Ovim konceptom Baxandall je objasnio veze između umjetničke produkcije i vizualnosti društva u kojem se odvijaju procesi produkcije i recepcije umjetničkih djela. Smatrao je umjetnost jednim od najvažnijih materijalnih povijesnih izvora jer slikovni izraz omogućuje uvid u specifične vještine, navike i socijalna iskustva određene zajednice (Baxandall, 1988: 152).

Koncept vizualne kulture Svetlane Alpers

Svetlana Alpers se, poput Michaela Baxandalla, odmaknula od interpretativnog pristupa temeljenog na povezivanju umjetničkih djela s literarnim predlošcima, što je bilo karakteristično za ikonološki model Erwina Panofskog. U svojoj knjizi *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* suprotstavila se razumijevanju nizozemskog slikarstva 17. stoljeća kroz prizmu skrivenog simbolizma tvrdeći da slike ne treba promatrati kao alegorijske konstrukte, već kao reprezentacije svijeta shvaćenog kao sklop značenja utemeljenih na konvencijama, metaforama, kulturnim pretpostavkama i društvenoj praksi (Vicelja Matijašić, 2013: 164).

Prema njezinu tumačenju, nizozemsko slikarstvo izgradilo je svoj vizualni korpus na temelju tada dostupne tehnologije te znanja i vještina koje su proizlazile iz njihove uporabe. Alpers (1984: XXV) naglašava da se u knjizi ne bavi poviješću nizozemskog slikarstva u užem smislu, nego nizozemskom vizualnom kulturom, odnosno načinima na koje je kulturni kontekst oblikovao umjetničku manipulaciju vizualnim iskustvom. Ona pritom naglašava da je vizualna kultura imala ključnu ulogu u društvu jer je „oko imalo centralnu ulogu u samoreprezentaciji, a vizualno iskustvo bilo glavno za razvoj samosvjesnosti“ (Alpers, 1984: XXV).

Time je otišla znatno dalje od Baxandalla, koji je vizualno iskustvo naglašavao prvenstveno kao svakodnevnu kognitivnu vještinu. Alpers je, nasuprot tome, vizualnu kulturu uzdigla do razine društvene paradigme, čime je pridonijela razvoju nove ikonologije i šireg shvaćanja odnosa između umjetnosti i društva.

Jedan od inovativnih elemenata njezine analize su analogije koje je uspostavila između sjevernjačkog slikarstva i fotografije. Te analogije temelje se na fragmentarnosti kompozicije, arbitrarnosti okvira i funkciji posredništva između iskustva i stvarnosti. Alpers (1984: XXV) ih povezuje s uporabom optičkih pomagala poput *camere obscurae*, mikroskopa, teleskopa i različitih optičkih leća, kojima su se u 17. stoljeću posredovali i transformirali načini gledanja i prenošenja vizualnog iskustva na slikarsku plohu.

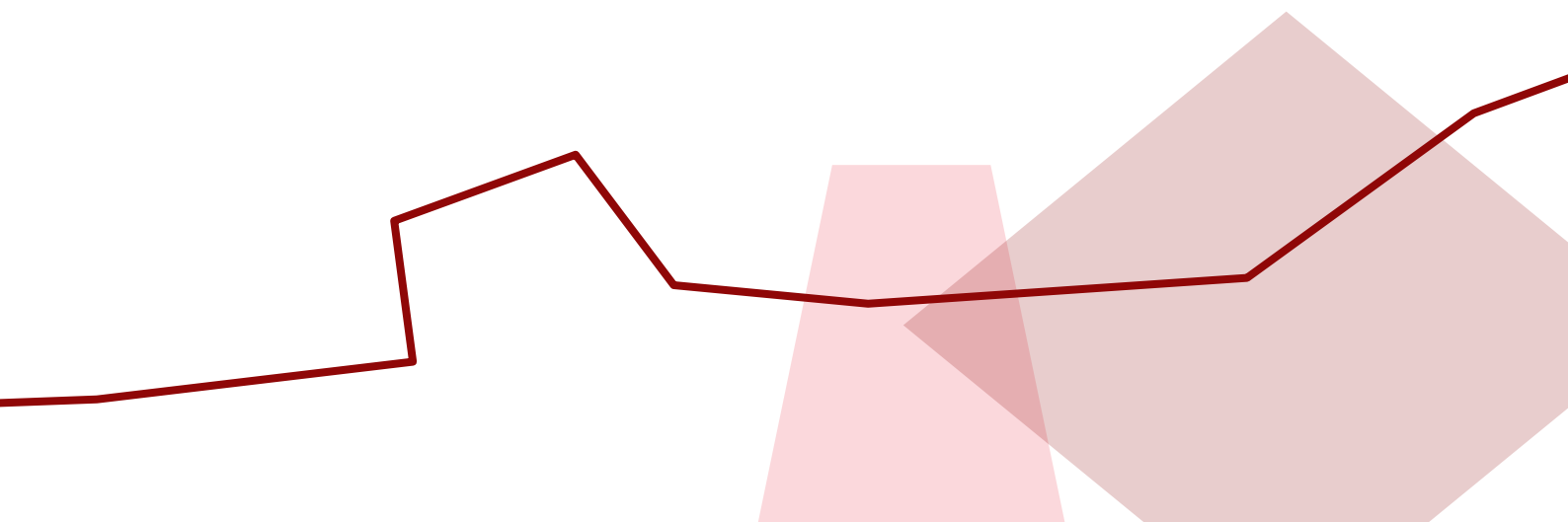
Iako su razmatranja Ernsta Gombricha, Michaela Baxandalla i Svetlane Alpers u središtu imala umjetnička djela, njihovi pristupi pružili su važne uvide u to kako je proces nastajanja i tumačenja umjetnosti uvelike određen neumjetničkim fenomenima, psihološkom prirodom čovjeka, društvenim standardima, kulturnim obrascima i tehnološkim dostignućima. Gombrich (1984: 250–272) je naglasak stavljao na kulturološku uvjetovanost vizualnih shemata i način na koji perceptivne navike, oblikovane tradicijom i kognitivnim obrascima, strukturiraju samo gledanje i doživljaj slike. Baxandall (1988: 30–32) je, naslanjajući se na Gombrichove ideje, uveo pojam oka razdoblja (*the period eye*) kako bi pokazao da su umjetnička djela svojevrsne materijalizacije društvenih odnosa i da ih je potrebno tumačiti u okvirima socijalne povijesti i kulturne prakse u kojoj su nastala. Svetlana Alpers (1984: XXV) otišla je korak dalje proširujući polje istraživanja s povijesti umjetnosti na povijest vizualne kulture, pri čemu je istaknula ulogu tehnologije (*camera obscura*, mikroskop, teleskop) i vizualne prakse u oblikovanju slikovnog iskustva.

Dovođenje likovne umjetnosti u vezu s načinima gledanja u određenom povijesnom periodu, ali i s tehničko-optičkim inovacijama, otvorilo je mogućnost sagledavanja umjetničkog djela ne samo s estetskog aspekta već i kao kulturne i društvene funkcije koja nadilazi autonomiju umjetnosti. Estetsko iskustvo umjetničkog djela tako ujedno postaje iskustvo vizualne kulture određenog vremena.

Ovakav interpretativni pristup ima dalekosežne posljedice za razumijevanje umjetnosti. On pokazuje da umjetničko djelo nije moguće objasniti isključivo formalnom analizom (kao što je to bio slučaj u tradiciji Wölfflinove stilske povijesti) ni samo ikonografskom i ikonološkom potragom za skrivenim značenjima (Panofsky). Umjesto toga, Gombrich, Baxandall i Alpers usmjeravaju pozornost na dinamičan odnos između umjetnika, društva i promatrača, čime se tumačenje sadržaja otvara prema interdisciplinarnom promišljanju i širem kulturnom kontekstu.

Njihova istraživanja stvaraju most između ranijih ikonoloških pristupa Abyja Warburga i Erwina Panofskog, koji su umjetnička djela smještali u povijesno-sociološki okvir (Vicelja

Matijašić, 2013: 14), te suvremenih pristupa koji umjetnost interpretiraju u dijalogu s vizualnom kulturom i društvenim praksama. Time se potvrđuje da tumačenje sadržaja nije statičan proces, već višeslojna aktivnost koja povezuje povijesni kontekst, perceptivne obrasce i kulturne tehnologije gledanja, otvarajući prostor za razumijevanje umjetnosti ne samo kao estetskog već i kao društvenog i komunikacijskog fenomena.



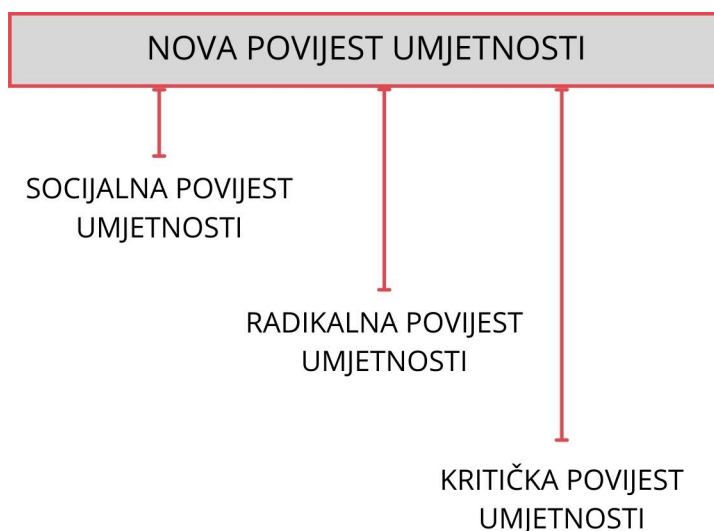
2.4. Nove epistemološke prakse povijesti umjetnosti

„interpretacija je čin, a ne primjena” (Bal, 1999: 7)

U posljednjih šezdeset godina disciplina povijesti umjetnosti doživjela je duboke i radikalne promjene, ponajprije pod utjecajem postmoderne filozofije i dekonstrukcije znanja. Te su promjene povijest umjetnosti učinile otvorenijom, samorefleksivnijom i metodološki složenijom (Harris, 2001: 3).

U knjizi *The New Art History* Jonathan Harris daje pregled epistemoloških promjena u disciplini te objašnjava pojavu i značenje termina pod kojima su se razvile nove teorijske prakse (Shematski prikaz 13). On razlikuje pojmove radikalna, socijalna i kritička povijest umjetnosti, objedinjene pod krovnom nazivom *nova povijest umjetnosti* (*new art history*). Sam pojam počinje se koristiti 1982. godine i obuhvaća sve nove metode, pristupe, teorije i objekte istraživanja koji su se pojavili kao alternativa tradicionalnoj disciplini (Harris, 2001: 6–7).

Shematski prikaz 13. Termini nove povijesti umjetnosti



Široko postavljena, nova povijest umjetnosti uključuje različite hermeneutičke i teorijske pomake, nastale pod utjecajem marksističke teorije, feminističke kritike patrijarhata, psihoanalitičkog istraživanja vizualne reprezentacije te semiotičkih i strukturalističkih koncepata analize znaka i značenja (Harris, 2001: 7). Povijest umjetnosti tako preuzima teorijske instrumente iz drugih humanističkih i društvenih disciplina otvarajući se ideološkim, kulturnim i političkim pitanjima.

Hrvatska povjesničarka umjetnosti Ljiljana Kolečnik (2005: 359) novu povijest umjetnosti definira kao skup kritičkih praksi usmjerenih na dekonstrukciju mita o ideološkoj nevinosti discipline. Cilj im je bio razotkriti razloge zbog kojih se tradicionalna povijest umjetnosti izolirala od socijalnih, ekonomskih i političkih promjena.

Kolečnik posebno ističe kako je glavni arhaizam discipline njezino pretjerano oslanjanje na zapadni kanon i formalistički pristup umjetničkom djelu, koji zanemaruje njegovu ideološku i društvenu funkciju. Nova povijest umjetnosti zato svojom interdisciplinarnošću i otvorenošću nastoji razotkriti odnose moći, reprezentacije i društvene prakse unutar kojih umjetnost nastaje i djeluje.

Unutar tog okvira Harris (2001: 6–7) prepoznaje razvoj radikalne povijesti umjetnosti, usmjerene na propitivanje ideoloških mehanizama umjetničke produkcije i recepcije. On odbacuje ideju o umjetničkom djelu kao autonomnoj estetskoj cjelini te ga promatra kao rezultat međudjelovanja diskursa moći, institucija i kulturnih konvencija (Harris, 2001: 15–18).

Ključne su figure ovog pristupa Rosalind Krauss i Timothy J. Clark, koji u svojim radovima (*In the Name of Picasso*, 1981; *Cubism and Collectivity*, 1973) naglašavaju važnost odnosa između strukture, institucija i određivanja umjetničke vrijednosti. Njihovi su tekstovi pokazali kako značenje umjetničkog djela nije inherentno, nego proizlazi iz mreže kulturnih, institucionalnih i ideoloških praksi (Harris, 2001: 19).

Pojam socijalne povijesti umjetnosti proizlazi iz marksističke filozofije i razumijevanja umjetnosti kao dijela šire povijesne, ekonomske i političke scene (Harris, 2001: 7). Clark u studijama *On the Social History of Art* i *The Conditions of Artistic Creation* (1974) uvodi problemski pristup koji povezuje umjetničko djelo s njegovim društvenim kontekstom. Takva metodologija, nadograđena radovima Janet Wolff, omogućila je shvaćanje umjetnosti kao proizvoda socijalnih, ekonomskih i političkih okolnosti, čime se disciplina pomaknula od estetskog formalizma prema kulturno-povijesnoj analizi (Wolff, 1974; Harris, 2001: 15).

Kako ističe Keith Moxey (2001: 87), ako se estetska vrijednost shvaća kao ahistorijska konstanta, tada socijalna povijest umjetnosti postaje „neosjetljiva na činjenicu estetske vrijednosti“. Umjetničko djelo stoga mora biti analizirano kao povijesni i ideološki fenomen, a ne kao samodostatni objekt ljepote.

Dok Harris koristi termine *new art history* i *radical art history*, Kolečnik (2004: 321) u hrvatskom kontekstu ističe pojam *kritička povijest umjetnosti* kao najobuhvatniji jer označava sve prakse koje odstupaju od tradicionalnih paradigmi. Ona uključuje autore koji provode revizionističko čitanje povijesti umjetnosti propitujući njezine interpretativne modele i metodološke pretpostavke.

Pod njezin okvir spadaju i teoretičari poput Normana Brysona, Mieke Bal, Huberta Damischa i Louisa Martina, koji razvijaju semiotičke i poststrukturalističke analize te uvode pojmove poput teorije pogleda (*gaze theory*) i kulturoloških konstrukcija vizualnosti (Kolečnik, 2004: 321).

Posebno istaknuto mjesto zauzima tzv. Rochesterska škola (Michael Ann Holly, Keith Moxey, Douglas Crimp, Janet Wolff), koja kombinira marksizam, semiotiku, novi historizam i estetiku recepcije. Prema Kolečnik (2004: 244), sve te autore povezuje zajednički cilj: „poticanje teorijskih istraživanja povijesti i politike vizualnog prikazivanja te ispitivanje moći upisane u kulturne konstrukcije roda, klase i rase“.

Kritička povijest umjetnosti time inzistira na kontekstualnom pristupu, pri čemu se kontekst ne shvaća kao pikturalna tradicija ili stilaska formacija, nego kao kulturalni, socijalni i politički okvir povijesnog trenutka (Kolečnik, 2005: 366). Presudan je utjecaj feminizma na promjenu discipline jer je feministička teorija dekonstruirala središnje analitičke kategorije i promijenila kanon estetskih vrijednosti utemeljujući pojmove identiteta gledajućeg subjekta i vizualnosti (Kolečnik, 2005: 323).

Unatoč tim pomacima, Kolečnik napominje da nova, odnosno kritička povijest umjetnosti još uvijek nedovoljno uključuje fenomenološke i slikovno-teorijske aspekte djela fokusirajući se primarno na komunikacijske i identitetske dimenzije.

Sve ove teorijske struje – nova, radikalna, socijalna i kritička povijest umjetnosti – dijele zajedničke temeljne postavke:

1. odbacivanje ideje neutralnosti autorova subjektiviteta,
2. proširenje predmeta istraživanja izvan tradicionalnog kanona,
3. afirmaciju gledajućeg subjekta kao interpretativnog čimbenika,
4. naglašavanje ideoloških i političkih funkcija umjetničkog djela (usp. Harris, 2001; Kolečnik, 2005).

Time se potvrđuje da nova povijest umjetnosti nije tek metodološka inovacija nego epistemološki zaokret koji je disciplinu otvorio pluralizmu teorijskih perspektiva i suvremenim oblicima vizualne kulture.

U kontekstu ovih teorijskih pomaka Briski Uzelac (2009) govori o epistemološkoj tranziciji koja je redefinirala povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu. Tradicionalna povijest umjetnosti, utemeljena na idealu objektivne spoznaje i povijesne naracije o razvoju stilova, suočila se s pitanjem vlastitog legitimiteta. Umjesto traženja istine o umjetničkom djelu, nova povijest umjetnosti naglasak stavlja na problematizaciju uvjeta pod kojima se ta istina konstruira. Ova tranzicija podrazumijeva promjenu fokusa s umjetničkog djela kao samodostatnog estetskog objekta prema analizi diskurzivnih, institucionalnih i političkih okvira koji određuju njegovo značenje (Briski Uzelac, 2009: 131–133).

Briski Uzelac posebno ističe da suvremena teorijska istraživanja sve više naglašavaju kulturološki i komunikacijski karakter vizualnog prikazivanja. Umjetničko djelo pritom se ne shvaća kao statičan predmet analize, nego kao prostor pregovora između značenja, moći i identiteta. Ova se promjena očituje u prelasku s pozitivističkog modela znanja prema hermeneutičkom i interpretativnom modelu, u kojem subjekt tumačenja postaje sastavni dio procesa razumijevanja (Briski Uzelac, 2009: 136).

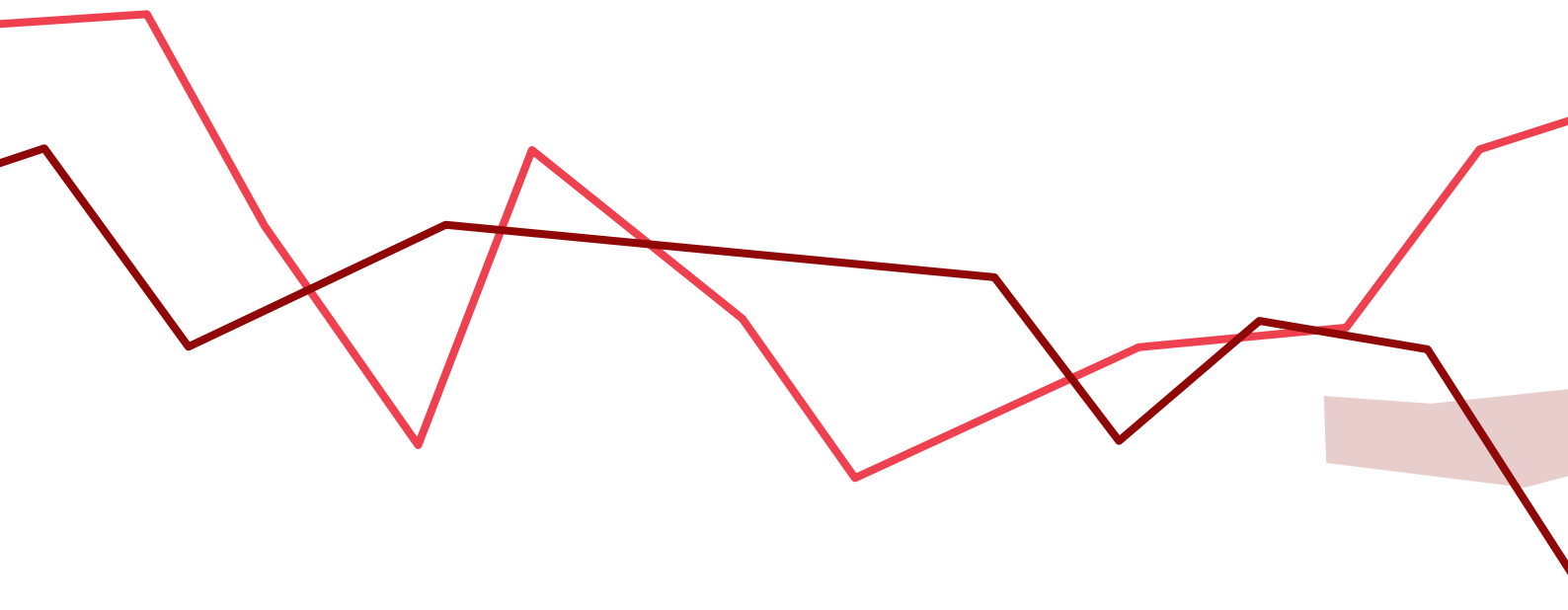
Sličnu perspektivu razvija i Michael Ann Holly, koja u knjizi *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image* (1996) upozorava da je svaka povijest umjetnosti uvijek i priča o vlastitom pogledu na prošlost. Povjesničar umjetnosti ne promatra djelo izvan konteksta, nego iz pozicije vlastitog kulturnog i teorijskog horizonta. Holly zato zagovara povijest umjetnosti koja je svjesna svoje retoričke prirode i otvorena mogućnosti višestrukih interpretacija.

Keith Moxey (2001) nastavlja tu misao tvrdeći da „umjetničko djelo nije pasivni objekt povijesnog znanja, već aktivni sudionik u proizvodnji značenja“. U tom smislu povijest umjetnosti mora priznati da njezini pojmovi, metode i kategorije nisu neutralni, nego povijesno i ideološki oblikovani. Predlaže shvaćanje povijesti umjetnosti kao dijaloga između prošlosti i sadašnjosti, u kojem se značenje umjetnosti ne otkriva, nego se o njemu uvijek iznova pregovara (Moxey, 2001: 12–14).

Tako se u suvremenoj teorijskoj perspektivi disciplina sve više udaljava od pojma povijesti umjetnosti kao linearnog pripovijedanja o razvoju umjetničkih stilova, a približava pojmu vizualnih studija (*visual studies*), usmjerenih na analizu šireg spektra vizualnih fenomena – od tradicionalne umjetnosti do medijskih slika, reklama i popularne kulture (Briski Uzelac, 2009: 138–140).

Ta transformacija označava krizu, ali i obnovu discipline: povijest umjetnosti više nije zatvoreni sustav, nego dinamično polje koje povezuje estetiku, filozofiju, semiotiku, antropologiju i kulturološke studije.

Briski Uzelac (2009: 141) zaključuje da se u suvremenoj znanosti o umjetnosti „znanje više ne promatra kao konačna istina, nego kao proces interpretacije u kojemu subjekt i objekt međusobno oblikuju značenje“. U tom smislu nova i kritička povijest umjetnosti ne ukidaju disciplinu, nego joj daju novu epistemološku dimenziju – onu koja umjetnost ne promatra samo kao povijesni artefakt već i kao društvenu praksu i oblik mišljenja.



3. VIZUALNA KULTURA I NOVE INTERPRETATIVNE STRATEGIJE

„vizualna kultura nije područje slika, nego odnosa između vizualnosti, moći i društvenih praksi” (Mirzoeff, 1999: 3)

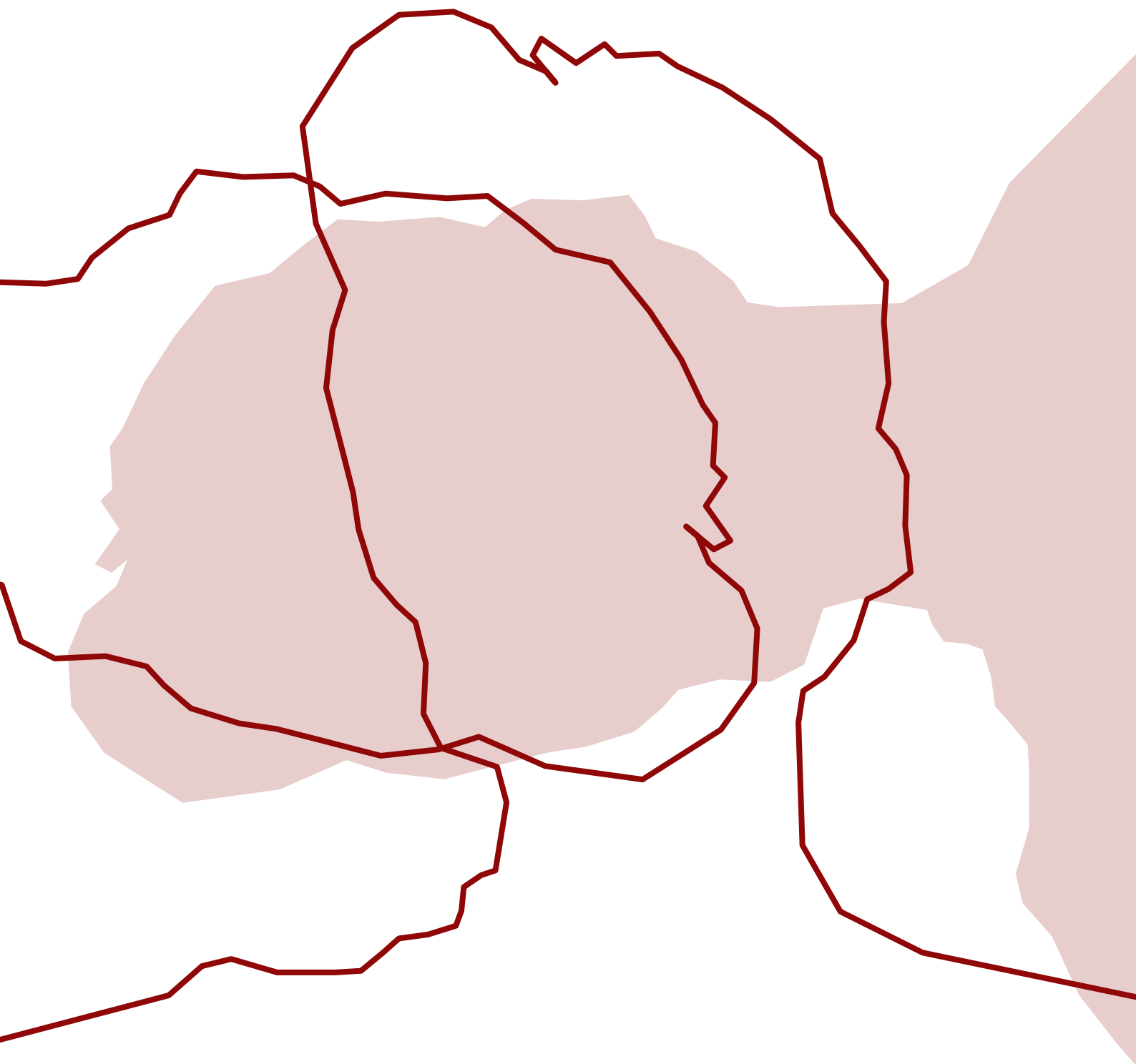
Vizualna kultura, kako ju je opisala Svetlana Alpers, postaje nova društvena paradigma koja nadilazi okvire klasične povijesti umjetnosti i omogućuje interdisciplinarna istraživanja. Ona ne obuhvaća samo umjetnička djela već i širok spektar vizualnih sadržaja koji oblikuju svakodnevno iskustvo promatrača, od slika, fotografija i medijskih prikaza do prostornog uređenja, tehničkih reprodukcija i vizualnih artefakata svakodnevnog života (Alpers, 1984: XXV). Kao interdisciplinarna arena, vizualna kultura povezuje interese povijesti umjetnosti, antropologije, sociologije, kulturne teorije i medijskih studija, čime postaje prostor za hermeneutičke eksperimente i reinterpretacije značenja.

U kontekstu vizualne kulture razne discipline počele su se baviti problemom tumačenja poruka koje prenose vizualni sadržaji, pri čemu se posebno ističe interpelacija ideologije neposrednim promatranjem svijeta (Vicelja Matijašić, 2013: 164). Bez obzira na disciplinarnu interese, svi pristupi vizualnoj kulturi polaze od relativizma u interpretaciji i opiru se univerzalnim objektivnim vrijednostima. Svima su zajednički odbacivanje neutralnog pristupa autoru te fokus na specifične oblike interpretacije koji omogućuju prepoznavanje i isticanje političkih ciljeva vizualnih poruka.

Potruga za odgovarajućom hermeneutičkom metodologijom ponajprije je nastala zbog proširenja objekta istraživanja. On više nije ograničen na umjetničko djelo kao autonomni objekt, već uključuje kompleksan sustav uvjeta u kojima se odvija čin gledanja, čime se pažnja premješta s predmeta na subjekt koji promatra i njegovo interpretativno djelovanje. U tom kontekstu ključni su procesi pomoću kojih promatrač stvara značenje, uključujući društveno-povijesne uvjete recepcije (Clark, 2005: 110; Wolff, 1993: 15).

Iako se u analizi vizualne kulture često primjenjuju metode drugih disciplina, problem sadržaja i značenja slike nije u potpunosti riješen. Upravo se zato razvijaju nedisciplinarni pristupi i nove metodologije koje nastoje uvažiti specifičnosti vizualnog objekta bez podređivanja jeziku, formalnim pravilima ili tradicionalnim interpretativnim shemama (Kolešnik, 2005: 50; Briski Uzelac, 2008: 7). Takvim pristupom vizualna kultura postaje dinamično polje istraživanja, u kojem se umjetničko djelo, medijski prikazi i svakodnevne

vizualne prakse sagledavaju u njihovoj kompleksnoj, društveno i kulturno uvjetovanoj funkciji, čime se disciplina povijesti umjetnosti otvara novim epistemološkim perspektivama.



3.1. Semiotička analiza slike

„znak nije ono što stoji umjesto nečega, nego ono što stoji za nekoga” (Eco, 1976: 8)

Semiotika, u najširem smislu, proučava kako ljudi i kulture stvaraju, dijele i interpretiraju značenja pomoću znakova, bilo verbalnih, vizualnih ili gestualnih (Dikovitskaya, 2005: 30). Ona se često definira kao znanost o znakovima i sustavima značenja, odnosno kao disciplina koja istražuje sve što se može shvatiti kao znak. Prema Umberto Ecu (1976: 7), „znak je sve ono što može zamijeniti nešto drugo – podrazumijevajući da netko to može razumjeti kao znak”. Još je Ferdinand de Saussure (1916: 16) semiotiku odredio kao „znanost koja proučava znakove kao dio društvenog života”, dok ju je Charles Sanders Peirce (1931–1958: 227) shvatio kao „logiku u najširem smislu jer logika je znanost o uvjetima istinitosti znakova”.

U kontekstu vizualnih umjetnosti semiotika omogućuje razumijevanje slike kao kompleksnog sustava znakova koji prenose kulturna, društvena i ideološka značenja (Davis, 2011: 54). Kao teorijski i analitički pristup, ona ne nastoji samo objasniti što djelo znači već kako i zašto to značenje nastaje, u procesima kodiranja i dekodiranja vizualnih kodova, odnosima između označitelja i označenog te kulturnim konvencijama koje oblikuju percepciju promatrača.

Razvoju semiotičke teorije pridonijeli su brojni teoretičari, među kojima su švicarski lingvist Ferdinand de Saussure, američki filozof Charles Sanders Peirce, ruski lingvist Roman Jakobson, bugarska teoretičarka Julija Kristeva, francuski esejist Roland Barthes i talijanski filozof Umberto Eco, od kojih je svatko na svoj način proširio temeljne postavke semiotike u okviru strukturalističkih i poststrukturalističkih pristupa.

Središnji predmet proučavanja semiotike nisu statični znakovi, nego dinamični procesi semioze, neprekidni činovi interpretiranja kodova i znakova, odnosno postupci kodiranja i dekodiranja značenja (Chandler, 2007: 14). Modernu teoriju semiotike utemeljili su Ferdinand de Saussure i Charles Sanders Peirce, koji su, neovisno jedan o drugome, postavili temeljne modele razumijevanja znaka i procesa označavanja.

Strukturalistički pristup semiologije

De Saussurea se smatra začetnikom strukturalističkog pristupa jer je utemeljio opću teoriju znakovnih sustava i stvorio pojam semiologije, znanosti koja izučava „život znakova u krugu društvenog života“ (Saussure, 1916: 33; Nöth, 2004: 72). Prema njegovu modelu, znak je dijadična struktura, dvostrani psihološki entitet koji se sastoji od dva međusobno povezana elementa: označitelja (*signifiant*, forma znaka, glasovna slika) i označenog (*signifié*, predodžba ili pojam koji se označuje). Odnos između ta dva elementa naziva se procesom označavanja (*signification*) (Shematski prikaz 14) (De Saussure, 2000: 98).

Shematski prikaz 14. Elementi i odnosi unutar znaka prema De Saussureu



Saussureov model teorije znakova izvorno se odnosio na narav jezičnog znaka, ali je otvorio mogućnost njegove primjene na druge komunikacijske sustave, uključujući vizualne znakove, što je imalo velik utjecaj na razvoj teorije umjetnosti i vizualne kulture (Bal & Bryson, 1991: 178). U tom se okviru značenje ne shvaća kao nešto inherentno znaku, nego kao relacijski konstrukt koji proizlazi iz mreže odnosa unutar sustava. Drugim riječima, značenje ne postoji izvan strukture, ono nastaje iz razlika i odnosa među znakovima (Nöth, 2004: 75).

Saussureova podjela jezika na *langue* (jezik kao sustav) i *parole* (konkretna upotreba jezika) te razlika između sinkronijskog i dijakronijskog pristupa otvorili su put mogućnosti da se i drugi znakovni sustavi, poput vizualnih znakova, notnog pisma, matematičkog jezika ili čak mode oblačenja, tumače kao jezici koji djeluju prema sličnim pravilima. Vizualna semiotika upravo iz tog razloga preuzima lingvistički model: likovne elemente promatra kao paradigme, a kompozicijske odnose među njima kao sintagme (Barthes, 1964: 48). Takav

pristup omogućio je analizu umjetničkog djela kao sustava vizualnih znakova čije značenje nastaje u odnosima, a ne u izoliranim oblicima.

Semiotika u povijesti umjetnosti

Među autorima koji su se odvažili primijeniti semiotičko oruđe na vizualne umjetnosti posebno se ističe Meyer Schapiro. U članku *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art* Schapiro povezuje formalnu analizu umjetnosti s istraživanjem njezine socijalne i kulturalne povijesti. Fokusira se na odnose između slike i oslikane površine te na uvjete uokvirenja, odnosno na nemimetičke elemente slikovnog znaka i njihovu ulogu u konstituiranju značenja (Schapiro, 1973: 9). Također, uspoređuje razvoj površine i formata prapovijesnog slikarstva s kasnijim slikarskim praksama unutar zadanih kanonskih formata, čime ističe evoluciju formalnih i stilskih pravila tijekom povijesti.

Jedan od prethodnika semiotike u umjetnosti svakako je Ernst Gombrich čije je tumačenje reprezentacije kao konvencionalne vizualizacije snažno utjecalo na kasnija semiotička istraživanja. Njegova proučavanja arbitrarnih konvencija u slikarskim reprezentacijama i različitih oblika iluzije u opažanju slika posebno su pridonijela razvoju teorije ikoničnosti. Ako ne postoji prirodna optika nevinog oka, načini na koje slikari vide i predstavljaju svijet oblikovani su i posredovani stilističkim i drugim konvencionalnim shemama gledanja, modeliranja i prikazivanja (Nöth, 2004: 440).

Ova razmišljanja potvrđuju da semiotika, uz to što analizira sadržaj i oblik umjetničkog djela, istražuje mehanizme konstruiranja vizualnog značenja povezujući formalne elemente s kulturnim, društvenim i povijesnim okvirima.

Noviji povjesničari umjetnosti koji su u svojim istraživanjima primijenili kritičku teoriju i semiotički pristup uključuju Normana Brysona, Ernsta Gombricha, Louisa Marina, Meyera Schapira, Gottfrieda Boehma i Mieke Bal.

Norman Bryson istraživao je jezična svojstva umjetnosti i odnos slika s pisanim tekstovima u knjizi *Word and Image: French Painting of the Ancient Regime* (1983b). Smatrao je da je umjetničko djelo otvoreno i da u njemu djeluju višestruki sustavi značenja koji se preklapaju u znakovima, slikama i kulturološkom okružju. Umjetnost vidi kao dinamičku silu društva, u kojoj znakovni sustavi cirkuliraju posredstvom slike, promatrača i kulture (D'Alleva, 2005: 37).

Louis Marin, francuski povjesničar umjetnosti, u poglavlju *Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds* (1989) usmjerava se na odnos dijegeze i reprezentacije. Prema Marinu, primjena lingvističkog modela na sliku moguća je istraživanjem dijegetičke strukture vizualnog prikaza. U svom interpretativnom modelu oslanja se na Jakobsonovu komunikacijsku shemu, pri čemu umjetničko djelo postoji u vremenu i prostoru, proizvedeno od autora i upućeno promatraču unutar određenog konteksta (D'Alleva, 2005: 38). Marin također obrađuje problem korespondencije između promatrača i slikara, koji se često rješava pomoću točke očišta, koja uspostavlja vezu između promatrača i prostora slike.

Gottfried Boehm razvija hermeneutički pristup u teoriji ikoničkog obrata tražeći novu metodologiju interpretacije slike koja je neovisna o jeziku, dok Mieke Bal razvija metodologiju u kojoj se hermeneutika i semiotika preklapaju. U djelu *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999) Bal raspravlja o tome kako umjetničko djelo aktivira promatračev subjektivitet jer sudjeluje u oblikovanju socijalnog i povijesnog konteksta umjesto da ga samo reflektira. Prema Bal (Bal, 1999: 128), umjetnički objekti interpretiraju kulturu u kojoj postoje, bez obzira na to je li ona izvorna, a teorija intertekstualnosti primjenjuje se na suvremena čitanja Caravaggia uspoređujući ga sa suvremenim umjetnicima poput Andresa Serrana i Carrie Mae Weems, koji koriste neke Caravaggiove slikarske tehnike. Njihova djela sastavljena su od fragmenata drugih diskursa, u kojima se nova slika temelji na prethodnoj, principom intertekstualnosti ili interpikturalnosti.

Rosalind Krauss sedamdesetih godina uspostavlja novi pristup modernizmu, osobito u eseju *In the Name of Picasso* (1981). Ona se odmiče od formalističke tradicije i preuzima poststrukturalistički semiotički i psihoanalitički pristup suprotstavljajući se primjeni autobiografskog i kontekstualnog tumačenja Picassovih djela, posebno kolaža koji se bave problemom filozofije materijalnosti. Krauss kritizira ignoriranje socijalnog i ekonomskog konteksta umjetničkog djela, a istovremeno naglašava strukturu koja se može analizirati semiotičkim konceptom reprezentacije (D'Alleva, 2005: 20).

Sličan relativistički pristup primjenjuju i Sturken i Cartwright, koji polaze od teorije da slike adresiraju promatrače kao konzumente, a njihovo tumačenje ovisi o širem kulturnom kontekstu u kojem se gledanje događa. Slike se proizvode prema socijalnim i estetskim konvencijama, koje funkcioniraju kao prometni znakovi, stoga je potrebno naučiti njihova značenja da bi ih se moglo interpretirati (Sturken & Cartwright, 2001: 25). Značenja nisu fiksna, već se mijenjaju svaki put kad se slika promatra.

Ovakav relativistički pristup primjenjiv je kako na reklame tako i na umjetnička djela. Specifičnost reklama leži u višeslojnosti značenja, koja se ne mogu u potpunosti otkriti isključivo semiotičkim postupkom. Sturken i Cartwright primjenjuju semiotički model retorike slike na primjeru Benettonovih reklama i reklama Marlboro Man. U Benettonovoj reklami koja prikazuje gorući automobil označitelj je automobil u plamenu, a označeno je terorizam, dok je u reklami Marlboro Man označitelj Marlboro, a označeno muškost. Odnos između denotativnog i konotativnog značenja možemo poistovjetiti s označenim i označiteljem: fotografija automobila u plamenu predstavlja deskriptivni opis stvarnog događaja (denotacija), dok terorizam predstavlja konotaciju koja se ostvaruje kulturološkim znanjem.

Autorice također problematiziraju ikoničko i indeksno značenje. Primjerice, Benettonova reklama u kojoj se pojavljuje crna majka s bijelim djetetom upućuje na sadržaj izvan same reprezentacije, odnosno simboličko značenje slike majke i djeteta u zapadnoj kulturi (Sturken & Cartwright, 2001: 35). U klasičnoj povijesti umjetnosti motiv majke s djetetom ima značajnu ikonološku tradiciju, koja se provlači od kršćanstva, a povezana je s tradicionalnom ulogom majke. Zbog toga je u suvremenoj umjetnosti i popularnoj kulturi tema često reinterpetirana, ponekad ironično.

Da bi Benettonova reklama izazvala ciljane konotacije na rasizam, potrebno je poznavanje povijesnog i društvenog konteksta američkog ropstva, kao i činjenica vezanih uz crne dojlje. Bez tih znanja reklamu bi se moglo interpretirati na razne načine, primjerice, kao izjednačavanje rasa ili prihvatanje crnačko-bjelačkih odnosa. Autorice ovim primjerom pokazuju da slike sadrže više slojeva značenja, koji ne ovise samo o formalnom aspektu nego i o socijalno-povijesnim referencama. Proces gledanja nije pasivan, premda je često nesvjestan, on uključuje detekciju društvenih, kulturnih i povijesnih značenja (Sturken & Cartwright, 2001: 31).

Semiotika nam pokazuje da umjetnička djela nisu samo slike ili predmeti nego složeni sustavi znakova koji prenose značenja. Svaka slika uključuje označitelje i označeno, a njihova interpretacija ovisi o kontekstu, kulturi i iskustvu promatrača.

Saussure nas uči da značenje nastaje iz razlika unutar sustava znakova, dok Peirce ističe da je znak dio dinamičnog procesa semioze u kojem se značenje stalno konstruira u odnosu između znaka, objekta i interpretanta. Jakobson pokazuje kako su komunikacija i kodovi ključni za razumijevanje poruka, dok Kristeva naglašava intertekstualnost i višeslojnost značenja koja se aktivira u odnosima između tekstova ili slika.

Barthes nam otkriva da slike sadržavaju denotativna i konotativna značenja, pri čemu kulturni kodovi oblikuju interpretaciju. Eco dodaje da čitatelj ili promatrač igra aktivnu ulogu u tumačenju, a znanje i kontekst određuju kako se znakovi razumiju.

U povijesti umjetnosti i suvremenoj teoriji autori poput Schapira, Gombricha, Brysona, Marina, Boehma i Bal primjenjuju semiotiku za analizu slike istražujući kako formalni elementi, povijest i kultura zajedno stvaraju značenje. Krauss, Sturken i Cartwright naglašavaju da promatrači nikad nisu pasivni i da slike djeluju posredstvom višeslojnih konotacija koje se mijenjaju ovisno o društvenim i kulturnim kontekstima.

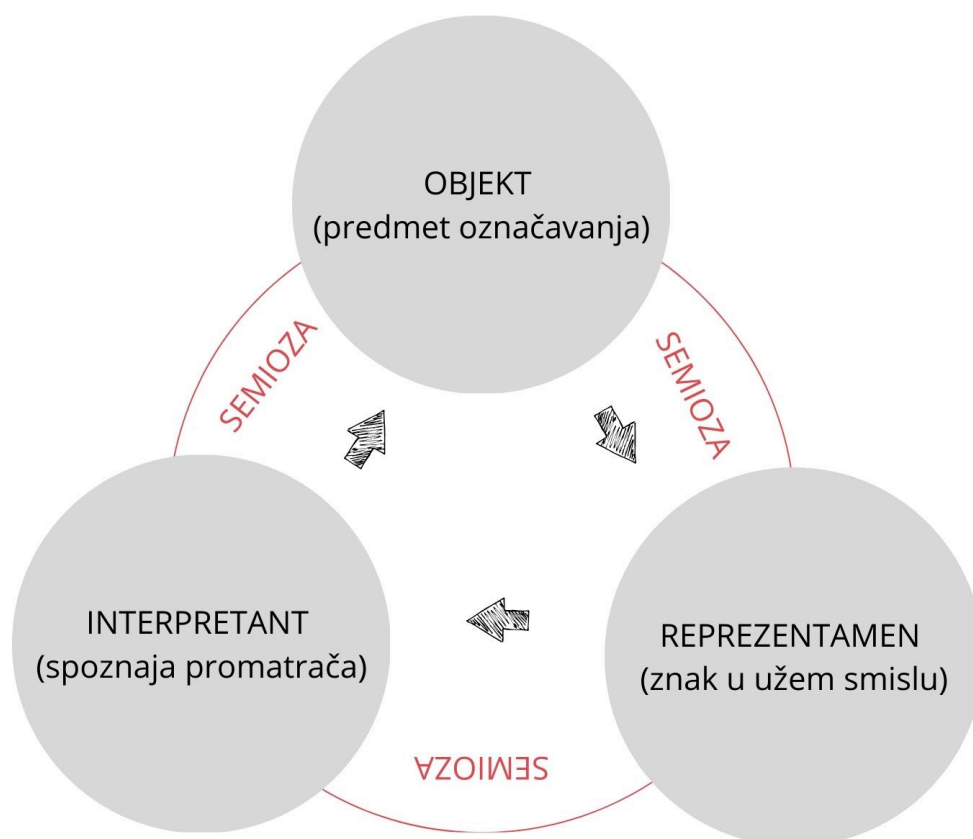
Semiotička analiza u svakom slučaju pokazuje da je interpretacija slike proces, uvijek aktivan i otvoren, koji povezuje umjetnika, djelo i promatrača u stalnoj razmjeni značenja. Ova metoda omogućuje nam da umjetnost ne razumijevamo samo kao estetski objekt nego i kao kulturni, društveni i komunikacijski fenomen.

Taksonomija znakova i proces semioze

Za razliku od Saussurea, Charles Sanders Peirce (1931–1958: 228) razvio je trijadni model znaka, utemeljen na kompleksnom odnosu između *reprezentamena* (znaka u užem smislu), *objekta* (predmeta na koji se znak odnosi) i *interpretanta* (spoznaje ili mentalnog učinka koji znak proizvodi u duhu promatrača) (Shematski prikaz 15). Ova trijadna relacija ne odražava prirodnu vezu između forme i značenja, nego se konstruira u dinamičnom procesu interpretacije, u kojem značenje nastaje i stalno se mijenja u odnosu na kontekst i iskustvo interpretanta (Nöth, 2004: 62).

U tom sustavu objekt je ono što znak reprezentira, referentna stvarnost ili pojam izvan samog znaka, dok je reprezentamen zamjetljiva forma znaka, njegov materijalni ili perceptivni aspekt koji omogućuje prepoznavanje značenja. Interpretant, s druge strane, predstavlja učinak znaka u svijesti interpretatora, značenje koje se proizvodi u trenutku spoznaje. Peirce (1931–1958: 303) pritom razlikuje dinamički i trenutni (*immediate*) interpretant, čime naglašava procesualnu prirodu značenja koje se ne iscrpljuje u jednoj interpretaciji, nego se neprestano obnavlja u novim kontekstima.

Shematski prikaz 15. Proces semioze prema Peirceu

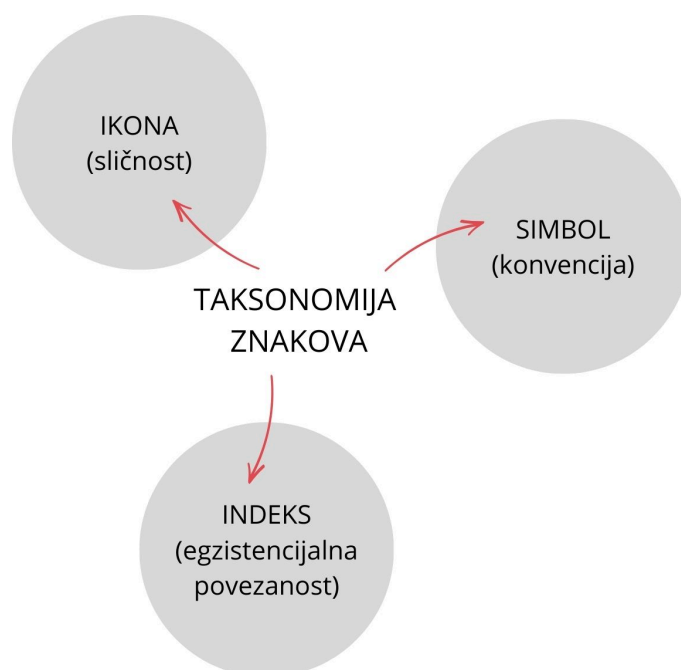


Peirce također razlikuje objekt od reprezentamena prema stupnju razvijenosti: objekt je manje razvijen znak jer se oslanja na predznanje o reprezentiranom, dok je interpretant razvijeniji znak koji nastaje u misaonom procesu interpretacije. Iz toga proizlazi da je semioza dinamičan i beskonačan proces u kojem se značenje stalno stvara i preoblikuje jer „znak rađa novi znak“ (Peirce, 1931–1958: 92). Odnos između reprezentamena i interpretanta uvijek se iznova konstituira, što omogućuje višeslojnost tumačenja i otvorenost značenja.

Peirceova teorija ponajviše je utjecala na suvremene interpretativne i relativističke teorije percepcije u povijesti i teoriji umjetnosti, koje polaze od pretpostavke da značenja nisu stabilna ni univerzalna, nego se oblikuju u susretu promatrača i umjetničkog djela, unutar određenog kulturnog, društvenog i perceptivnog konteksta (Bal & Bryson, 1991: 185; Santaella, 1995: 43).

U povijesti umjetnosti i teoriji vizualne komunikacije najšire je prihvaćena Peirceova taksonomija znakova, koja razlikuje tri osnovna tipa: ikonu (*icon*), indeks (*index*) i simbol (*symbol*). Tim klasifikacijskim sustavom Peirce (1931–1958: 247) uspostavlja razlike u načinu na koji se znakovi referiraju na stvarnost, bilo na temelju sličnosti, uzročnosti ili konvencije (Shematski prikaz 16).

Shematski prikaz 16. Taksonomija znakova prema Peirceu



Ikonični znak upućuje na označeni objekt posredstvom sličnosti, njegova forma posjeduje određena svojstva objekta koji predstavlja. U vizualnim umjetnostima to su oblici realistične reprezentacije koji imaju izgled onoga što označuju, kao što su portret, perspektivna slika ili naturalistički prikaz (Nöth, 2004: 66). Ikona, dakle, imitira ili evocira objekt pomoću prepoznatljive vizualne analogije.

Indeksni znak, za razliku od ikone, ne funkcionira na temelju sličnosti, nego na temelju egzistencijalne ili kauzalne povezanosti između označitelja i označenog. Ta je povezanost stvarna iako ne mora biti vizualno očita: dim je indeks vatre, otisak prsta indeks prisutnosti tijela, a sjena indeks izvora svjetlosti (Peirce, 1931–1958: 248). U likovnoj umjetnosti indeksnost se očituje u materijalnom tragu stvarnosti, primjerice, u gestualnom potezu kista koji svjedoči o umjetnikovoj prisutnosti ili u fotografiji kao izravnom svjetlosnom otisku realnog prizora.

Simbol, naprotiv, nema nikakvu prirodnu vezu sa svojim objektom, već se temelji na konvenciji i kulturnom dogovoru. Značenje simbola utemeljeno je na naučenim pravilima, primjerice, križ označava kršćanstvo, golub mir, a crvena boja opasnost (Nöth, 2004: 67). Kao što ističe Umberto Eco (1976: 178), simboličko značenje uvijek ovisi o kulturnom kodu pomoću kojeg se tumači, zbog čega simboli mijenjaju značenje tijekom vremena i u različitim kontekstima.

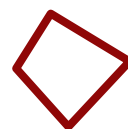
Peirceova klasifikacija ne isključuje preklapanja jer znakovi rijetko pripadaju samo jednoj kategoriji. Primjerice, portretna fotografija istodobno je ikonična jer prikazuje sličnost s prikazanim licem, ali i indeksna jer predstavlja fizički trag svjetlosti reflektirane od stvarnog objekta (Mitchell, 1994: 12). Slično tomu, umjetničko djelo može sadržavati složene odnose između ikonike, indeksnosti i simbolike, pri čemu kulturni kontekst određuje koji aspekt značenja postaje dominantan.

Kulturno značenje često proizlazi upravo iz indeksne dimenzije znaka kao traga stvarnosti. Vizualni znakovi u umjetnosti svjedoče o konkretnom vremenu i prostoru svoga nastanka, o načinu prikazivanja, modnim obrascima, društvenim ulogama i estetskim konvencijama, tvoreći svojevrsne vizualne sintagme epohe (Crow, 2010: 140).

Za interpretaciju znakova ključno je razumijevanje načina na koji se značenje prenosi unutar sustava i kodova koji tvore semiotičke strukture. Zbog toga suvremeni semiotičari ne proučavaju znakove u izolaciji, nego ih analiziraju kao elemente većih sustava značenja koji djeluju u određenom kulturnom i društvenom kontekstu (D'Alleva, 2005: 33–34).

Peirceov trodijelni model znaka otvorio je pitanje o beskonačnosti procesa semioze. Budući da svaka interpretacija znaka generira novi znak (novi reprezentamen), proces tumačenja teoretski može trajati unedogled. Ova beskonačna lančanost interpretacija stvara ono što semiotičari nazivaju semiotičkim zanosom (*semiotic reverie*), stanje u kojem se značenja neprestano mijenjaju, nadograđuju i transformiraju (D'Alleva, 2005: 34).

Teorija kodova i konotacije



U okviru semiotike kulture fokus se premješta s pojedinačnih znakova na konvencionalnost kodova, koji omogućuju njihovu komunikaciju i razumijevanje. Kod se pritom definira kao kompleks znakova koji cirkuliraju unutar određenog društva stvarajući mrežu kulturnih značenja i konvencija (Nöth, 2004: 216). Drugim riječima, kod je sustav pravila koji

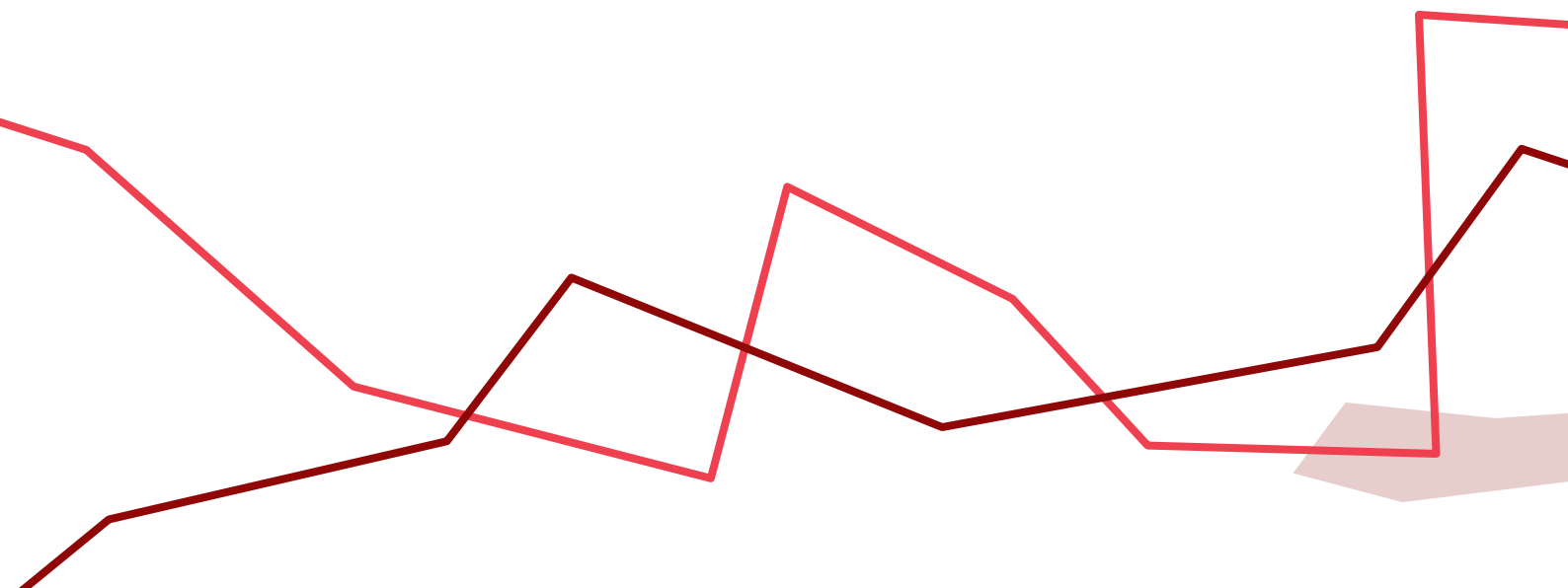
strukturira način na koji znakovi funkcioniraju i proizvode značenje.

Pojam koda dobiva posebno značenje u antropologiji i lingvistici, ponajviše u autora kao što su Claude Lévi-Strauss i Roman Jakobson. Lévi-Strauss kod promatra kao dubinsku strukturu kulture, mrežu odnosa i opozicija koja je ukorijenjena u kolektivnom nesvjesnom, dok Jakobson ističe da produkcija i interpretacija znakova ovise o postojanju kodova i komunikacijskih konvencija (Nöth, 2004: 219–220). Prema Jakobsonu (1960: 353), značenje znaka uvijek proizlazi iz koda s kojim je povezan, što znači da kod oblikuje okvir u kojem znakovi zadobivaju smisao.

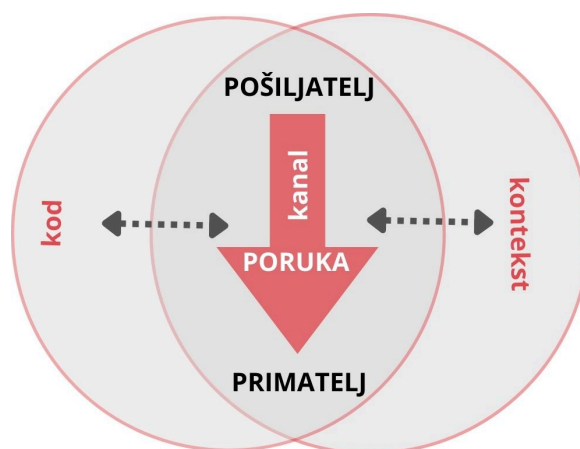
Tumačenje slike sa semiotičkog stajališta stoga ne uključuje samo analizu njezine forme i sadržaja nego i prepoznavanje kulturnih kodova koji upravljaju načinima reprezentacije, interpretacije i recepcije. Interpretiranje slike znači povezati njezinu vizualnu izvedbu s mrežom značenja koje proizvode kulturne konvencije, stilovi, simbolički obrasci i društveni konteksti (D'Alleva, 2005: 32).

Za razumijevanje pojma koda ključna je teorija konotacije, koja je ujedno temelj na kojem se razvija Jakobsonov model komunikacijskih funkcija. Prema tom modelu, svaka komunikacija uključuje šest osnovnih čimbenika: pošiljatelja, primatelja, poruku (obavijest), kontekst, kanal i kod (Shematski prikaz 17). Pošiljatelj šalje poruku primatelju, ali da bi komunikacija bila uspješna, poruka mora biti utemeljena u kontekstu koji je barem djelomično zajednički i pošiljatelju i primatelju te se prenositi kanalom koji omogućuje razmjenu. Ključnu ulogu pritom ima kod, sustav konvencija i pravila koji oboje moraju dijeliti kako bi poruka bila razumljiva (Nöth, 2004: 105).

Iz aspekta Jakobsonove semiotičke teorije, razumijevanje vizualnih poruka, poput onih koje nosi umjetnička slika, zahtijeva dijeljeni kontekst stvarnosti između autora i promatrača. Značenje proizlazi tek kad se oba sudionika komunikacijskog procesa nalaze unutar istog kulturnog i semiotičkog okvira.



Shematski prikaz 17. Odnosi čimbenika Jakobsonovih komunikacijskih funkcija



Povezao je koncept jezika, njegovih funkcija (odnosno odnosa prema pošiljatelju, primatelju, poruci, kanalu, kontekstu, kodu), konteksta (situacije ili teme) i koda (zajedničkog sustava znakova, npr. jezika) kako bi objasnio komunikacijski čin, posebno naglašavajući ulogu koda i konteksta u tumačenju značenja unutar komunikacijskog lanca. Njegov model pokazuje kako svaki dio komunikacije (pošiljatelj, primatelj, poruka, kanal, kontekst, kod) aktivira specifičnu jezičnu funkciju, pri čemu kod omogućuje prijenos poruke, a kontekst daje temeljne smjernice za značenje.

Tablica 1. Primjena Jakobsonovih funkcija u vizualnoj komunikaciji i umjetnosti

Jezična funkcija	Vizualni ekvivalent	Pitanje interpretacije	Primjer u umjetnosti
Emotivna (ekspresivna)	Izraz umjetnika	<i>Što autor osjeća ili izražava?</i>	Ekspressionistički potez, deformacija forme, intenzivna boja
Konativna (apelativna)	Usmjerenost na promatrača	<i>Što djelo želi od mene?</i>	Obraćanje gledatelju, pogled figure usmjeren prema gledatelju
Referencijalna (denotativna)	Prikaz stvarnosti / teme	<i>Što je prikazano? Na što se djelo referira?</i>	Povijesno slikarstvo, dokumentarna fotografija, realistični prikazi
Fatička	Održavanje vizualnog kontakta	<i>Kakome djelo „zadržava“?</i>	Dijegeza
Metalingvistička	Govor o jeziku umjetnosti	<i>Kakodjelo govori o umjetnosti samoj?</i>	Konceptualna umjetnost, djela koja propituju medij
Poetička	Fokusna formu i strukturu	<i>Kakoe djelo oblikovano?</i>	Vizualni jezik, apstraktna umjetnost

Jakobsonov komunikacijski model, izvorno razvijen za analizu verbalnog jezika, može se produktivno primijeniti i na područje vizualne umjetnosti. U tom se okviru umjetničko djelo razumije kao vizualna poruka koja nastaje u odnosu između umjetnika kao pošiljatelja, djela kao poruke i promatrača kao primatelja, unutar određenog kulturnog i povijesnog konteksta, uz korištenje specifičnog vizualnog koda i medija kao komunikacijskog kanala. U stvarnoj umjetničkoj komunikaciji ove funkcije ne djeluju izolirano, već se međusobno isprepliću, pri čemu jedna od njih može postati dominantna ovisno o umjetničkoj namjeri, kontekstu i načinu recepcije.

Jakobsonove komunikacijske funkcije mogu se koristiti kao metodološki okvir za interpretaciju umjetničkog djela jer omogućuju sustavno sagledavanje djela kao vizualne poruke u komunikacijskom procesu. Polazeći od pretpostavke da umjetničko djelo komunicira s promatračem, svaka funkcija usmjerava interpretaciju na određeni aspekt djela i time sprječava redukcionističko tumačenje.

U početnoj fazi interpretacije primjenjuje se referencijalna funkcija, kojom se identificiraju sadržaj djela, motivi i stvarnost na koju ono upućuje. Slijedi poetička funkcija, koja usmjerava pažnju na formalne elemente i način oblikovanja vizualne poruke, poput kompozicije, boje, materijala i strukture. Emotivna funkcija omogućuje uvid u ekspresivnu dimenziju djela, odnosno u emocionalne i subjektivne aspekte umjetničkog izraza.

Konativna funkcija koristi se za razmatranje odnosa djela prema promatraču i pitanja koje reakcije, stavove ili oblike sudjelovanja djelo potiče. Fatička funkcija pomaže u analizi načina na koji djelo uspostavlja i održava komunikacijski kontakt, odnosno kako privlači i zadržava pažnju u prostoru i vremenu recepcije. Metalingvistička funkcija omogućuje refleksiju o tome na koji način djelo govori o vlastitom vizualnom jeziku, mediju ili umjetničkim konvencijama.

Primjenom ovoga modela interpretacija se razvija kao višeslojni proces (Shematski prikaz 18) u kojem se značenja ne izvode isključivo iz sadržaja ili konteksta već i iz dinamičnog odnosa između forme, izraza, komunikacijske intencije i recepcije. Jakobsonove funkcije tako služe kao fleksibilan metodološki alat koji strukturira interpretaciju, a pritom ostavlja prostor za otvorenost i pluralnost tumačenja.

Shematski prikaz 18. Primjena Jakobsonovih funkcija u metodologiji analize umjetničkog djela



Intertekstualni pristup

Na ideju o odnosu znakova unutar šireg, otvorenog konteksta nadovezala se francuska semiotičarka Julia Kristeva, koja je u šezdesetim i sedamdesetim godinama 20. stoljeća, unutar poststrukturalističkog kruga, razvila pojam intertekstualnosti. Istražuje način na koji se tekstovi međusobno referiraju i prožimaju te kako se značenja proizvode u mreži odnosa između tekstova (Kristeva, 1980: 36–37). Pritom uvodi dvije osi tekstualnih odnosa: horizontalnu, koja povezuje autora i čitatelja, i vertikalnu, koja povezuje tekst s drugim tekstovima, pri čemu obje osi dijele zajedničke kodove (D'Alleva, 2005: 35).

Intertekstualnost blisko je povezana s pojmovima denotacije i konotacije. Denotacija označava osnovno, izravno značenje znaka, dok konotacija upućuje na skrivena, kulturno i psihološki uvjetovana značenja koja proizlaze iz aktivacije kodova u svijesti promatrača (D'Alleva, 2005: 35).

Kristeva također uvodi distinkciju između genoteksta i fenoteksta. Fenotekst predstavlja površinsku, formalnu strukturu teksta, ono što je vidljivo, dok genotekst čini dubinsku strukturu, polje u kojem se odvija proizvodnja značenja i u kojem tekst posjeduje semiotički potencijal (Nöth, 2004: 121). Fenotekst se tako može povezati s denotativnom razinom značenja, dok je genotekst blizak konotativnom sloju jer se u njemu ostvaruje subjektivna, višeslojna i dinamična produkcija smisla. Ovaj Kristevin koncept posebno je plodan za interpretaciju višeslojnih značenja umjetničkog djela, u kojem se očituju i stabilni, vidljivi elementi (fenotekst) i njihovi dublji, transformativni potencijali (genotekst).

Kritička dimenzija Kristevine semiotike ogleda se u njezinu pozivu na samopropitivanje teorijskih modela. Semiotika, prema Kristevi, s jedne strane konstruira modele i strukture značenja, ali s druge strane čini same te modele predmetom vlastite kritike i dekonstrukcije (Nöth, 2004: 122).

Retorika slike – denotacija i konotacija

Francuski semiotičar Roland Barthes (1982: 36) isticao je da se sva denotativna značenja mogu činiti prirodnima i očitima iako to zapravo nisu. U svojoj analizi reklame Panzani Barthes objašnjava višeslojne procese i razine poruka koje se prožimaju u slici s ciljem da prenesu ideju talijanske domaće kuhinje i istovremeno privuku potrošača da kupi

proizvod. Dekonstrukcijom reklame Barthes razlaže tipove poruka koje sadržava i objašnjava njihovo međudjelovanje kao retoriku slike, proces u kojem vizualna reprezentacija posreduje ugrađena značenja. Iako je reklama stvorena s komercijalnom namjerom, Barthesova metoda može se primijeniti i na druge tipove vizualnih prikaza.

On razlikuje tri osnovna tipa poruke: jezičnu, ikoničku kodiranu i ikoničku nekodiranu poruku. Denotativna poruka je poruka bez koda. Vidljivi elementi (označitelji) predstavljaju ono što označuju u stvarnosti, pa označitelj i označeno u toj razini čine jedinstvo. Realizam slike pridonosi dojmu prirodnosti prikazane scene čineći je više spontano perceptivnom nego povijesno ili socijalno konstruiranom. U reklami Panzani denotativni označitelji uključuju torbu za tržnicu, rajčicu i tjesteninu, koji izravno predstavljaju denotativnu poruku.

Konotativna poruka, za razliku od denotativne, uključuje znakove koji pripadaju određenom kulturnom kodu. Sustav konotacije preuzima znakove iz drugog sustava i koristi ih kao označitelje novih značenja. U reklami Panzani konotatori su talijanština i svježa hrana, koji su simbolički povezani s idejom domaće kuhinje. To je postignuto djelovanjem svih razina poruke u međusobnom odnosu: denotativna i konotativna ikonička poruka zajedno proizvode smisao koji se čini prirodnim i intuitivnim.

Primjerice, torba za tržnicu konotira svakodnevni povratak s tržnice, što zahtijeva poznavanje kulturnih navika kupnje. Boje crvena, bijela i zelena simboliziraju Italiju i dodatno pojačavaju konotaciju talijanske pripadnosti proizvoda. Svježa rajčica aludira na ideju domaće kuhinje iako proizvod zapravo predstavlja konzerviranu hranu. Jedinstvo poruke ostvareno je istom ikoničkom supstancijom nekodirane i kodirane ikoničke poruke, istovremeno percipiramo i vizualnu scenu i kulturnu poruku, zbog čega se konotativno značenje doživljava kao prirodno i očito.

Idealni čitatelj i uloga promatrača

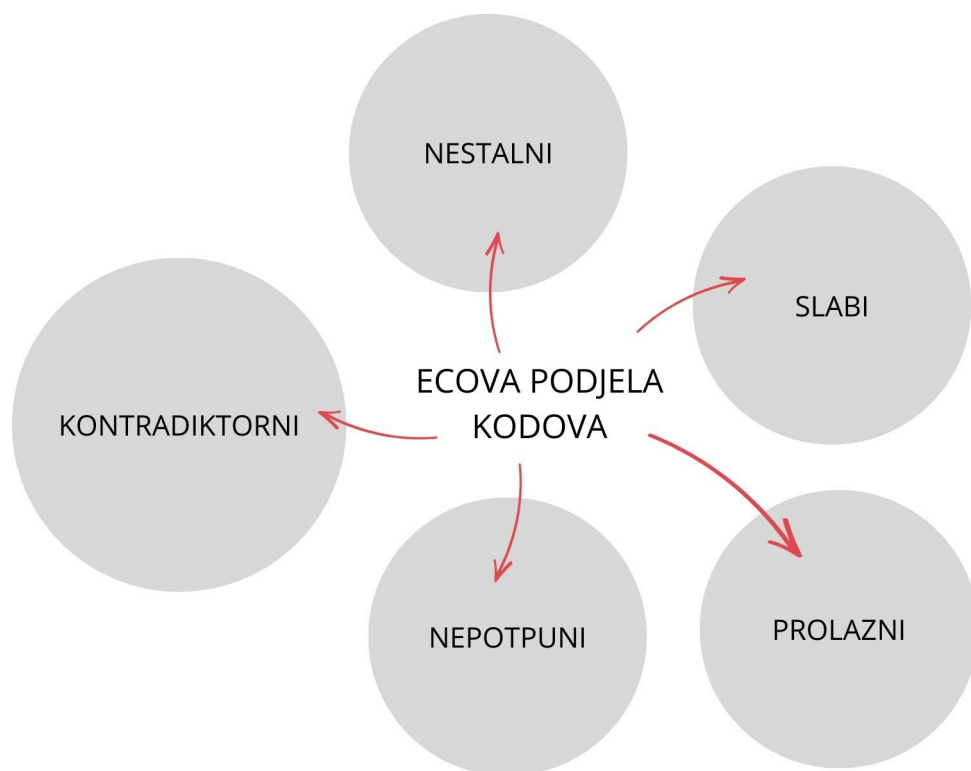
Umberto Eco najviše se bavio ulogom čitatelja u književnosti smatrajući da interpretativni put nije proizvoljan, nego je na neki način zadan samim tekstom. Tekst sadržava strukturalno ugrađen koncept idealnog čitatelja (*modello di lettore ideale*), koji se kroz značenja teksta kreće prema različitim semiotičkim principima i pravilima (Eco, 1979: 50; Nöth, 2004: 126). Idealni čitatelj nije savršen ni sveobuhvatan, nego je otvoren za višestrukost mogućih interpretacija, zbog čega ova teorija postaje prihvatljiva za

proučavanje odnosa između promatrača i vizualne kulture.

Eco pristupa semiotici iz šireg kulturalnog konteksta promatrajući sve procese u kulturi kao posebne oblike komunikacije. Posebno se bavio teorijom koda kao sustava pravila koja su zadana određenom kulturnom okruženju. Prema njegovoj teoriji, širinu interpretacije znaka određuje socijalni i kulturni kontekst, dok manjak znanja ili iskustva promatrača ograničava mogućnosti tumačenja iako se proces semioze dodatno oblikuje sposobnošću interpretatora (Nöth, 2004: 126–128).

Eco također proširuje polje semiotike diferencijacijom kodova različite konvencionalnosti i složenosti, uključujući kodove koji su nestalni, slabi, nepotpuni, prolazni ili kontradiktorni (Nöth, 2004: 128). Za razliku od jezika, koji se temelji na relativno čvrstim i općeprihvaćenim pravilima, mnogi kulturni i umjetnički znakovi funkcioniraju kroz labave, promjenjive ili privremene kodove.

Shematski prikaz 19. Ecova podjela kodova



Eco stoga uvodi ideju nestalnih i slabih kodova, koji nemaju jasno definirana pravila, već se oblikuju u konkretnom kontekstu interpretacije. Takvi kodovi često ovise o kulturnom znanju, iskustvu promatrača i situaciji recepcije. Nepotpuni kodovi ne nude zatvoren sustav značenja, nego ostavljaju praznine koje interpret mora ispuniti vlastitim tumačenjem. Prolazni kodovi vrijede samo u određenom vremenu, mediju ili društvenom okruženju, dok kontradiktorni kodovi namjerno sadrže nesuglasja i napetosti koje proizvode višeznačnost, ironiju ili kritički učinak.

Ovim pristupom Eco posebno pridonosi razumijevanju suvremene umjetnosti i vizualne kulture, u kojima značenje ne proizlazi iz stabilne simbolike, nego iz procesa pregovaranja između djela, koda i interpretatora. Kod prestaje biti jamstvo jednoznačnog značenja i postaje prostor otvorene interpretacije, čime se semiotika približava hermeneutičkom i recepcijskom razumijevanju umjetnosti.

U analizama semioze i kodova razlučio je pojam koda od sustava, pri čemu svaki kod uključuje dva uzajamno korelirana sustava paradigmatičke vrste: sustav sadržajnih i sustav iskaznih struktura. Pokretljivost semantičkog prostora znači da se kodovi stalno mijenjaju, a interpretacija poruka zahtijeva proces ekstrakodiranja, prekodiranja i potkodiranja, odnosno prilagođavanja postojećih kodova novim kontekstima (Nöth, 2004: 128).

Eco proces interpretacije, odnosno semioze, ne shvaća kao jednostavno izvođenje zaključaka, već kao samostalan proces koji povezuje znakove, objekte i njihove učinke u kulturološkim okvirima. Semioza je, prema Eco, uspostavljanje kulturoloških veza između prirodnih uzroka i njihovih učinaka, proces u kojem se prirodne semioze transformiraju pod utjecajem kulturne interpretacije i društvenih konvencija (Eco, 1979: 52; Nöth, 2004: 128).

Semiotika nudi produktivan pristup interpretaciji umjetničkih djela, kako u području suvremene umjetnosti, koja aktivno angažira promatrača i njegove mehanizme stvaranja značenja, tako i u području umjetnosti prošlih razdoblja, za koju omogućuje revalorizaciju i prepoznavanje funkcije u društvenom i kulturnom kontekstu.

3.2. Ideologija slike i politika identiteta

„reprezentacija je jedno od središnjih mjesta na kojem se proizvodi značenje”
(Hall, 1997: 15)

U suvremenoj povijesti umjetnosti etablirala se praksa interpretacije umjetničkog djela s obzirom na različite društvene, političke i kulturne kontekste. Ovaj pristup omogućuje razumijevanje djela iz različitih identitetskih pozicija, uključujući klasne, rodne, vjerske i nacionalne aspekte. Takvi pristupi, objedinjeni pod pojmom *politike identiteta*, istražuju kako osobni i kolektivni identiteti oblikuju percepciju i interpretaciju umjetnosti. Prema talijanskom filozofu Furiju Ceruttiju (2006: 32), identitet je rezultat napetog i nestabilnog odnosa između normativnog i društveno-psihološkog identiteta, te je ključan za razumijevanje individualne i društvene egzistencije. Ove perspektive često se presijecaju stvarajući interdisciplinarnu arenu koje povezuju umjetnost s normama i vjerovanjima unutar šire ideološke strukture (D'Alleva, 2005: 46).

U kontekstu vizualne kulture ideologija slike ne odnosi se samo na estetske ili formalne aspekte već i na način na koji slike komuniciraju i oblikuju društvene vrijednosti i uvjerenja. Slike djeluju kao nositelji ideologije jer prenose određene poruke koje mogu potvrditi ili izazvati postojeće društvene norme i vrijednosti. Stoga je analiza slike nužno povezana s razumijevanjem šireg društvenog i političkog konteksta u kojem ona nastaje i u kojem se percipira.

Kad analiziramo ideologiju slike, uz njezinu vizualnu formu, važno je uzeti u obzir i društvene i političke sile koje oblikuju njezino značenje i utjecaj. Ovaj pristup omogućuje dublje razumijevanje uloge umjetnosti u društvu i njezine sposobnosti da oblikuje, odražava ili izazove društvene promjene i vrijednosti.

Ideologije su sustavi vjerovanja unutar kultura koji se često služe slikama kao snažnim sredstvom za posredovanje ideja. Pojam ideologije može se definirati na dva načina: neutralno, kao opće-kulturni znakovni sustav, ili kritički, kao sustav koji preispituje značenja skrivena u porukama (Nöth, 2004: 413).

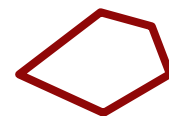
Ideologiji se može pristupiti neutralno, kao skupu društvenih ideja, normi i vrijednosti, ali i kritički, gledajući je kao sustav lažnih ideja koji odražava interese vladajuće klase i može služiti kao sredstvo manipulacije i obmanjivanja. Kao što ističu Sturken i Cartwright (2001: 20),

ljudi često pojam ideologije povezuju s propagandom, procesom lažne reprezentacije, radi ostvarivanja osobnih, političkih ili komercijalnih ciljeva.

Iz marksističke perspektive umjetnost se smatra ideološkom formom. Dominantne klase mogu koristiti umjetnost za održavanje klasnih odnosa, dok je revolucionari mogu upotrijebiti za osporavanje te dominacije. Antonio Gramsci (1971) razvija teoriju kulturne hegemonije, prema kojoj se autoritet i utjecaj više prenose kulturnim praksama nego djelovanjem zakona ili sile. Gramsci objašnjava da dominacija u društvu počiva na spontanom pristanku podređenih grupa, koje dobrovoljno prihvaćaju norme i vrijednosti dominantnih klasa. Kultura, umjetnost, običaji, moral i ukus postaju sredstva kojima se održava hegemonija.

W. J. T. Mitchell (2009: 12) naglašava da marksistička kritika ideologije pristupa na dva načina: u prvom se ideologija vidi kao lažna svijest kojom određena klasa prikriva svoju povijesnu nadmoć pod izlikom prirodnosti i univerzalnosti, a u drugom se ideologija promatra kao struktura vrijednosti i interesa koja oblikuje način na koji se stvarnost predstavlja i doživljava.

Ideologija i pokret socijalne povijesti umjetnosti



Interes za istraživanje ideologije u umjetnosti proizlazi prije svega iz pokreta socijalne povijesti umjetnosti, koji se usmjerio na ulogu umjetnosti u društvu i potaknuo raspravu o institucionalnim i estetskim pitanjima ideologije (Baxandall, 1972: 12). U ovom kontekstu umjetnost se promatra kao produkt složenih socijalnih, političkih i ekonomskih veza, a ne isključivo kao rezultat genijalnosti, što je bio uobičajeni pristup modernističke estetike.

Među povjesničarima umjetnosti koji su se bavili socijalnom dimenzijom umjetnosti su Michael Baxandall, Svetlana Alpers i Timothy J. Clark. Baxandall (1972) ističe da nastanak umjetničkog djela proizlazi iz kompleksne interakcije između naručitelja, umjetnika i kulturne okoline. Alpers (1988) se posebno fokusira na način na koji je slikarska praksa održavala poduzetnički duh nizozemskog društva pokazujući kako tržište i kulturni kontekst oblikuju umjetnički proizvod. Clark (1999) se posvećuje odnosu umjetnosti i političke ideologije.

Svi ovi autori analizirali su poznate slikare i njihova remek-djela s neestetskih aspekata, koji su jednako važni za razumijevanje njihova statusa u umjetničkom svijetu. Naglašavaju da je



za potpuno razumijevanje umjetničkog djela ključno sagledati i njegovu socijalnu dimenziju, barem jednako kao i umjetničku. Ovakav pristup možemo poistovjetiti s interpretacijom umjetnosti iz konteksta vizualne kulture, u kojem se umjetničko djelo ne promatra izolirano, nego u dinamičnoj interakciji s društvom, politikom i kulturom (Mitchell, 2005: 15–17).

Ideologija kao semiotički sustav

Interes za ideologiju u okviru semiotike proizlazi iz teorija nekoliko ključnih autora, uključujući Louisa Althussera, Rolanda Barthesa, Umberta Eca, kao i poststrukturalističke koncepte ideologema i konzumerističko adresiranje promatrača.

Louis Althusser (1965: 118) smatra da je ideologija sustav koji u društvu ima povijesnu funkciju i nastanjuje se u nesvjesnom. On naglašava da ideologija, uz ekonomiju, oblikuje socijalne strukture i razlike između represivnog državnog aparata (vlada, vojska, policija, sudovi, zatvori) i ideološkog državnog aparata (obrazovanje, religija, obitelj, političke frakcije, mediji, kultura). Svako organizirano djelovanje vodi se određenom ideologijom koja nije nužno negativna. Althusser (1965: 124–126) uvodi koncept interpelacije, procesa kojim pojedinci internaliziraju i prisvajaju vrijednosti svoje kulture, čime ideologije adresiraju ljude i oblikuju njihov identitet, a često se prikazuju kao prirodni i logični stavovi.

Roland Barthes pristupa ideologiji kao sustavu konotacije, koji djeluje kao sekundarni semiotički sustav. Ovaj sustav prvotnoj denotativnoj poruci pridaje konotacije skrivajući ideološku poruku i čineći društveno uvjetovane strukture prirodnima (Barthes, 2009: 36–38). U knjizi *Mitologije* Barthes (2009: 41–45) povezuje ideološke i mitologijske konotacije pokazujući kako masovni mediji proizvode ideologije davanjem denotativnih poruka i njihovim konotativnim tumačenjem. Njegov doprinos semiotici uključuje razvoj translingvističkog pristupa usmjerenog na mitove, priče i narativne elemente kulture.

Umberto Eco (1973) razvija teoriju ideologijskih kodova objašnjavajući djelovanje konotacijskih sustava unutar kulture. Smatra da ideologije funkcioniraju kao kodovi koji generiraju poruke s određenim konotacijama i ograničavaju širenje semantičkih sustava jer paradigme mogućih konotacija podređuju ideološkom subkodu. Ideološka poruka nastaje procesom prekodiranja, kojim se porukama dodjeljuju sekundarna značenja izvedena iz prvotnog koda (Eco, 1973: 62–63).

Ove teorije pokazuju da ideologija u vizualnoj kulturi i umjetnosti nije statična ili izolirana, već je aktivni sustav znakova i konotacija koji oblikuje percepciju, identitet i društvenu interakciju.

Prakse gledanja kao oblik ideološkog djelovanja

Ako ideologiju promatramo iz sociološke perspektive, kao skup dijeljenih vrijednosti, uvjerenja i stavova kojima pojedinci oblikuju svoje društvene odnose i strukture, postaje jasno da su prakse gledanja usko povezane s ideologijom. Način na koji promatramo slike nije neutralan, on je uvijek posredovan društvenim kontekstom i sustavima značenja u kojima živimo.

Kako ističu Sturken i Cartwright (2001: 21), današnja kultura slika funkcionira kao arena različitih, često i suprotstavljenih ideologija, jer se slike koriste kao središnji elementi oglašavanja i konzumerističke kulture. Njima se prenose ideje o ljepoti, požudi, glamuru i društvenoj vrijednosti. Drugim riječima, slike nisu tek estetski objekti nego i nositelji ideoloških poruka, koje oblikuju naše želje, identitete i društvene odnose.

Na to upozorava i Roland Barthes (2009), čiji koncept konotacija koje se predstavljaju kao denotacije pokazuje najdublji učinak ideologije: slike se doživljavaju kao prirodne iako su proizvod kulturnih vjerovanja i sustava značenja. Primjerice, reklama za automobil može izgledati kao prikaz slobode i moći premda zapravo prenosi ideološku poruku o društvenom statusu i potrošnji.

Sličan zaključak iznosi i Mitchell (2009:12), koji tvrdi da je pojam ideologije „ukorijenjen u samom konceptu slikovnosti“ jer značenja koja pridajemo slikama uvijek proizlaze iz odnosa moći i ideoloških struktura koje ih oblikuju. Slike nam se čine univerzalnim i prirodnim sredstvom komunikacije, no ta prirodnost je iluzorna. Riječ je o naturaliziranim konvencijama koje društvo prihvaća kao očite i samorazumljive iako su kulturno i povijesno konstruirane.

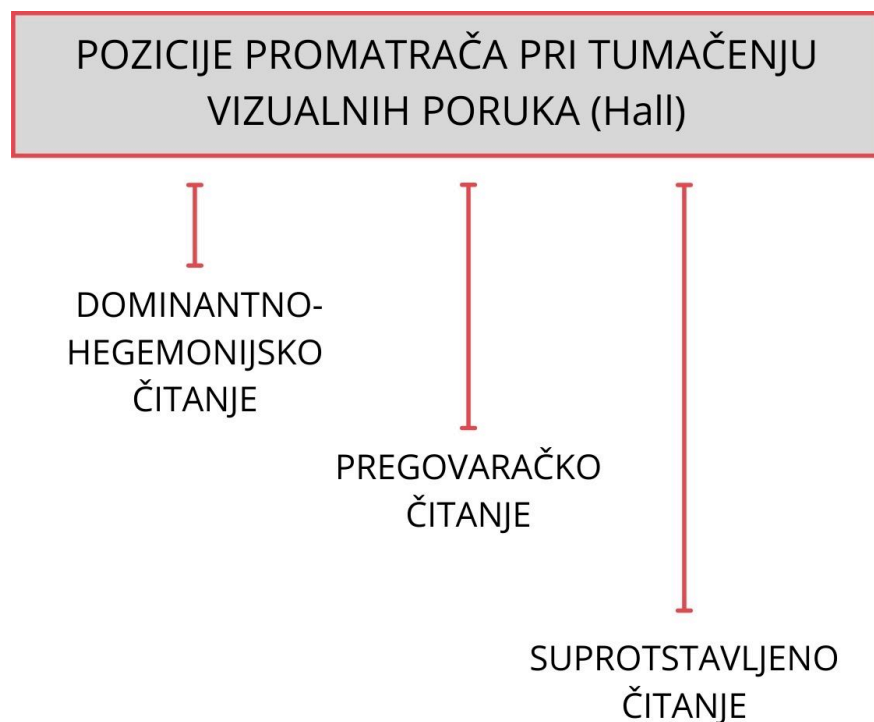
U knjizi *Practices of Looking* (2001) Cartwright i Sturken naglašavaju da su naši životi oblikovani ideologijama koje se predstavljaju kao prirodni sustavi vrijednosti i vjerovanja. Upravo zahvaljujući njima stvaramo ideje o svijetu i tumačimo stvarnost. Živjeti u društvu stoga znači živjeti ideologiju jer svakodnevno prolazimo kroz proces interpelacije, u kojem nas slike i jezik neprestano oblikuju i pozicioniraju u određene uloge.

Posebnu pažnju autorice posvećuju konzumerističkoj kulturi, u kojoj slike postaju glavni alat za proizvodnju žudnje. Uloga oglašavanja od industrijske revolucije do danas ostala je ista: poticanje želje za potrošnjom i proizvodnjom. Reklamne slike obraćaju se promatraču nudeći mu mogućnost identifikacije s prikazanim likom ili životnim stilom. Gledatelj tako prepoznaje sebe u ulozi subjekta koju mu je zadala određena vizualna reprezentacija.

Ovaj proces stalnog kodiranja i dekodiranja različitih semiotičkih sustava, koji oblikuju način na koji razumijemo vizualne poruke, Sturken i Cartwright (2001) nazivaju praksama gledanja jer gledanje nije pasivno, već je aktivni čin sudjelovanja u kulturi značenja.

Na to se nadovezuje teorija Stuarta Halla (1993), koji je istaknuo tri osnovne pozicije promatrača prilikom tumačenja vizualnih poruka: dominantno-hegemonijsko čitanje, koje podrazumijeva pasivno prihvaćanje ideoloških poruka i identifikaciju s njima; pregovaračko čitanje, u kojem promatrač svjesno pregovara između vlastite interpretacije slike i dominantne ideje koju ona prenosi; suprotstavljeno čitanje, koje odbacuje ili preispituje ideološku poziciju ugrađenu u vizualni prikaz (Shematski prikaz 20).

Shematski prikaz 20. Pozicije promatrača pri tumačenju vizualnih poruka prema Hallu



Razumijevanje ideoloških poruka koje se skrivaju iza površinskih, denotativnih značenja vizualnih prikaza iznimno je važno. Reklame, filmovi i umjetnička djela koriste slične mehanizme značenja, ali s različitim namjerama. Stoga je kritičko promišljanje slika u našoj okolini ključno i za razumijevanje umjetnosti, posebno suvremene, koja se u velikoj mjeri oslanja na vizualnu kulturu kao dominantni oblik izražavanja današnjeg društva.

Prakse gledanja nisu samo čin opažanja slike nego društveno i ideološki oblikovan proces u kojem promatrači stvaraju značenja. Svaka slika, bez obzira na to potječe li iz umjetnosti, medija ili reklame, poziva nas da zauzmemo određenu poziciju, da se identificiramo s pogledom koji nam nudi. Taj proces, koji se naziva interpelacija, pokazuje da gledanje nikad nije neutralno, nego da nas slike aktivno oblikuju kao subjekte određenih ideologija.



Slika 30. Ana Sladetić Šabić, *Ulje, vino, voda, brašno, plod*, 2025., keramika, staklena zvana, tepih, 150 cm x 500 cm x 30 cm (fotografija: Kristina Marić Lozušić)



Slika 31. Detalj instalacije *Ulje, vino, voda, brašno, plod* Ane Sladetić Šabić (fotografija: Kristina Marić Lozušić)



Slika 32. Detalj instalacije *Ulje, vino, voda, brašno, plod* Ane Sladetić Šabić (fotografija: Kristina Marić Lozušić)

Rad Ane Sladetić Šabić *Ulje, vino, voda, brašno, plod* polazi od kritičkog propitivanja praksi gledanja u suvremenom društvu, u kojem je vizualna percepcija snažno oblikovana konzumerističkom ideologijom i logikom masovne potrošnje. U takvom kontekstu stvaralački rad gubi svoju procesualnu i materijalnu vrijednost, dok se manualne vještine potiskuju serijskom proizvodnjom, a osjetilna iskustva zamjenjuju brzim vizualnim senzacijama karakterističnima za reklamnu industriju. Gledanje pritom prestaje biti oblik promišljene percepcije i postaje čin konzumacije slika.

Instalacija *Ulje, vino, voda, brašno, plod* usmjerava promatrača na sporije, kontemplativnije načine gledanja, suprotstavljajući suvremene vizualne navike iskustvu materijalnosti i trajanja. Oslanjajući se na arheološka istraživanja i kartografiju nalazišta Branjin Vrh – Kocka, rad uspostavlja dijalog između životnih praksi davne prošlosti i vrijednosnih sustava suvremenog društva. Tepih oblikovan prema karti arheološkog nalazišta i keramičke posude funkcioniraju kao vizualni i taktilni znakovi dugotrajnosti, ponovne uporabe i održivog odnosa prema resursima.

Apliciranjem logotipa suvremenih prehrambenih brendova na posude i podlogu autorica destabilizira uobičajene obrasce gledanja te stvara vizualnu napetost između simbolike tradicije i agresivne prepoznatljivosti potrošačke kulture. Brendirani znakovi, inače namijenjeni brzom prepoznavanju i poticanju želje, u ovom se kontekstu pojavljuju kao intervencije koje razotkrivaju ideološku dimenziju svakodnevnih vizualnih iskustava.

Politika identiteta

Politika identiteta ponajprije se oslanja na činjenicu da je svaki čovjek individua i kao takav ima pravo na svoje jedinstveno viđenje. Pojam *individualizam* prvi je upotrijebio Alexis de Tocqueville (1969: 506) opisujući ga kao „zreo i miran osjećaj koji svakom članu zajednice omogućuje da se odvoji iz mase svojih bližnjih i razdvoji se od svoje obitelji i prijatelja“. Prema Tocquevilleu, pojedinac je moralno biće koje svoju prirodu ostvaruje autonomijom i razlikovanjem od mase.

Interes za politiku identiteta pojavio se tek u 19. stoljeću. Autor najranije moderne izjave o problemu identiteta je William James (1890), koji tvrdi da čovjek ima onoliko društvenih „ja“ koliko postoji pojedinaca koji ga prepoznaju (Jakovljeva, 1982). To zahtijeva moderno društveno okruženje u kojem je praksa identifikacije uobičajena.

Razvoj moderne politike identiteta bio je rezultat dugotrajnog promišljanja o prirodi identiteta u 20. stoljeću. Pitanje je bilo je li identitet unutarnja karakteristika pojedinca ili društvena kategorija. Erving Goffman (1963) razvio je teorijski okvir prema kojem identitet ima tri dimenzije: društveni, osobni i ego identitet. On tvrdi da je identitet u velikoj mjeri javna predstava, dok ego identitet odražava subjektivni osjećaj pojedinca o samome sebi, ali ne kao potpuno autonomno „ja“, već kao glas društva koji oblikuje i artikulira vlastiti identitet (1963: 123). Goffman ističe da su primarni identiteti društveni i osobni: društveni identitet predstavlja ulogu koju pojedinac igra pred drugima, dok osobni identitet uključuje privatne osobine koje nisu nužno javno vidljive. Njegova teorija naglašava društvenu dimenziju identiteta, ali ima i univerzalnu primjenu za analizu različitih oblika identiteta.

Politički pokret usmjeren na identitet oblikovao se pod utjecajem globalnih društvenih i političkih promjena koje su kulminirale krajem 1960-ih. Proces dekolonizacije, koji je započeo oslobođenjem Indije od britanske vlasti 1947. godine, pokrenuo je niz borbi za samoodređenje u Africi, Aziji i na Karibima (Young, 2001). Ti procesi pokazali su da čak i najjače nacionalne države nakon dekolonizacije gube monopol nad definiranjem nacionalnog identiteta, što je dodatno istaknuto tijekom globalnih društvenih pokreta 1968. godine i nakon raspada socijalističkih režima 1989. – 1991. (Hall, 1996). U tom kontekstu identitet se sve više promatra kao društvena konstrukcija.

Sustavna teorijska razrada politike identiteta pojavila se tek krajem 1970-ih i tijekom 1980-ih, s uspostavom postkolonijalnih i etničkih studija na sveučilištima (Said, 1978; Bhabha, 1994). Iako je početkom 2000-ih izgubio status dominantne javne politike, multikulturalizam ostavio je trajni doprinos: istaknuo je da su identiteti društveno formirani i da se identiteti jedne skupine ne mogu jednostavno izjednačiti s identitetima druge (Modood, 2007).

Politika multikulturalizma također je otvorila pitanje liberalne asimilacije, čiji je najpoznatiji primjer američki *melting pot* imigranata iz Europe (Kymlicka, 1995). Posebno snažan utjecaj politika identiteta ostvarila je djelovanjem feminističkih pokreta, koji su kritički propitivali kako društvene strukture oblikuju, ograničavaju i definiraju identitet žena (Fraser, 1997).

U vrijeme ubrzane globalizacije i neobuzdanog konzumerizma identitet postaje temeljna kategorija kojom suvremena društva organiziraju svoje odnose. U tradicionalnim oblicima društvene organizacije društveno mjesto pojedinca bilo je određeno općenitijim sustavima, običajem, kastom, religijom ili naslijeđenim statusom. U posttradicionalnom društvu, kako navodi Anthony Giddens (1991: 5–9), identitet se više ne nasljeđuje, nego se oblikuje

refleksivnim procesom i slavi ideju apsolutne razlike i nesvodive osobnosti, u kojoj je središnja vrijednost jedinstvena unutarnja stvarnost sebe.

Zygmunt Bauman (2004: 27–31) ističe da je u *tekućoj modernosti* identitet postao zadatak, a ne činjenica jer se više ne rađamo s identitetom, nego ga stalno biramo i prilagođavamo promjenjivim društvenim uvjetima. U tom smislu identitet se konstruira u uvjetima tržišta, medija i konzumerističkih praksi u stalnoj potrazi za autentičnošću.

Iako je teorija identiteta jedna od najučestalijih u suvremenim humanističkim i društvenim znanostima, suočava se s nizom problema. Jedan je zbrka u korištenju pojmova identitet, ja i subjektivnost jer se često koriste sinonimno iako imaju različite teorijske temelje (Hall, 1990: 222). Problem predstavlja i redukcionistički pristup jer se identitet promatra samo u sociološkim dimenzijama, bez uključivanja složenih psiholoških i kulturnih aspekata (Castells, 2010: 6–8). Nepotpuna integracija novih pristupa, queer teorija, psihoanaliza i postkolonijalne teorije često su nedovoljno integrirane u šire studije identiteta iako se identitet roda temelji na performativnom činu koji se stalno ponavlja i potvrđuje u društvenim praksama (Butler, 1990: 25–34). Stuart Hall (1996: 17–19) upozorava da identitetske politike, premda su važne za emancipaciju marginaliziranih skupina, mogu dovesti do nove fiksacije razlike i fragmentacije društvenog prostora ako se ne promatraju u kontekstu institucionalne i ekonomske moći.

Prema Manuelu Castellsu (2010: 3), u globaliziranom svijetu identitet postaje izvor značenja i otpora u društvu, u kojem pojedinci traže stabilnost i pripadnost u svijetu fluidnih struktura moći. Dakle, identitet danas više nije stabilna kategorija, nego dinamičan proces koji je rezultat interakcije između osobnog iskustva, društvenih institucija i globalnih medijskih tokova.

Pitanje identiteta u suvremenoj teoriji sve se više usmjerava performativnosti i odnosima koji se uspostavljaju između reprezentacije i djelovanja. To znači da identitet nije unaprijed zadan, već se proizvodi društvenim praksama, gestama, diskursima i reprezentacijama. Ključni doprinos tom shvaćanju dala je Judith Butler u svojoj knjizi *Gender Trouble* (1990), u kojoj uvodi pojam performativnosti identiteta.

Prema Butler (1990: 179–183), identitet nije stabilna struktura, već rezultat ponavljanja normativnih činova koji stvaraju privid koherentnog i prirodnog sebstva. Tako rodni, klasni, nacionalni ili kulturni identiteti nisu izraz unutarnje istine, nego posljedica diskurzivnih i društvenih praksi koje ih stalno potvrđuju ili preoblikuju.

Performativnost identiteta ne znači da pojedinac slobodno bira svoj identitet poput odjeće, već da djeluje unutar ograničenja normi koje određuju što se u društvu smatra legitimnim načinom postojanja. Butler (1993: 15–18) naglašava da ponavljanje tih normi uvijek nosi i potencijal otpora jer svako odstupanje ili pogrešno izvođenje može otvoriti prostor za subverziju. Drugim riječima, identitet je proces stalne pregovaračke prakse između društvene regulacije i osobnih preferencija.

Ova ideja ima snažan odjek u teorijama kulturnih studija, osobito u radovima Stuarta Halla. Hall (1990: 222–225) ističe da proces formiranja identiteta nikad nije dovršen jer se konstruira posredstvom reprezentacije i diskurzivnih borbi moći. On predlaže da se identitet promatra kao „točka susreta između onoga kako nas drugi predstavljaju i kako mi sami predstavljamo sebe“ (Hall, 1997: 17–19). Time se identitet shvaća kao relacijski i kontekstualan jer je oblikovan odnosima razlike i preklapanja između pojedinca i društva.

Vizualna kultura igra ključnu ulogu u tim procesima jer upravo posredstvom slika, medija i umjetnosti identitet dobiva svoje simboličke oblike. Kako primjećuje Nicholas Mirzoeff (1999: 53–56), suvremeni subjekti ne samo da konzumiraju slike već pomoću njih i konstruiraju svoj identitet u digitalnim prostorima, na društvenim mrežama i u popularnoj kulturi. Vizualne reprezentacije tako postaju prostori u kojima se identitet neprestano izvodi, pregovara i osporava.

Drugim riječima, identitet je performativan upravo zato što zahtijeva publiku kroz pogled drugoga da bi bio potvrđen (Hall, 1997: 20). Ta ideja otvara prostor za razumijevanje vizualne umjetnosti ne samo kao refleksije identiteta nego i kao mjesta njegova nastajanja.

Michela Foucaulta (1977), francuskog povjesničara i teoretičara društva, smatra se ključnim misliocem u analizi odnosa identiteta i moći, posebno kroz prizmu društvenih mehanizama kontrole i regulacije. Prema Foucaultu, identitet nije samostalan fenomen, već proizvod diskurzivnih praksi i društvene moći; način na koji se identitet izražava tekstovima, normama i diskursima duboko je povezan s mehanizmima regulacije i discipline unutar društva.

Lacan smatra da je proces represije želje ključan za oblikovanje identiteta, pri čemu nastaju trajne unutarnje dvojbe i emocionalne traume. Osobito je važna njegova teorija *zrcalne faze*, prema kojoj se dijete između šest i osamnaest mjeseci identificira sa svojim odrazom u ogledalu. Taj proces oblikuje imaginarni identitet, temeljen na odnosu prema vlastitoj slici i dvojnicima, čime subjekt prepoznaje sebe kroz prizmu drugoga, a ne neposredno kroz vlastito ja (Lacan, 1949).

Daniel Chaffee analizira suvremene društveno-teorijske rasprave o refleksivnom identitetu i mogućnostima njegove transformacije. Promjene u modernom društvu, uključujući globalizaciju i preoblikovanje javnih sfera, izravno utječu na način na koji pojedinac doživljava sebe i oblikuje svoj svakodnevni život mijenjajući samu definiciju osobnog i društvenog identiteta (Chaffee, 2010).

Svakodnevno oblikovanje i transformacija identiteta zahtijevaju oprez u primjeni koncepta *životne politike*, uključujući pitanja osobnog i intimnog života, profesionalnih aktivnosti te rase i etničke pripadnosti (Giddens, 1991). Identitet nije samo ideja ili domena svakodnevnog iskustva, on je u svojoj biti politički. Globalni politički pokreti početkom 21. stoljeća, od zaštite okoliša do seksualnih prava i borbe za etničku jednakost, oblikuju prostor u kojem se životna politika manifestira i osporava.

Iako se politiku identiteta često kritizira s obje strane političkog spektra kao fragmentiranu i štetnu za demokraciju, Amy Gutmann (2003) ističe da je imala značajan doprinos u borbi protiv diskriminacije i uklanjanju predrasuda temeljenih na rasi i etničkoj pripadnosti. Rasprave o rasi, etničkoj pripadnosti i multikulturalizmu otvaraju pitanje marginaliziranih identiteta i kulturnih vrijednosti, koje su često zanemarene u zapadnoj akademskoj tradiciji. Problem eurocentrične pristranosti u mnogim teorijama identiteta dodatno naglašava važnost promatranja intersekcija rase, etničke pripadnosti i kulture kao ključnih mjesta za razumijevanje i politiku identiteta. Anthony Moran (2005) posebno analizira rasne predrasude u povijesnom i sociološkom kontekstu istražujući literaturu o autohtonim identitetima s aspekta zapadnog kolonijalizma i postkolonijalizma.

Politika identiteta bavi se svim vrstama identiteta i njihovim polaritetima: kolektivnim i individualnim, kulturnim, nacionalnim, rodnim i rasnim (Taylor, 1994; Jenkins, 2008).

Kolektivni identitet odnosi se na osjećaj pripadnosti i zajedničkog identiteta koji pojedinci dijele unutar određene grupe, zajednice ili društva. Obuhvaća elemente poput zajedničke povijesti, kulture, jezika, vrijednosti i iskustava (Smith, 1991). Kolektivni identitet oblikuje se u interakciji članova zajednice te procesima socijalizacije i kulturne reprodukcije. Umjetnost često reflektira i oblikuje kolektivni identitet različitim mehanizmima: prikazivanjem zajedničkih iskustava, očuvanjem i prenošenjem kulturnih vrijednosti, izražavanjem identiteta i borbom za prava te poticanjem dijaloga i razumijevanja među različitim zajednicama (Bhabha, 1994; Hall, 1996). U globalnom kontekstu umjetnost može povezivati različite kulture i identitete oblikujući kolektivni identitet na transnacionalnoj razini (Appadurai, 1996).

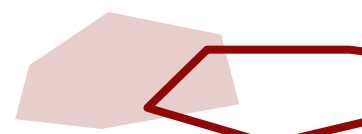
Jedan od važnih teorijskih okvira za interpretaciju umjetnosti i vizualne kulture u suvremenom kontekstu je postkolonijalizam. Razvio se u drugoj polovini 20. stoljeća kao kritički odgovor na povijesno iskustvo kolonijalizma i njegove dugoročne političke, kulturne i epistemološke posljedice. Postkolonijalna teorija usmjerena je na analizu odnosa moći između kolonizatora i koloniziranih, načina na koje su ti odnosi oblikovali kulturne reprezentacije te na razotkrivanje eurocentričnih narativa, koji su dugo dominirali u povijesti umjetnosti (Said, 1978).

U području umjetnosti i povijesti umjetnosti postkolonijalni pristupi problematiziraju konstrukciju Drugoga, osobito posredstvom vizualnih stereotipa, egzotizacije i hijerarhizacije kultura. Edward Said u djelu *Orientalism* pokazuje kako zapadni diskursi proizvode orijent kao kulturno i estetski inferioran prostor, čime se legitimira kolonijalna dominacija. Ova analiza ima snažan utjecaj na razumijevanje načina na koje su umjetnička djela, muzejske zbirke i izložbene prakse sudjelovale u proizvodnji kolonijalnih značenja (Said, 1978).

Postkolonijalna povijest umjetnosti usmjerava se i na pitanja autorstva, identiteta i hibridnosti, osobito u kontekstu suvremene umjetnosti nastale u bivšim kolonijama ili dijaspori. Homi K. Bhabha (1994) uvodi pojam kulturne hibridnosti kako bi opisao procese pregovaranja identiteta koji nastaju u prostoru između kolonijalne i autohtone kulture, čime se destabiliziraju fiksne predodžbe nacionalne i kulturne pripadnosti. Umjetničke prakse u tom kontekstu često djeluju kao prostor otpora, reinterpretacije povijesti i afirmacije marginaliziranih glasova.

Gayatri Chakravorty Spivak dodatno problematizira pitanje reprezentacije pojmom *subaltern* upozoravajući na ograničenja zapadnih teorijskih okvira u pokušajima govorenja u ime potlačenih subjekata. U umjetničkom kontekstu to otvara pitanja etike prikazivanja, kustoskih strategija i mogućnosti stvarne participacije marginaliziranih zajednica u procesima kulturne proizvodnje (Spivak, 1988). Time postkolonijalizam ne djeluje samo kao teorijski alat već i kao kritička praksa koja preispituje same temelje povijesti umjetnosti i njezinih metodologija.

Black Art, odnosno afroameričke i afrodijasporične umjetničke prakse, razvija se kao prostor afirmacije crnačkog identiteta, povijesti i vizualne reprezentacije unutar zapadnog umjetničkog kanona, koji je povijesno bio oblikovan eurocentričnim i rasno isključujućim narativima.



Ove prakse ne djeluju samo kao identitetska politika već i kao kritika povijesnih struktura moći koje su određivale tko ima pravo biti prikazan kao subjekt povijesti, heroja ili nositelja autoriteta (Hooks, 1995).

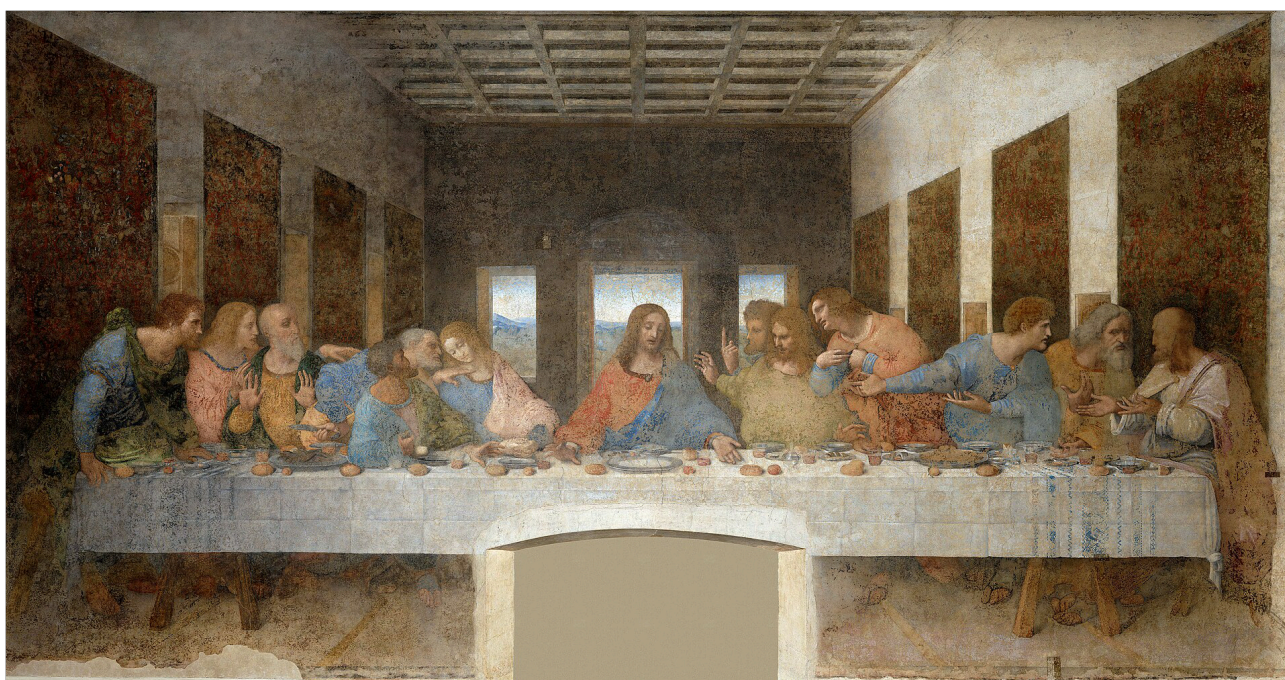
Kehinde Wiley u slici *Napoleon Leading the Army over the Alps* (2005, slika dostupna na <https://smarthistory.org/kehende-wiley-napoleon-leading-the-army-over-the-alps/>) izravno citira slavnu sliku *Napoleon Crossing the Alps* Jacques-Louisa Davida (Slika 33), jedno od ključnih djela europske povijesne slike i vizualne propagande. Dok David prikazuje Napoleona kao idealiziranog, bijelog, muškog heroja, oličenje političke moći i imperijalne dominacije, Wiley zamjenjuje taj kanonski lik suvremenim Afroamerikancem, odjevenim u vojničku uniformu, ali bez povijesne i političke legitimacije koju nosi izvorni kontekst (Powell, 2007).



Slika 33. Jacques-Louis David, *Napoleon prelazi Alpe*, 1803., ulje na platnu, 275 cm x 232 cm, Austrijska galerija Belvedere u Beču, CC0

Ovom aproprijacijom Wiley ne samo da preispituje kanon povijesti umjetnosti već razotkriva rasne mehanizme isključenja unutar vizualne kulture. Uvođenjem crnog tijela u prostor tradicionalno rezerviran za bijele povijesne subjekte umjetnik destabilizira hijerarhije reprezentacije i ukazuje na konstruiranost povijesnog autoriteta. Black Art u smislu može razumjeti kao strategija vizualnog otpora i reinterpretacije povijesti, u kojoj slika postaje sredstvo pregovaranja identiteta, moći i pripadnosti (Mercer, 2008).

Wendy Red Star u svom radu *Posljednja zahvala* (2006, slika dostupna na <https://www.wendyredstar.com/the-last-thanks>) često preuzima i reinterpretira kanonske zapadne motive kako bi razotkrila kolonijalne i eurocentrične mehanizme reprezentacije. U usporedbi s Leonardovom *Posljednjom večerom* (Slika 34), jednim od temeljnih djela zapadne kršćanske ikonografije i povijesti umjetnosti, njezini radovi djeluju kao kritička dekonstrukcija autoriteta slike i njezine univerzalnosti.



Slika 34. Leonardo da Vinci, *Posljednja večera*, 1495. – 1498., tempera na ciglenom zidu, 422 cm × 904 cm, Crkva svete Marije od Milosti u Milanu, CC0

Dok Leonardova *Posljednja večera* afirmira hijerarhijski poredak, patrijarhalnu strukturu i kršćanski narativ koji je stoljećima oblikovao zapadni kulturni imaginarij, Wendy Red Star strategijama aproprijacije, inscenacije i vizualne ironije uvodi perspektivu autohtonih zajednica koje su sustavno isključene iz tog istog kanona. Umjesto univerzalnog religijskog značenja njezini radovi naglašavaju specifičnost povijesnog iskustva, kolonijalne traume i kulturne otpornosti.

Za razliku od Leonardove stabilne kompozicije, koja sugerira božanski poredak i neupitni autoritet, Red Star razbija iluziju neutralnosti slike. Korištenjem suvremenih medija, teksta i performativnih elemenata ona problematizira način na koji su autohtoni identiteti bili stereotipizirani i simbolički pozvani za stol zapadne povijesti tek kao egzotični ili pasivni sudionici. Time njezina praksa transformira kanonski motiv iz sredstva potvrde moći u prostor kritičkog dijaloga i povijesne revizije.

U tom smislu usporedba s *Posljednjom večerom* ne funkcionira kao formalna paralela, već kao ideološki kontrapunkt: dok Leonardova slika učvršćuje temeljne vrijednosti zapadne civilizacije, Wendy Red Star koristi slične mehanizme prepoznatljivosti kako bi ih preispitala, preokrenula i otvorila prema pluralnim, dekolonijalnim interpretacijama.

Individualni identitet obuhvaća jedinstvene karakteristike, osobnost, vrijednosti, iskustva i uvjerenja pojedinca (Erikson, 1968; Giddens, 1991). Umjetnost pruža snažan prostor za izražavanje i oblikovanje individualnog identiteta autoportretima, introspektivnim radovima, tematskom obradom osobnih iskustava i autentičnom umjetničkom ekspresijom. Proces stvaranja umjetnosti može biti oblik samospoznaje i introspektivnog istraživanja, dok umjetnički radovi omogućuju izazivanje društvenih normi i izražavanje osobnih stavova (Dewey, 1934; Frosh, 2003).

Individualni identitet u umjetnosti Frida Kahlo može se tumačiti pomoću različitih interpretativnih okvira, uključujući hermeneutički, feministički i psihoanalitički pristup. Njezini brojni autoportreti funkcioniraju kao vizualni tekstovi u kojima se osobno iskustvo boli, bolesti i emocionalne traume prevodi u simbolički jezik slike otvarajući prostor višeslojnog tumačenja (Herrera, 1983).



Slika 35. Frida Kahlo, *Autoportret s trnovom ogrlicom i kolibrićem*, 1940., ulje na platnu, 61,2 cm × 47 cm, Centar Harry Ransom u Austinu, CC0

U slici *Autoportret s trnovom ogrlicom i kolibrićem* (1940) (Slika 35) Frida Kahlo vizualizira vlastitu tjelesnu i emocionalnu bol simbolikom trnove ogrlice, koja asocira na Kristovu muku, dok mrtvi kolibrić upućuje na izgubljenju vitalnost i prekinutu nadu. Spojem kršćanske ikonografije, autohtonih meksičkih simbola i frontalnog, neidealiziranog prikaza lica umjetnica konstruira složen identitet u kojem se osobna trauma pretače u univerzalno čitljiv vizualni narativ (Herrera, 1983; Mulvey, 1991).

S hermeneutičkog stajališta Kahlin opus zahtijeva interpretaciju utemeljenu na razumijevanju biografskog i kulturnog konteksta, pri čemu značenje djela ne proizlazi iz univerzalnih estetskih normi, već iz dijaloga između umjetničina iskustva i promatračeva horizonta razumijevanja. Tijelo se u njezinim slikama pojavljuje kao nositelj značenja,

ali i kao mjesto traume, identiteta i otpora, čime se osobno iskustvo pretvara u opće čitljiv simbol (Gadamer, 2004).

Feminističke interpretacije naglašavaju način na koji Kahlo preuzima kontrolu nad reprezentacijom ženskog tijela odbacujući idealizaciju i pasivnost, karakteristične za tradicionalnu povijest umjetnosti. Prikazivanjem ranjivosti, fizičkog bola i emocionalne složenosti ona afirmira subjektivni, ženski pogled te problematizira društvene konstrukte roda i ženskog identiteta (Nochlin, 1971; Pollock, 1988).

Psihoanalitičke interpretacije njezina rada usmjerene su na ponavljanje motiva rascjepa, dvostrukosti i fragmentacije tijela, što se može povezati s traumatskim iskustvima i procesima oblikovanja sebe. Autoportret kod Kahlo postaje prostor suočavanja s vlastitom boli, ali i mehanizam simboličke integracije identiteta posredstvom slike (Mulvey, 1991).

U cjelini, identitet se u djelima Frida Kahlo ne pojavljuje kao fiksna i stabilna kategorija, već kao interpretativno otvoren konstrukt, oblikovan složenom mrežom osobnih, kulturnih i teorijskih značenja. Upravo ta otvorenost prema različitim interpretacijama čini njezin opus trajno relevantnim unutar suvremenih rasprava o identitetu, tijelu i vizualnoj kulturi.

Rodni identitet u umjetnosti odnosi se na način na koji umjetnici istražuju i problematiziraju pitanja spola, roda i seksualnosti. To uključuje prikazivanje raznolikosti rodni identiteta, istraživanje rodni uloga i stereotipa te propitivanje društvenih normi (Butler, 1990; Halberstam, 1998). Umjetnost može služiti kao alat borbe protiv rodne diskriminacije i nasilja, poticanja dijaloga i osvještavanja rodni pitanja. Interdisciplinarni pristup omogućuje povezivanje roda s drugim društvenim kategorijama, poput rase, klase i seksualnosti, naglašavajući kompleksnost i međusobnu povezanost identiteta (Crenshaw, 1991; Hooks, 1995).

Na ove različite načine umjetnost postaje sredstvo oblikovanja, izražavanja i osvještavanja identiteta, jačanja zajedništva i borbe za prava te poticanja inkluzivnijeg i raznolikijeg društva (Hall, 1997; Modood, 2007).

U području povijesti umjetnosti feministički pristupi problematiziraju načine na koje su žene bile sustavno isključene iz umjetničkog kanona, kako kao autorice tako i kao teme i aktivne sudionice u procesima proizvodnje i recepcije umjetnosti (Pollock, 1988).

Feministička povijest umjetnosti usmjerava se na ženu kao umjetnicu, pokroviteljicu, promatračicu i subjekt, pri čemu se umjetnički rad promatra kao sredstvo propitivanja

dominantne rodne ideologije, ali i kao prostor afirmacije ženskog iskustva i tjelesnosti. Poseban naglasak stavlja se na analizu institucionalnih i društvenih uvjeta koji su oblikovali mogućnosti umjetničkog obrazovanja, profesionalnog djelovanja i vidljivosti žena u povijesti umjetnosti (Chadwick, 1990).

U kanonskom eseju *Why Have There Been No Great Women Artists?* Linda Nochlin ukazuje na problem malog broja „velikih“ žena umjetnica, odbacujući biologistička i esencijalistička objašnjenja te naglašavajući presudnu ulogu društvenih i institucionalnih struktura. Nochlin (1971) tvrdi da umjetnost nije rezultat individualne genijalnosti, već složen proces koji oblikuju obrazovni sustavi, akademije, tržište umjetnina i mehanizmi kulturne legitimacije, povijesno znatno dostupniji muškarcima nego ženama.

Patricia Mathews u radu *The Subjects of Art History* (1999) izdvaja tri reprezentativne prakse suvremene feminističke povijesti umjetnosti: isticanje iskustva žena i žena umjetnica; kritičko propitivanje i dekonstrukciju autoriteta, institucija i ideologija; promišljanje kulturnih i psiholoških prostora tradicionalno pripisanih ženama, poput privatnosti, doma i tijela. Ovi pristupi proširuju metodološki okvir povijesti umjetnosti, te omogućuju nove, inkluzivnije interpretacije vizualne kulture.

U instalaciji *Večera* (Slika 36) Judy Chicago koncept spolnog identiteta razvija se kroz umjetničku, povijesnu i simboličku afirmaciju ženskog iskustva. Monumentalni trokutasti stol, s 39 pojedinačnih mjesta posvećenih znamenitim ženama iz različitih razdoblja povijesti, postaje metafora zajedništva, vidljivosti i uključenosti žena u kulturnu i povijesnu naraciju. Među predstavljenim su figure poput Prvobitne Božice, Ištar, Hatšepsut, Theodore, Artemisie Gentileschi, Sacagawee, Sojourner Truth, Susan B. Anthony, Elizabeth Cady Stanton, Emily Dickinson, Margaret Sanger i Georgije O’Keeffe, dok je dodatnih 999 ženskih imena ispisano na postolju stola, čime se simbolički proširuje kanon ženske povijesti.



Slika 36. Judy Chicago, *Večera*, 1974. – 1979., keramika, porculan i tekstil, 1463 cm × 1463 cm, Brooklyn Museum, CC BY-NC-SA 2.0 (fotografija: Steven Zucker)

Svako mjesto za stolom sastoji se od vezenog stolnjaka s imenom žene, pribora za jelo, kaleža i keramičkog tanjura, pri čemu upravo keramika ima ključnu ulogu u tumačenju spolnog identiteta. Keramički tanjuri nisu zamišljeni kao doslovni prikazi ženskog tijela, već kao metaforični, sve izraženiji reljefni oblici koji se kroz povijest uzdižu iz plošnosti u trodimenzionalnost simbolizirajući postupno osnaživanje i vidljivost žena. Njihovi oblici podsjećaju na cvjetove, leptire i organske forme, ali istodobno prizivaju asocijacije na žensku spolnost, osobito vaginalnu ikonografiju, koja je u zapadnoj kulturi često bila potisnuta ili stigmatizirana.

Chicago svjesno koristi keramiku i tradicionalno ženske tehnike poput veza kako bi preispitala hijerarhije umjetničkih medija, ali i kako bi žensko tijelo i spolni identitet premjestila iz sfere srama u sferu dostojanstva, snage i kreativnosti. Spolni identitet tu tako nije reduciran na biologiju, već se gradi kao povijesno, kulturno i simboličko iskustvo, u kojem žensko tijelo postaje nositelj značenja, pamćenja i kolektivnog identiteta, ali i sredstvo feminističke reinterpretacije povijesti umjetnosti i društva.

Rad *Alma Parens* (Slika 37, Slika 38) Jelene Kovačević može se interpretirati u kontekstu ženske umjetnosti koja polazi od osobnog iskustva ženskog subjektiviteta, ali se ne postavlja izravno u okvir feminističkog aktivizma ili ideološke kritike (Loinjak, 2016). Umjesto zauzimanja političkog stava, umjetnica se usredotočuje na intimno, procesualno i iskustveno promišljanje identiteta koji se oblikuje kroz majčinstvo.



Slika 37. Jelena Kovačević, *Alma parens*, digitalni otisak na pleksiglasu, 2012. (fotografija: Jelena Kovačević)



Slika 38. Jelena Kovačević, *Alma parens*, digitalni otisak na pleksiglasu, 2012. (fotografija: Jelena Kovačević)

Spolni identitet u ovom radu ne pojavljuje se kao unaprijed zadana kategorija, već kao stanje promjene i nesigurnosti. Majčinstvo se prikazuje kao iskustvo koje fragmentira dotadašnji identitet umjetnice i uvodi novi oblik subjektivnosti, obilježen isprekidanim vremenom, zbrkom misli i stalnim preispitivanjem vlastite uloge. Fotografije, nastale prije rođenja djeteta, prikazuju slobodnu igru tijela u intimnom prostoru doma i mogu se povezati s autonomnim ženskim subjektom, dok tekstualni dio, nastao nakon porođaja, svjedoči o prelasku u intersubjektivni prostor majke i djeteta (Matijević Cakić, 2023).

Za razliku od feminističke umjetnosti koja često jasno tematizira društvenu kritiku i rodne nejednakosti, Kovačević ne nastoji univerzalizirati vlastito iskustvo niti ga koristiti kao političku izjavu. Njezina ženska umjetnost temelji se na bilježenju osobnog stanja, nesavršenosti i sumnje, uključujući strah od gubitka vlastitog identiteta i nelagodu zbog izlaganja majčinskog iskustva u umjetničkom djelu.

Time *Alma Parens* gradi diskretan, ali snažan prikaz spolnog identiteta kao unutarnjeg procesa, u kojem se ženska kreativnost ne suprotstavlja majčinstvu, nego se s njim isprepliće mijenjajući medij, ritam rada i način umjetničkog izražavanja. Rad potvrđuje mogućnost ženske umjetnosti koja ne mora nužno biti feministička u programskom smislu,

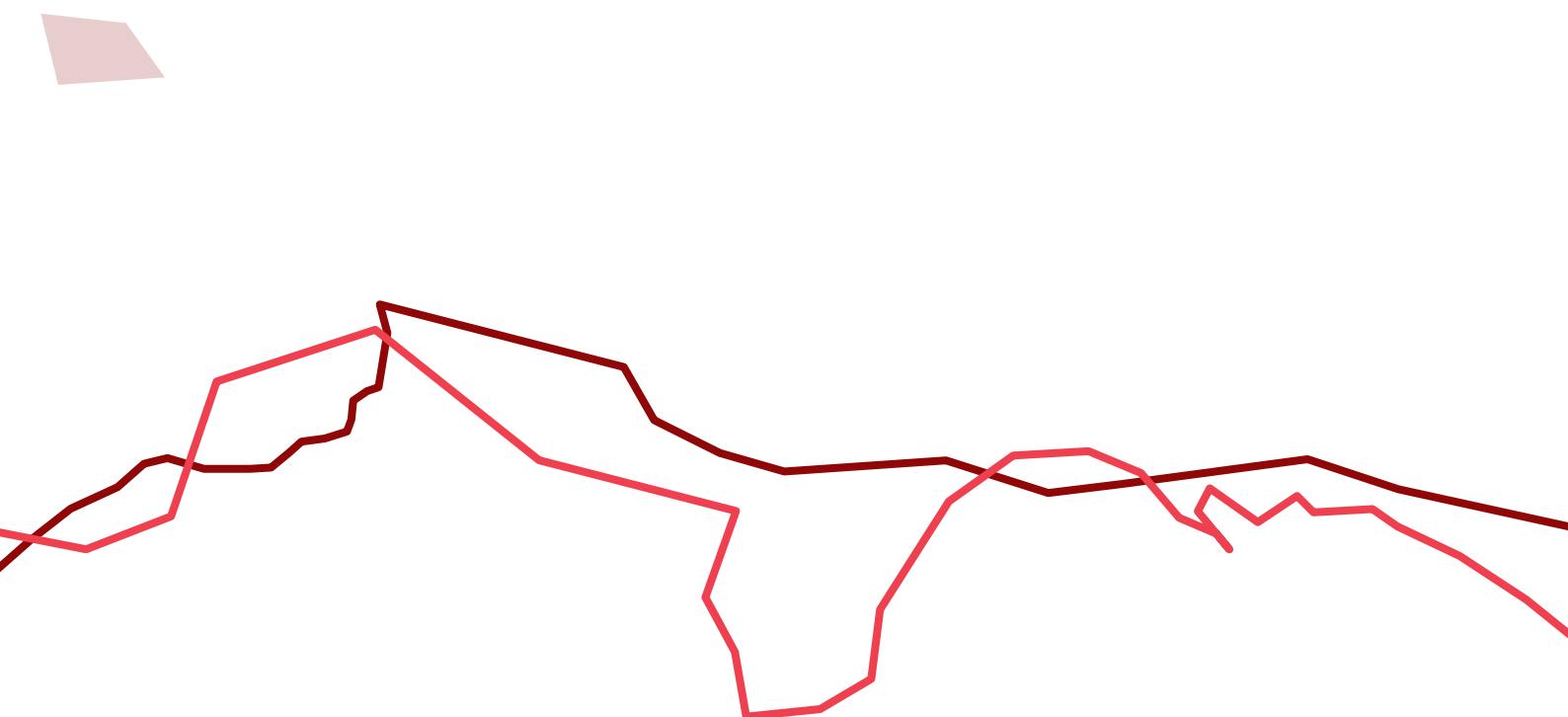
ali ostaje duboko ukorijenjena u specifičnom, tjelesnom i iskustvenom pogledu žene autorice (Matijević Cakić, 2023).

Crtež Ines Matijević Cakić *Portret s kosom* (Slika 39, Slika 40) može se interpretirati u okviru ženske umjetnosti kao vizualna refleksija transformacije identiteta koja proizlazi iz iskustva majčinstva. Autorica majčinstvo ne promatra kao fiksnu identitetsku kategoriju, već kao relacijski proces koji se oblikuje u susretu s Drugim i koji kontinuirano preispituje granice subjektivnosti žene i umjetnice.

Središnji motiv rada – prvo šišanje kćeri – funkcionira kao sjećanje na intimni, ali simbolički snažan događaj, u kojem kosa postaje kulturno kodirani znak ženstvenosti i rodnog identiteta. Korištenjem ošišane, odbačene kose kao crtačkog materijala autorica destabilizira uvriježene predodžbe o ženskom tijelu i ljepoti ukazujući na ambivalentnost procesa oslobađanja od rodni stereotipa, koji se unatoč kritičkoj svijesti, kontinuirano reproduciraju.

Dijalog slike i teksta omogućuje višeslojnu artikulaciju iskustva, u kojoj se vizualna reprezentacija nadopunjuje introspektivnim zapisima. Portret i linearni crtež uspostavljaju odnos bliskosti i distance, prisutnosti i odsutnosti, dok tekstualni segment rada funkcionira kao prostor refleksije i samopropitivanja kulturnih normi.

U tom kontekstu *Portret s kosom* predstavlja primjer umjetničke prakse u kojoj se osobno iskustvo afirmira kao relevantno polje feminističke analize, a individualna introspekcija postaje sredstvo kritičkog promišljanja rodnog identiteta i ženskog stvaralaštva.





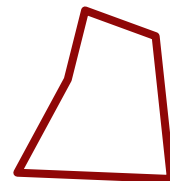
Slika 39. Ines Matijević Cakić, *Portret s kosom*, 2017., Crtež ljudskom kosom na platnu, digitalni print, 150 cm x 110 cm, 55 cm x 36 cm, Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu (fotografija: Ines Matijević Cakić)



Slika 40. Detalj crteža *Portret s kosom* Ines Matijević Cakić (fotografija: Ines Matijević Cakić)

3.3. Zaokret prema slici – geneza vizualnog obrata

„slikovni obrat nije povratak naivnom oponašanju ili iluzionizmu, nego postavljanje pitanja o tome kako slike djeluju u suvremenim kulturama” (Mitchell, 1994: 16)



Jedna od ključnih promjena koje su obilježile teorijsko promišljanje umjetnosti i obrazovanja o umjetnosti krajem 20. stoljeća jest obrat s jezične na vizualnu paradigmu, poznat kao vizualni obrat (*pictorial turn*). Ovaj zaokret označio je pomak s jezika kao dominantnog medija razumijevanja svijeta prema slici kao primarnom obliku komunikacije i spoznaje. Razvijen devedesetih godina 20. stoljeća, vizualni obrat bio je potaknut prije svega širenjem digitalne slike i slikovne komunikacije, koje su postupno zamijenile tradicionalne jezične modele izražavanja i posredovanja značenja (Mitchell, 1995: 11–15).

U prethodnim desetljećima, osobito šezdesetih godina, u filozofiji i humanističkim znanostima prevladavao je tzv. lingvistički obrat (*linguistic turn*). U tom se razdoblju smatralo da je jezik središnji posrednik u procesu mišljenja i razumijevanja svijeta. Jezik se tretiralo kao povlašteni medij, temelj svih iskustava i primarno sredstvo interpretacije stvarnosti. Čak su i materijalni objekti, uključujući umjetnička djela, bili tumačeni kao tekstovi čija se značenja konstruiraju posredstvom jezika i diskurzivnih praksi (Rorty, 1967: 3–5).

Ove se promjene mogu preciznije opisati pojmom semiotičkog prevrata jer su bile potaknute razvojem semiotike, teorije znakova koja svaki komunikacijski sustav tretira kao jezik, bez obzira na to kojim se medijem izražava (Bal i Bryson, 2005: 55). Time su se otvorila nova pitanja o vizualnim medijima i njihovim značenjima, a vizualnost je postala predmet analize jednako kao i jezik.

Thomas Mitchell vidi korijene vizualnog obrata u semiotici Charlesa Sandersa Peircea i filozofiji Nelsona Goodmana, posebno u njegovu djelu *Languages of Art* (2002). Premda se njihovi radovi bave pojmom jezika, oni su istodobno istraživali konvencije, kodove i simbole koji oblikuju vizualne reprezentacije i druge nelingvističke oblike izražavanja (Mitchell, 1995: 12).



Zaokret prema slici označio je i proširenje interesa s tradicionalnih umjetničkih djela na sve oblike vizualnih iskaza u svakodnevnom okolišu. U središte pozornosti došli su plakati, fotografije, reklame, filmovi, televizijski i internetski sadržaji – vizualni oblici koji su ranije bili marginalizirani u umjetničkom obrazovanju. Takav pristup bliži je iskustvima suvremenih učenika i gledatelja jer se i umjetnički i komercijalni sadržaji pojavljuju u istom vizualnom prostoru, bez jasne estetske hijerarhije (Mirzoeff, 2009: 3–6).

Vizualni obrat otvorio je put razvoju nove ontologije slike, teorijskog pristupa koji sliku promatra kao samostalni entitet s vlastitim značenjima i načinima postojanja, neovisno o jeziku. Umjesto da se slike tumače jezičnim kategorijama, počele su se shvaćati kao aktivni subjekti komunikacije koji sudjeluju u oblikovanju percepcije, znanja i društvenih odnosa (Mitchell, 2005: 28–31).

Ikonički i slikovni obrat

Devedesetih godina 20. stoljeća u humanističkim i društvenim znanostima javlja se važan teorijski pomak koji se naziva zaokret prema slici (*pictorial turn* / slikovni obrat ili *iconic turn* / ikonološki obrat). Taj se zaokret pojavljuje gotovo istodobno u američkoj i njemačkoj teorijskoj tradiciji, a u središte promišljanja stavlja pitanje slike, njezina značenja i načina na koji sudjeluje u stvaranju znanja. Iako pristupi nisu posve isti, zajednička im je ideja da je potrebno razviti novi teorijski okvir u kojem slika neće biti tumačena isključivo posredstvom jezika jer se u tom prevođenju uvijek gubi jedan dio njezina značenja.

Krešimir Purgar (2009: VIII) ističe da vizualni obrat treba razumjeti kao simptom šire kulturne i društvene promjene, koja se javlja u zapadnim postkapitalističkim društvima obilježenima dominacijom slike i vizualne komunikacije. Slika više nije samo ilustracija ili pratnja jezika već postaje glavni nositelj značenja i oblik svakodnevne komunikacije. Vizualno iskustvo time postaje ključno za razumijevanje suvremene kulture, politike i obrazovanja (Purgar, 2016: 243).

Njemački povjesničar umjetnosti Gottfried Boehm u svojim je radovima razvio pojam ikoničkog obrata (*ikonische Wende*), kojim je označio promjenu paradigme u razumijevanju slike. On smatra da slike posjeduju vlastitu ontologiju i da se ne mogu u potpunosti svesti na jezik jer pripadaju drukčijem načinu pojavnosti i izražavanja (Boehm, 2009: 16). Za razliku od tradicionalne povijesti umjetnosti, koja slike objašnjava u kontekstu njihova nastanka, Boehm predlaže pristup koji polazi od same slike i njezina unutarnjeg značenja. Ono što je

izraženo slikom ne može se bez gubitka prevesti u jezik jer slika u sebi spaja bitak i pojavnost, njezino značenje ovisi o načinu na koji se pojavljuje i o situaciji gledanja (Boehm, 1977: 71–72).

Boehm uvodi i pojam kontrasta kao osnovne razlike između slike i jezika. Kao što metafora prenosi značenje u jeziku, tako kontrast stvara značenje unutar slike. No to nije kontrast boja ili svjetline, nego razlika između lika i pozadine, koja omogućuje da nešto vidimo kao sliku. Upravo je taj kontrast ono što slici daje snagu i trajnost jer omogućuje da se pojavi uvijek iznova, u različitim kontekstima, zadržavajući pritom svoju ikoničku razliku (Boehm, 2009: 20).

Povezano s tim, Boehm razvija pojam ikoničke gustoće, sposobnosti slike da u svojoj pojavnosti istodobno izražava i bitak i smisao. Slika nije samo reprezentacija nečega već mjesto u kojem se značenje događa u samom činu gledanja (Boehm, 1977: 71–72). Boehm (2009: 17) je smatrao da je u slici uvijek prisutan materijalni ostatak koji se ne može svesti na čisti sadržaj te da uvijek postoji višak materije koji zadržava slikovnost i razlikuje je od jezika.

Povijest umjetnosti i hermeneutika slike promatraju ponajprije kao povijesne dokumente, a ne kao aktivne nositelje značenja. Takav pristup ne uzima u obzir „posebnu prikazivačku moć“ slike, njezinu sposobnost da sama proizvodi smisao (Boehm, 2009: 19). Zato poziva na uspostavu nove ontologije slike koja ne bi bila podređena jezičnim modelima, nego bi polazila od specifičnosti slikovnog iskustva. Slika je, prema njemu, nerazdvojiva od konteksta u kojem se pojavljuje jer ako se taj kontekst promijeni, više nije riječ o istoj slici (Boehm, 1977: 75).

U isto vrijeme američki teoretičar W. J. T. Mitchell razvija sličan koncept, koji naziva slikovni obrat (*pictorial turn*). On promjene u suvremenom društvu tumači činjenicom da živimo u kulturi slika i društvu spektakla, u kojem su slike postale dominantan oblik komunikacije i spoznaje (Mitchell, 1995: 5). Slikovni obrat predstavlja „postlingvističko i postsemiotičko otkrivanje slike“, i pomak prema razumijevanju vizualnosti u njezinoj povezanosti s tijelom, diskursom, moći i tehnologijom (Mitchell, 1995: 16).

Iako Mitchell naglašava važnost slike, on ne razdvaja u potpunosti slikovno od jezičnog. Naprotiv, tvrdi da su svi oblici reprezentacije mješoviti i da u svakom mediju postoji interakcija između slike i teksta. Svaka umjetnost, pa i ona koja se čini čisto vizualna, uključuje jezične elemente, dok su verbalni mediji neizbježno prožeti vizualnošću (Mitchell, 1995: 5).

Mitchell stoga uvodi pojam metaslike, slike koja govori o vlastitim uvjetima nastanka i tumačenja (Mitchell, 2009: 25). Značenje slike ne proizlazi samo iz njezina sadržaja već i iz načina na koji se promatra i interpretira (Mitchell, 1995: 31). To značenje nastaje u dijalogu između promatrača i slike, u specifičnim kulturnim i povijesnim okolnostima. I Boehm i Mitchell ukazuju na potrebu da se slici vrati autonomni status i prizna njezina spoznajna snaga. Boehm naglašava ontološku posebnost slike, njezinu ikoničku gustoću i neprevedivost u jezik, dok Mitchell pokazuje da u suvremenom društvu slika preuzima ključnu ulogu u oblikovanju svijesti i kulture. Obojica ističu da razumijevanje slike zahtijeva novi teorijski okvir, ne samo u filozofiji i umjetnosti nego i u obrazovanju, u kojem vizualnost postaje temelj novog načina mišljenja, komunikacije i učenja.

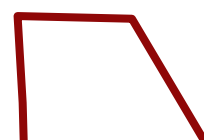


Teorija slike nakon vizualnog obrata

Vizualni obrat devedesetih godina 20. stoljeća označio je temeljnu promjenu u pristupu slici, koja se više nije razmatrala isključivo kroz prizmu povijesti umjetnosti i tradicionalne estetske kategorizacije. Do tada su povijesnoumjetnički pristupi počinjali i završavali umjetničkim djelom, dok su subjektivna promatračka iskustva smatrana nepouzdanim i neobjektivnim čimbenikom. Nova teorijska perspektiva zahtijeva proširenje objekta istraživanja, uključujući širu populaciju vizualnih iskaza u svakodnevnom okolišu, uvjete u kojima se gledanje odvija te ulogu tijela koje promatra i doživljava slike (Boehm, 2009: 19; Belting, 2001: 17).

Takav obrat otvorio je put razvoju vizualnih studija i vizualne kulture. Vizualna kultura istražuje slike u kontekstu politike identiteta i društvenih odnosa, dok vizualni studiji analiziraju ontologiju slike i uvjete njezina pojavljivanja. Na temelju Boehmovih i Mitchellovih istraživanja te diskusija o slici, posljednjih deset godina znatno se povećao broj znanstvenih radova koji se bave problematikom slike, što je dovelo do razvoja nove discipline, znanosti o slici (Purgar, 2012: 45). Ova disciplina pokušava razumjeti slike služeći se različitim teorijskim pristupima: informacijskim, kulturološkim i ontološkim.

U hrvatskom kontekstu Krešimir Purgar i Žarko Paić dali su značajne doprinose razvoju teorije slike. Paić izdvaja tri temeljna pristupa slici u okviru ikoničkog i slikovnog obrata. Prvi je imanentna logika slike, koju je razradio Boehm (1994:28) i koja se temelji na samoj





vizualnoj logici slike, neovisnoj o jeziku (Paić, 2008: 62). Drugi je antropološki pristup, koji zastupa Hans Belting (2001:17), a ističe ulogu tijela, medija i kulture u pojavljivanju slike. Treći pristup oslanja se na opću teoriju slike (*Bildwissenschaft*) i koncept slike kao komunikacijskog medija, što je naglašeno u radu Klausa Sachs-Hombacha (2003: 9; Paić, 2008: 62). Paić (2008: 62), inspiriran Derridom, promatra dekonstrukciju slike kao rastvaranje tradicije redukcije slike na funkciju ili znak, otkrivajući višestruke razine značenja i povezanosti s vizualnom kulturom.

Beltingova antropologija slike problematizira kanonske pristupe umjetničkoj teoriji i semiologiji integrirajući percepciju tijela i ulogu medija. On ističe da slike ne funkcioniraju izolirano, nego uvijek unutar mreže društvenih, kulturnih i medijskih odnosa (Belting, 2005: 304-306). Slično tome, Sachs-Hombach naglašava komunikacijsku funkciju slike razlikujući ih prema njihovoj trajnosti, artifizijelnosti i sposobnosti prenošenja značenja (Paić, 2008: 70-72).

Purgar (2019: 62-64) nastavlja ovu diskusiju razvijanjem novih modaliteta slikovnog pojavljivanja, čime oblikuje modernu teoriju slike koja se oslobađa tradicionalnih esencijalističkih i subjektivističkih ograničenja. Izdvaja četiri temeljna modaliteta: temporalnost, transparentnost, medijalnost i referencijalnost.

Temporalnost se odnosi na percepciju vremena u slici. U kontekstu digitalnih tehnologija Purgar (2019: 137-145) razlikuje tri oblika prikazivanja: reprezentacijske, simultane i recipročne slike. Reprezentacijske slike zaustavljaju vrijeme jer nastaju nakon događaja; simultane dijele isti vremenski tijek između promatrača, prikazanog i medija; recipročne slike stvaraju obostrani učinak prisutnosti omogućujući imerzivno iskustvo.

Transparentnost se odnosi na jasnoću vizualnog sadržaja i način na koji ga percipiramo. Transparentne slike naglašavaju reprezentaciju, dok netransparentne ističu medij i vlastitu pojavnost. Potpuno netransparentne slike apstraktne su, dok imerzivne nastoje zamijeniti stvarno iskustvo virtualnim (Purgar, 2019: 145-151).

Medijalnost klasificira slike prema njihovoj materijalnoj i tehnološkoj prirodi: materijalne, imaginarne i digitalne. Digitalna slika nadopunjuje Mitchellovu razliku između materijalne slike (*picture*) i mentalne slike (*image*) reflektirajući transformacije u digitalnoj kulturi (Purgar, 2019: 151-155).

Referencijalnost razmatra veze između slike i drugih vizualnih i kulturnih tekstova.



Purgar (2019: 155-159) ističe nultu referencijalnost (izvorno značenje slike), interreferencijalnost (povezanost s drugim znakovima) i metareferencijalnost/ autoreferencijalnost (slike koje upućuju na same sebe).

Ovi modaliteti omogućuju analizu slike u svim njezinim pojavnostima, od tradicionalnog umjetničkog djela do digitalnog medija, i postavljaju temelje za ontologiju slike koja se više ne oslanja na jezik, već izvlači značenja iz same vizualne pojavnosti. Tehnologija i digitalna medijalnost mijenjaju način našeg iskustva slika stvarajući novo, "tehnološko-estetsko iskustvo hiperrealnosti", u kojem se percepcija, identitet i medij isprepliću (Paić i Purgar, 2016: 2).

Tako teorija slike nakon vizualnog obrata razvija sveobuhvatan okvir koji povezuje ontološke, kulturološke i komunikacijske aspekte slike otvarajući prostor za daljnja istraživanja vizualne percepcije i interpretacije u suvremenom digitalnom društvu.

Razvoj vizualnih studija

Razvoj novih teorijskih pristupa, koji su prethodno opisani u semiotičkim, poststrukturalističkim i psihoanalitičkim okvirima, potaknuo je oblikovanje i osamostaljivanje interdisciplinarnog područja poznatog kao vizualni studiji. Ovo se područje izvorno razvilo kao reakcija na tradicionalne okvire povijesti umjetnosti te iz potrebe da se istraživanju slika pristupi šire, ne uključujući samo umjetnička djela nego i sve druge oblike vizualne komunikacije. U literaturi se za srodne teorijske predmete koriste tri pojma: vizualni studiji (*visual studies*), vizualna kultura (*visual culture*) i studiji vizualne kulture (*visual culture studies*). Iako se katkad rabe kao sinonimi, njihovi su teorijski naglasci različiti.

Prema Krešimiru Purgaru (2013: 28), najjasnije je razlikovanje ponudio W. J. T. Mitchell, koji smatra da su vizualni studiji disciplina koja proučava vizualnu kulturu. Tako vizualni studiji čine metodološki okvir i istraživačku praksu, dok je vizualna kultura njihov predmet, odnosno područje interesa. Iako su pojmovi međusobno povezani, Purgar (2019) ističe da ih ne treba poistovjećivati jer Mitchell, favorizirajući pojam vizualne kulture, ponekad nehotice zamagljuje granice između metode i sadržaja. Priklanja se stajalištu Keitha Moxeya, koji smatra da pojam vizualnih studija bolje ističe specifičnost vizualnog

promišljanja jer se temelji na metodološkoj praksi koja proizlazi iz same vizualnosti, a ne iz šireg proučavanja kulture (Purgar, 2008: 131–146).

U članku *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture* Mieke Bal (2003: 19) dodatno razrađuje pojamovni okvir vizualne kulture ističući da vizualno nikad nije čisto jer je uvijek određeno kulturološkim, političkim i diskurzivnim kontekstima. Prema njoj, vizualna kultura ne razlikuje visoku i nisku umjetnost, nego istražuje socijalnu teoriju vizualnosti, odnose moći, znanja i pogleda. Time se vizualno tumači kao rezultat napetosti između vanjskih slika i unutarnjih kognitivnih procesa. U tom je smislu vizualna kultura istodobno teorijski okvir i kritička praksa koja ispituje načine na koje slike sudjeluju u konstrukciji stvarnosti.

Bal (2003: 21) smatra da vizualni studiji ne predstavljaju u potpunosti formiranu disciplinu jer još nemaju vlastitu paradigmu i metodologiju, već su u fazi konstituiranja. Ona predlaže da njihov objekt istraživanja bude sama vizualnost, pojava koja se neprekidno mijenja u odnosu na društveni, povijesni i tehnološki kontekst. Takav pristup otvara prostor za interdisciplinarno djelovanje između povijesti umjetnosti, antropologije, semiotike i kulturalnih studija.

Vizualna kultura kao teorijsko i obrazovno područje pojavila se tijekom osamdesetih godina 20. stoljeća, u trenutku kad su discipline poput povijesti umjetnosti, antropologije, filmologije, lingvistike i komparativne književnosti počele istraživati širi kontekst vizualnih fenomena. Margaret Dikovitskaya (2012: 68) vizualnu kulturu definira kao područje istraživanja i kurikulumsku inicijativu koja stavlja vizualnu sliku u središte stvaranja značenja u kulturalnom kontekstu. Slično tome, James Elkins (2013: 3) ističe da je misija vizualnih studija nadopuniti povijest umjetnosti uključivanjem analiza televizije, oglašavanja, fotografije i masovnih medija.

Elkins u knjizi *Theorizing Visual Studies: Writing Through the Discipline* daje detaljan povijesni pregled razvoja vizualnih studija i njihova odnosa prema drugim disciplinama. Prve programe vizualnih studija bilježi već 1989. godine u Sjevernoj Americi, dok se časopis *October* (1996) smatra važnom platformom za raspravu o odnosu povijesti umjetnosti i vizualnih studija (Elkins, 2013: 8). Elkins razlikuje nekoliko verzija vizualnih studija prema njihovu geografskom i teorijskom kontekstu, od britanskih kulturalnih studija šezdesetih godina (Stuart Hall, Raymond Williams), preko švedske semiotičke analize neumjetničkih slika, do njemačke Bildwissenschaft tradicije, koja se nadovezuje na Abyja Warburga i Aloisa Riegla.

Njemačka znanost o slici razlikuje se od studija vizualne kulture jer se bavi fenomenološkim i tehničkim uvjetima recepcije slika, njihovim antropološkim značenjem i funkcijom, dok vizualna kultura istražuje socijalne i ideološke konstrukcije značenja (Elkins, 2013: 12). Ova pluralnost pristupa pokazuje koliko je vizualno polje otvoreno i kako je teško definirati jednoznačan predmet istraživanja.

U hrvatskom kontekstu važnu je ulogu imala publikacija *Vizualni studiji: umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, koju je uredio Krešimir Purgar. U uvodu zbornika Purgar (2009: VII) naglašava ključne probleme discipline, pitanje njezine samostalnosti, prekid s povijesnim pristupom umjetnosti i prijelaz prema općoj teoriji vizualnosti. On pritom slijedi mišljenje Nicholasa Mirzoeffa (2002), prema kojem je središnji interes vizualnih studija nova vizualna subjektivnost, u kojoj promatrač nije samo aktivni gledatelj nego je svjestan pogleda koji dolaze izvana, odnosno činjenice da je i sam gledan. Taj je koncept, ukorijenjen u Foucaultovoj analizi panoptikona i Lacanovoj teoriji pogleda, postao temeljan za razumijevanje odnosa moći i identiteta u suvremenoj vizualnosti (Purgar, 2009: IX).

Razlikujemo dvije glavne struje unutar vizualnih studija: jednu koja proizlazi iz britanskih kulturalnih studija i istražuje ideološki potencijal slike te njezinu društvenu funkciju, i drugu koja je više filozofska i fenomenološka, usmjerena na prirodu slike i njezine načine djelovanja (Moxey, 2016: 35). Purgar (2009: X) napominje da vizualni studiji još nisu potpuno disciplinarno definirani jer „ne posjeduju vlastite ekskluzivne objekte analize ni vlastitu metodologiju“ te da njihova snaga leži u nedisciplinarnosti i kombiniranju pristupa iz više područja.

Barry Sandywell upozorava da su vizualni studiji ahistorijski jer svaki čin percepcije ovisi o prethodnim kontekstima značenja i ritualima gledanja (Purgar, 2009). Sachs-Hombach, pak, naglašava da znanost o slici još nije utemeljena jer nedostaju jasna taksonomija i podjela istraživačkih polja, no vidi njezin potencijal u razvoju dvaju smjerova – povijesnog i funkcionalnog – koji bi omogućili analizu različitih tipova slika (Purgar, 2009:76).

Glavni izazov vizualnih studija stoga nije samo njihovo institucionalno oblikovanje nego definiranje objekta istraživanja i granica prema drugim disciplinama, ponajprije prema povijesti umjetnosti. Dok je povijest umjetnosti usmjerena na tumačenje umjetničkih predmeta s obzirom na povijesni kontekst, vizualni studiji istražuju širi raspon vizualnih iskaza nastojeći razumjeti mehanizme vizualnog konstruiranja stvarnosti (Purgar, 2009: 10). Time vizualni studiji ne zamjenjuju povijest umjetnosti, nego je nadopunjuju novim

perspektivama koje povezuju sliku, promatrača i društveni kontekst.

Pitanje odnosa vizualnih studija prema povijesti umjetnosti jedno je od najvažnijih i o njemu se najčešće raspravlja unutar suvremene teorije slike. Vizualni studiji nisu nastali kako bi zamijenili povijest umjetnosti, nego kao pokušaj njezina proširenja i preispitivanja, otvaranja prema novim predmetima, metodama i epistemološkim okvirima. Dok je tradicionalna povijest umjetnosti bila usmjerena na povijesni razvoj stilova, autora i formalnih značajki umjetničkog djela, vizualni studiji proširuju to polje i uključuju sve oblike vizualne komunikacije, od oglašavanja i fotografije do digitalnih medija i popularne kulture.

Prema Jamesu Elkinsu (2013: 15), upravo je nezadovoljstvo ograničenjima tradicionalne povijesti umjetnosti dovelo do stvaranja vizualnih studija. Brojni su teoretičari osjećali potrebu za disciplinom koja može odgovoriti na promjene u suvremenoj vizualnoj kulturi. Elkins naglašava da se povijest umjetnosti i vizualni studiji ne nalaze u opoziciji, nego u dinamičnom dijalogu: prva pruža povijesnu i formalnu preciznost, dok druga unosi društvenu i ideološku dimenziju u tumačenje slike.

Keith Moxey (2016: 37) također ističe da se vizualni studiji ne mogu razumjeti bez povijesti umjetnosti jer upravo iz nje proizlaze njihovi osnovni koncepti, pogled, reprezentacija, kontekst. No razlika se pojavljuje u smjeru interpretacije: povijest umjetnosti traži značenje u samom umjetničkom djelu, dok vizualni studiji naglašavaju proces gledanja i kulturne uvjete koji to značenje omogućuju.

U hrvatskom kontekstu Krešimir Purgar vidi odnos između povijesti umjetnosti i vizualnih studija kao komplementaran. On smatra da vizualni studiji nude alate koji omogućuju reinterpretaciju kanonskih djela u novom svjetlu – pitanjima roda, moći, medijske reprezentacije ili ideologije, dok povijest umjetnosti zadržava svoju temeljnu ulogu u proučavanju povijesnog i estetskog kontinuiteta (Purgar, 2013: 32). Vizualni studiji time ne napuštaju povijesnost slike, nego je redefiniraju suvremenim oblicima vizualne pismenosti.

Nicholas Mirzoeff (2002) naglašava da je „vizualna kultura područje borbe za značenje u kojem različiti oblici slika – umjetničke, dokumentarne, medijske – konkuriraju za našu pažnju“. Ta se borba za značenje odvija praksama gledanja koje nisu neutralne, već oblikovane društvenim, političkim i tehnološkim uvjetima. U tom smislu vizualni studiji proširuju pojam povijesti umjetnosti na povijest gledanja, povijest načina na koje su ljudi promatrali svijet i načina na koje su slike oblikovale njihovu percepciju.



W. J. T. Mitchell (2005) u knjizi *What Do Pictures Want?* predlaže da se slike više ne promatraju kao pasivni objekti interpretacije, nego kao aktivni sudionici u društvenoj komunikaciji. Njegova poznata teza da slike žele nešto od promatrača metaforički ukazuje na njihovu moć da izazovu reakciju, oblikuju osjećaje i stavove. Ta se ideja nadovezuje na razmišljanja Hansa Beltinga (2001), koji vizualnost promatra kao spoj triju razina; slike, medija i tijela, te tako povezuje materijalnost slike s tjelesnim i iskustvenim aspektima gledanja.

Iz te perspektive povijest umjetnosti i vizualni studiji ne razlikuju se prema predmetu (obje se discipline bave slikom), nego prema teorijskoj orijentaciji: prva istražuje sliku kao povijesni dokument i estetski artefakt, dok druga istražuje sliku kao kulturni čin i društveni događaj. Ova promjena u fokusu označava prijelaz s hermeneutike tumačenja na hermeneutiku gledanja, s analize što slika znači prema pitanju što slika čini u određenom kontekstu.

Moxey (2016: 39) smatra da takav pristup potiče demokratizaciju pogleda jer omogućuje razumijevanje vizualne kulture kao prostora u kojem svi sudjeluju, ne samo stručnjaci već i šira publika. Vizualni studiji, dakle, ne teže isključivo teorijskom znanju nego razvijanju vizualne pismenosti, sposobnosti kritičkog čitanja i stvaranja slika u suvremenom društvu prepunom vizualnih informacija.

U konačnici, odnos između povijesti umjetnosti i vizualnih studija nije hijerarhijski, nego suplementaran i produktivan. Povijest umjetnosti nudi dubinu povijesne analize, dok vizualni studiji omogućuju širinu interpretativnih pristupa i uključivanje novih oblika vizualnosti. Njihov je susret, kako tvrdi Purgar (2013: 35), prilika da se preispitaju same granice discipline i redefinira što danas znači baviti se slikom, ne samo kao povijesnim objektom nego kao živim i djelatnim medijem iskustva.

Nedisciplinarni pristup interpretaciji

Nedisciplinarni pristup predstavlja jedno od najvažnijih obilježja suvremenih teorijskih promišljanja o slici i vizualnosti. On je ključan za razumijevanje transdisciplinarnosti jer vizualnim istraživanjima daje društvenu relevantnost i otvara prostor za nastanak novih oblika znanja. Za razliku od multidisciplinarnog pristupa, koji okuplja više disciplina oko

zajedničkog problema, ili interdisciplinarnog pristupa, koji uspostavlja mostove između postojećih područja, nedisciplinarnost se ne oslanja na unaprijed zadane okvire. Ona ne teži integraciji, nego oslobađanju od disciplinarnih granica, stvaranju novih koncepata i metodologija koji ne pripadaju nijednoj znanstvenoj tradiciji u potpunosti (Purgar, 2017: 14).

Za razliku od disciplinarnog znanja koje se gradi unutar stabilnih metodoloških okvira, nedisciplinarno znanje nastaje između područja, u zonama preklapanja i sukoba, u kojima se stvaraju nova epistemološka polja. Kako ističe Klein (2010: 18), upravo u tim intermedijalnim prostorima dolazi do najvažnijih pomaka u suvremenoj znanosti jer se otvara mogućnost stvaranja novih paradigmi koje nisu ograničene institucionalnim pravilima. U tom smislu svaka nova znanstvena disciplina započinje kao oblik nedisciplinarnog znanja, kao pokušaj reinterpretacije i inovacije postojećih teorijskih modela.

Ako promatramo ovaj pristup iz perspektive vizualne umjetnosti, njegovo se djelovanje najснаžnije očituje u konceptu studija vizualne kulture. Angloamerički smjer razvio se multidisciplinarnim istraživanjima vizualnosti i tumačenjima slika u različitim društvenim, medijskim i ideološkim kontekstima (Mitchell, 1994; Mirzoeff, 2002). Njemački smjer, s druge strane, usmjerio se prema ontologiji slike, traganju za samim bićem i prirodom slike, i to pomoću interdisciplinarnih i fenomenoloških pristupa (Belting, 2001; Boehm, 2007). U oba slučaja riječ je o odmaku od stroge povijesnoumjetničke paradigme i stvaranju novih oblika vizualne teorije.

W. J. T. Mitchell u publikacijama *Picture Theory* (1994) i *What Do Pictures Want?* (2005) smatra da vizualni studiji ne bi trebali biti shvaćeni kao klasična akademska disciplina, nego kao polje nedisciplinarnog mišljenja koje povezuje znanost, umjetnost i svakodnevnu praksu gledanja. Krešimir Purgar (2017: 14) preuzima taj stav i opisuje vizualne studije kao kulturalnu simptomatologiju, metodu koja ne traži jednoznačna značenja slika, nego prepoznaje obrasce, simptome i procese kojima slike postaju aktivni sudionici društvenih odnosa.

Mitchellov koncept živih slika (2005) dodatno produbljuje ovaj pristup. On slikama ne pristupa samo kao reprezentacijama nego kao živim bićima koja imaju vlastitu dinamiku, želje i afektivne učinke. Slike ne samo da prikazuju život nego žive vlastite živote, oblikovane poviješću, kontekstom i percepcijom promatrača. Mitchell (2005: 2–13) ukazuje na to da slike imaju žudnju i volju, sposobnost da izazovu reakciju, strah, fascinaciju ili vjeru. Tako

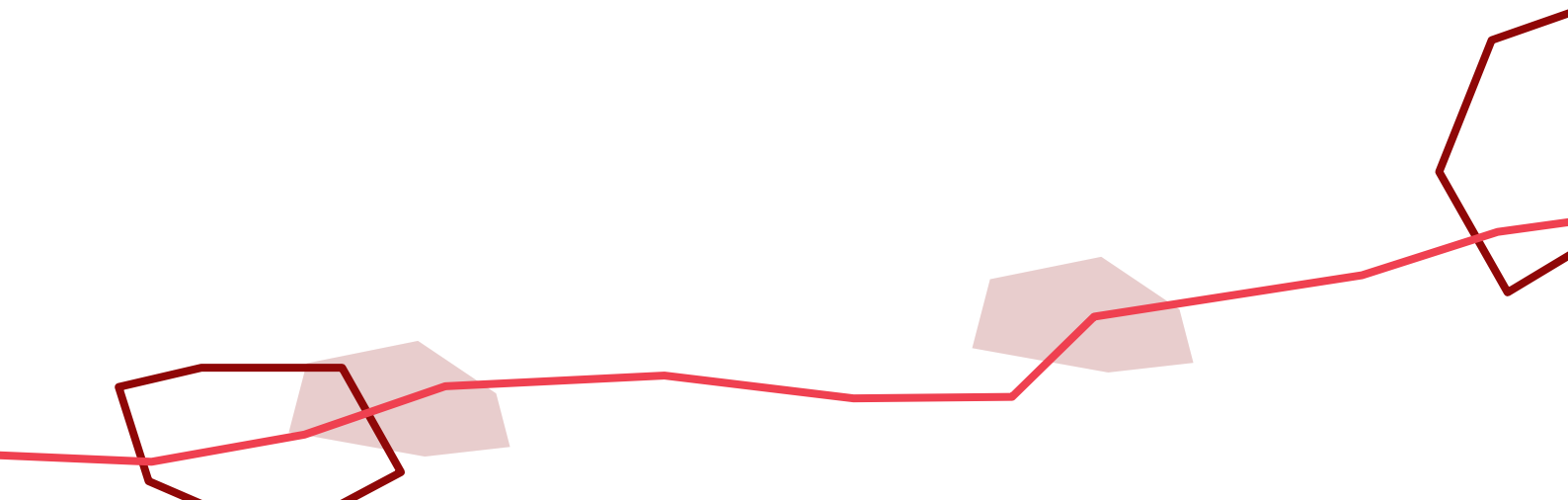
one postaju aktivni agensi u biopolitičkim procesima društva, a njihovo djelovanje ne može se objasniti unutar granica jedne discipline.

Purgar (2015) ističe da Mitchellova metodologija postaje primjer nedisciplinarnog mišljenja jer se oslanja na metafore iz prirodnih znanosti i popularne kulture: kloniranje (ovca Dolly), idolatriju (zlatno tele) i anakronizaciju (dinosauri u suvremenoj kulturi). Ovi fenomeni služe kao simboli suvremenog načina komunikacije slikama pokazujući da se slike ponašaju poput društvenih organizama koji žive, umiru i transformiraju se u različitim medijskim okruženjima (Purgar, 2015: 82–83).

Takvo shvaćanje blisko je i konceptu *iconoclasha* Brune Latoura (2002), koji opisuje stalni sukob između ikonoklazma (uništavanja slika) i ikonofilije (obožavanja slika). U digitalno doba taj se sukob neprestano odvija jer slike neprestano nastaju, repliciraju se i nadmeću za pažnju promatrača. Mitchell (2005: 13) tu ideju povezuje s pojmom simulakruma, u kojem digitalne slike nisu mehaničke kopije, nego organske replike koje nastavljaju živjeti izvan svog izvornog konteksta djelujući kao samoodrživi vizualni organizmi.

Nedisciplinarnost Mitchellova pristupa ogleda se i u njegovu naturalističkom pogledu na slike. On tvrdi da slike imaju moć koja nadilazi psihološko ili estetsko objašnjenje, njihova živost proizlazi iz društvene i kulturološke funkcije. One sudjeluju u oblikovanju vjerovanja, emocija i političkih stavova. Mitchell (2005: 19) posebno naglašava društvenu strukturu vjerovanja u slike, koja se manifestira u sekundarnom vjerovanju, vjerovanju o vjerovanjima drugih ljudi, što stvara temelj ikonoklastičkog ponašanja u društvu.

Ovaj pristup ima značajne implikacije za tumačenje vizualnih sadržaja u obrazovanju. Nedisciplinarni okvir potiče nastavnika i učenika da pristupe slici izvan tradicionalnih granica povijesti umjetnosti uzimajući u obzir povijesno, kulturno, medijsko i emocionalno iskustvo. Na tom tragu iz Mitchellove teorije proizlazi interpretativni model koji se sastoji od triju međusobno povezanih razina: historizacije, dekontekstualizacije i anakronizacije (Shematski prikaz 21).



Shematski prikaz 21. Mitchellov interpretativni model



Historizacija omogućuje razumijevanje slike unutar njezina povijesnog i društvenog okvira koristeći klasične metode povijesti umjetnosti. Historizacijski pristup polazi od pretpostavke da su za razumijevanje umjetničkog djela presudni vrijeme i društveno-povijesni okvir u kojem je ono nastalo. Takav kontekst očituje se u materijalnim karakteristikama medija, specifičnim vizualnim i reprezentacijskim postupcima, kao i u povezanosti formalnih obilježja djela s jednim od prepoznatljivih stilskih idioma određenog razdoblja. Upravo je unutar povijesti umjetnosti razvijen skup metodoloških alata koji omogućuju rekonstrukciju tih odnosa između autora, oblikovne strukture, stilskih obilježja i šire društvene uvjetovanosti.

Za ovakvu analizu ključne su tradicionalne metode: formalna analiza, kojom se ispituju vizualni elementi i njihov perceptivni učinak; stilsko analiza, usredotočena na prepoznavanje povezanosti oblika s drugim djelima istoga stila; ikonografsko-ikonološka analiza, kojoj je cilj prepoznati i interpretirati motivske i simboličke razine prikaza. Budući da se ove metode oslanjaju isključivo na disciplinarne standarde povijesti umjetnosti, pristup je izrazito stručan i utemeljen u tradiciji atribucije i određivanja stilskih pripadnosti kao primarnih istraživačkih ciljeva.

Takva je analiza usredotočena na značenje koje je djelo imalo u trenutku nastanka, odnosno na rekonstrukciju njegova izvornog smisla. No pritom se zanemaruje činjenica da slike tijekom vremena tvore nova značenja, ovisno o promjenama društvenog konteksta i načinu na koji ih različiti promatrači doživljavaju. Vitalistička dimenzija slika, njihova sposobnost da generiraju nove interpretacije i funkcije u kasnijim vremenima, ostaje izvan fokusa historizacije, koja se čvrsto drži povijesnog trenutka i izvornih intencija.

Dekontekstualizacija podrazumijeva promatranje slike izvan njezina izvornog okruženja, bilo da je riječ o svjesnom postupku ili spontanom pomaku pogleda. Time se sliku izdvaja iz konvencionalnog okvira u kojem je nastala, što omogućuje drukčiji uvid u njezina značenja. Ovakav pristup nije važan samo za razumijevanje reprezentacijskih aspekata slike nego i umjetničkih djela općenito. Posebno je prepoznatljiv u postmodernoj umjetničkoj praksi, u kojoj autori često koriste strategije aproprijacije, preuzimanja, redefiniranja i reinterpretacije svakodnevnih predmeta ili već etabliranih umjetničkih djela.

Uklanjanjem slike iz njezina prirodnog konteksta postaje moguće promatrati je oslobođenu estetskih i disciplinarnih pravila koja inače određuju njezinu vrijednost ili funkciju. Međutim, u obrazovnom sustavu upravo se ti unaprijed zadani kanoni nerijetko prenose na učenike kao stabilna vrijednosna mjerila, što može ograničiti mogućnost da prepoznaju višeslojnost i različite komunikacijske potencijale slike.

Razvoju dekontekstualizacije kao metode znatno je pridonijela politika identiteta, koja polazi od tumačenja vizualnih prikaza iz unaprijed definiranih društvenih i kulturnih perspektiva – bilo rodni, rasni, klasni ili nacionalni. Takav je pristup po svojoj naravi multidisciplinarnan jer omogućuje da se pitanja reprezentacije promatraju iz različitih znanstvenih područja i teorijskih tradicija. Ujedno uključuje semiotičku dimenziju jer se značenja analiziraju procesima kodiranja i dekodiranja vizualnih poruka, čime se dodatno naglašava društveni i komunikacijski potencijal slike.

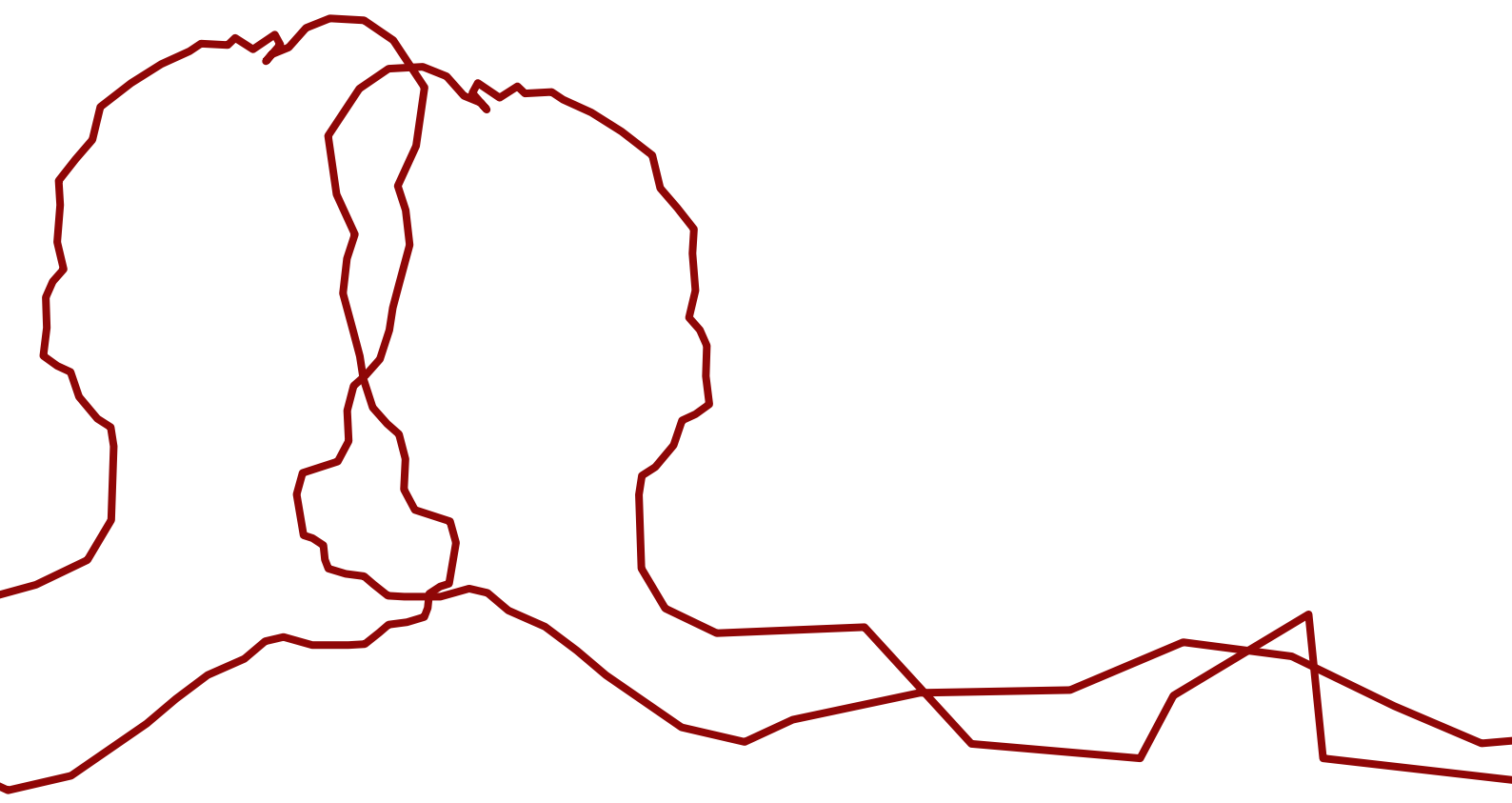
Anakronizacija, pak, predstavlja autentično nedisciplinarni pristup: promatrač tumači sliku iz suvremenog trenutka prepoznajući njezino djelovanje, emocionalni učinak i moć oblikovanja vrijednosti. Anakronizacijski pristup polazi od toga da se sliku promatra iz perspektive vremena koje nije ono u kojem je izvorno nastala. Drugim riječima, njezino se značenje iščitava iz pozicije današnjeg promatrača, pri čemu se uzimaju u obzir sva dodatna značenja, funkcije i emocionalne vrijednosti koje je slika stekla tijekom svoje povijesti recepcije. Za razliku od historizacije, koja pripada strogo disciplinarnim metodama,

te dekontekstualizacije, koja se oslanja na interdisciplinarne i multidisciplinarne postupke, anakronizacija je jedini pristup koji u cijelosti odgovara nedisciplinarnom načelu.

Njezina se logika temelji na jednostavnoj činjenici: bez obzira na vrijeme nastanka, svaku sliku promatramo u sadašnjosti, često bez detaljnog poznavanja njezina izvornog povijesnog okvira. Kao suvremeni promatrači uvijek smo u poziciji interpretatora koji reagira na sliku i pritom aktivira vlastite osjećaje, vrijednosne sudove i kulturna očekivanja. Za današnjeg gledatelja jedino je sadašnje značenje ono koje djeluje stvarno i neposredno.

U digitalnom dobu slike ne samo da preživljavaju povijesno vrijeme u kojem su nastale nego se i multipliciraju, cirkuliraju i transformiraju u novim medijskim okruženjima, čime trajno stječu nova svojstva i nove učinke. Anakronizacija otvara prostor za promišljanje o tome kako slike žive, mijenjaju se i utječu na nas danas, bez potrebe da se strogo ograničavamo na njihove izvorne povijesne okvire.

Ova trodijelna metodologija ne funkcionira linearno, nego omogućuje fleksibilno i situacijsko pristupanje slici. Historizacijom se odgovara na pitanje kako je slika nastala, dekontekstualizacijom na pitanje kako djeluje u različitim kontekstima, a anakronizacijom na pitanje što slika želi od nas danas. Time nedisciplinarni pristup postaje alat suvremene vizualne pismenosti, ne metoda jedne znanosti, nego način mišljenja koji povezuje umjetnost, teoriju i svakodnevno iskustvo gledanja.



4. LITERATURA

Adams, L. S. (1996). *The Methodologies of Art: An Introduction*. New York: Icon Editions.

Alpers, S. (1984). *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.

Alpers, S. (1990). *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*. Chicago: University of Chicago Press.

Althusser, L. (1965). *For Marx*. New York: Pantheon.

Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Arnheim, R. (1971). *Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Arnheim, R. (1985). *Vizuelno mišljenje: jedinstvo slike i pojma*. Prijevod: V. Stojić. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Artland Magazine (n.d.). *Agents of Change: Camera Obscura*. Available at: <https://magazine.artland.com/agents-of-change-camera-obscura> (Accessed: 06 January 2026).

Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.

Bal, M. (2003). „Visual Essentialism and the Object of Visual Culture“. *Journal of Visual Culture*, 2(1): 5–32.

Bal, M. i Bryson, N. (2001). *Looking In: The Art of Viewing*. Amsterdam: G+B Arts International / Routledge.

Bal, M. i Bryson, N. (2005). „Semiotika i povijest umjetnosti“. U: Lj. Kolečnik (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: perspektive kritičke povijesti umjetnosti* (str. 51–104). Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Barthes, R. (1982) [1964]. „Retorika slike“. U: Mišćević, N. (ur.) *Plastički znak: zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti* (str. 71–82). Rijeka: Izdavački centar Rijeka.

Barthes, R. (2009). *Mitologije*. Prijevod: M. Čale. Zagreb: Naklada Pelago.

Bätschmann, O. (2004). *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*. Prijevod: Milan Pelc. Zagreb: Scarabeus – naklada.

Bätschmann, O. (2014). *Introduction to Art History*. London: Reaktion Books.

Bauer, H. (2007). „Forma, struktura, stil: povijest i metode formalne analize“, u: Belting, H., Dilly, H., Kemp, W., Sauerländer, W. i Warnke, M. (ur.) *Uvod u povijest umjetnosti* (str. 143–159). Prijevod: Milan Pelc i Dubravka Botica. Zaprešić: Fraktura.

Bauman, Z. (2004). *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*. Cambridge: Polity Press.

Baxandall, M. (1972). *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press.

Baxandall, M. (1985). *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven and London: Yale University Press.

Beke, L. (2007). „Fenomeni postmoderne i New art history“, U: Belting, H. et al. (ur.) *Uvod u povijest umjetnosti* (str. 343–361). Prijevod: Milan Pelc i Dubravka Botica. Zaprešić: Fraktura.

Belting, H. (2005). „Image, Medium, Body“. *Critical Inquiry*, 31(2), 302–319.

Belting, H. (2007). „Tumačenje u kontekstu“. U: H. Belting et al. (ur.), *Uvod u povijest umjetnosti* (str. 209–227). Zaprešić: Fraktura.

Belting, H. (2010a). *Firenca i Bagdad: zapadno-istočna povijest pogleda*. Prijevod: N. Medved. Zaprešić: Fraktura.

Belting, H. (2010b). *Kraj povijesti umjetnosti?*. Ur. N. Beroš. Prijevod: A. Jelčić. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Belting, H. i Kemp, W. (2007). „Uvod“, U: Belting, H. et al. (ur.) *Uvod u povijest umjetnosti* (str. 141–143). Prijevod: Milan Pelc i Dubravka Botica. Zaprešić: Fraktura.

Benjamin, W. (2006). „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“. *Život umjetnosti*, 78–79, 22–32.

Berger, J. (2009). *Ways of Seeing*. London: Penguin.

- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Boardman, J. (2001). *Greek Black-Figure Vases*. London: Thames & Hudson.
- Boehm, G. (1977). „O hermeneutici slike“. U: S. Briski Uzelac (ur.), *Slika i riječ* (str. 61–97). Zagreb: IPU.
- Boehm, G. (2009). „Povratak slika“. U: K. Purgar (ur.), *Vizualni studiji* (str. 3–24). Zagreb: CVS.
- Briski Uzelac, S. (2008). *Vizualni tekst: studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.
- Bryson, N. (1983a). *The Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press.
- Bryson, N. (1983b). *Word and Image: French Painting of the Ancient Regime*. Cambridge: Paperback Library.
- Bryson, N. (1988). „The Gaze in the Expanded Field“. U: H. Foster (ur.), *Vision and Visuality* (str. 86–108). Seattle: Bay Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Carrier, D. (1986). „Art and Its Spectator“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45(1), 5–17.
- Cassirer, E. (1985). *Filozofija simboličkih oblika*. Novi Sad: Dnevnik.
- Castells, M. (2010). *The Power of Identity*. 2nd ed. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Cerutti, F. (2006). *Identitet i politika*. Zagreb: Politička kultura.
- Chadwick, W. (1990). *Women, Art, and Society*. London: Thames & Hudson.
- Chaffee, D. (2010). *Reflexive Identity in Contemporary Society*. London: Routledge.

- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics*. 2. izd. London: Routledge.
- Chave, A. C. (2001). *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Clark, K. (1956). *The Nude: A Study in Ideal Form*. London: John Murray.
- Clark, T. J. (1974). „The Conditions of Artistic Creation“. *Times Literary Supplement*, 24. svibnja, 561–562.
- Clark, T. J. (1999). „Cubism and Collectivity“. U: *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (str. 169–224). New Haven, CT: Yale University Press.
- Clark, T. J. (1999). *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Clark, T. J. (2005). „O socijalnoj povijesti umjetnosti“. U: Lj. Kolečnik (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica* (str. 105–138). Zagreb: IPU.
- Clausberg, K. (2007). „Neuroznanost o slici“. U: H. Belting et al. (ur.), *Uvod u povijest umjetnosti* (str. 299–321). Prijev. M. Pelc i D. Botica. Zaprešić: Fraktura.
- Crary, J. (1992). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA i London: MIT Press.
- Crenshaw, K. (1991). „Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color“. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241–1299.
- Crow, T. (2010). *Modern Art in the Common Culture*. New Haven: Yale University Press.
- D'Alleva, A. (2005). *Methods & Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing.
- Davis, W. (2011). *A General Theory of Visual Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- De Saussure, F. (2000). *Tečaj opće lingvistike*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Company.
- Dikovitskaya, M. (2012). „Major Theoretical Frameworks in Visual Culture“. U: I. Heywood i B. Sandywell (ur.), *The Handbook of Visual Culture* (str. 68–89). London / New York: Berg – Bloomsbury.

Dilthey, W. (1989). *Introduction to the Human Sciences (Einleitung in die Geisteswissenschaften)*. Princeton: Princeton University Press. (izv. izd. 1883.)

Eberlein, J. K. (2007). „Sadržaj i smisao: ikonografsko-ikonološka metoda“. U: H. Belting et al. (ur.), *Uvod u povijest umjetnosti* (str. 159–181). Prijev. M. Pelc i D. Botica. Zaprešić: Fraktura.

Eco, U. (1973). *Kultura, informacija i komunikacija*. Beograd: Nolit.

Eliade, M. (1958). *Rites and Symbols of Initiation*. New York: Harper & Row.

Elkins, J. (2003). „Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture' (2003): Nine Modes of Interdisciplinarity for Visual Studies“. *Journal of Visual Culture*, 2(2), 232–237.

Elkins, J. (2012). „An Introduction to the Visual as Argument“. U: J. Elkins, K. McGuire, M. Burns, A. Chester i J. Kuennen (ur.), *Theorizing Visual Studies* (str. 25–61). New York: Routledge.

Erikson, E. H. (1968). *Identity: Youth and Crisis*. New York: Norton.

Focillon, H. (1969). *The Art of the West in the Middle Ages*. London: Phaidon Press.

Focillon, H. (1995). *Život oblika*. Zagreb: Rako & Rako.

Foster, H. (1987). „Preface“. U: H. Foster (ur.), *Discussions in Contemporary Culture* (str. 1–3). Seattle: Bay Press / The Art Foundation.

Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Pantheon.

Frascina, F., Garb, T., Blake, N., Fer, B. & Harrison, C. (1993). *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven, CT & London: Yale University Press in association with the Open University.

Fraser, N. (1997). *Justice Interruptus: Critical Reflections on the "Postsocialist" Condition*. New York: Routledge.

Freud, S. (1907/1908). "Der Dichter und das Phantasieren" [Creative Writers and Day-Dreaming]. U: *Gesammelte Werke*, Bd. 7. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Freud, S. (1910). *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* [A Childhood Memory of Leonardo da Vinci]. Leipzig i Wien: Deuticke.

Freud, S. (1930). *Das Unbehagen in der Kultur* [Civilization and Its Discontents]. London: The Hogarth Press.

Frosh, S. (2003). *Psychology and the Real: An Introduction to Psychoanalytic Perspectives*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Fry, R. E. (1920). *Vision and Design*. London: Chatto and Windus. Dostupno na: <https://archive.org/details/rsvisiondesi00fryruoft?ref=ol&view=theater>

Gadamer, H.-G. (2001). *Istina i metoda: Osnovi filozofske hermeneutike*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Gibson, J. J. (1950). *The Perception of the Visual World*. Boston: Houghton Mifflin.

Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.

Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press.

Gimbutas, M. (1991). *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe*. San Francisco: Harper.

Goffen, R. (1997). *Titian's Women*. New Haven: Yale University Press.

Goffman, E. (1963). *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Goldstein, B. (1981). „The Ecology of J. J. Gibson's Perception“. *Leonardo*, 14(3), 191–195.

Gombrich, E. H. (1950). *The Story of Art*. New York: Phaidon Press.

Gombrich, E. H. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press.

Gombrich, E. H. (1963). *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London: Phaidon.

Gombrich, E. H. (1979a). *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. London: Phaidon.

Gombrich, E. H. (1979b). „In Search of Cultural History“. U: *Ideals and Idols: Essays on Values in History and Art*. London: Phaidon.

Gombrich, E. H. (1984). *Umetnost i iluzija: psihologija slikovnog predstavljanja*. Prijevod: J. Stakić. Beograd: Nolit.

Gombrich, E. H. (1986). *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press.

Goodman, N. (2002). *Jezici umjetnosti: pristup teoriji simbola*. Prijevod: V. Božičević. Zagreb: Kruzak.

Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. Ur. Hoare, Q. i Nowell Smith, G. New York: International Publishers.

Greenberg, C. (1960/1961). *Modernist Painting*. Washington D. C.: Voice of America / Arts Yearbook 4.

Gregory, R. (1997). „Knowledge in Perception and Illusions“. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B: Biological Sciences*, 352(1358), 1121–1128.

Gutmann, A. (2003). *Identity in Democracy*. Princeton: Princeton University Press.

Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.

Hall, S. (1996a). „Cultural Identity and Diaspora“. U: P. Williams i L. Chrisman (ur.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* (str. 392–403). London: Harvester Wheatsheaf.

Hall, S. (1996b). „Who needs ‘identity’?“. U: S. Hall i P. du Gay (ur.), *Questions of Cultural Identity* (str. 1–17). London: Sage.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.

Harris, J. (2001). *The New Art History: A Critical Introduction*. London i New York: Routledge.

Heidegger, M. (1985). *Bitak i vrijeme*. Prijevod: Hrvoje Šarinić. Zagreb: Naprijed.

Heidegger, M. (2010). *Izvor umjetničkog djela*. Prijevod: Damir Barbarić. Zagreb: AGM.

Herrera, H. (1983). *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. New York: Harper & Row.

Holly, M. A. (1996). *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Ithaca: Cornell University Press.

Holly, M. A. (2005). „Gledanje prošlosti“. U: Lj. Kolečnik (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: perspektive kritičke povijesti umjetnosti* (str. 313–349). Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Hooks, B. (1995). *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: New Press.

Hope, C. (1980). „Artists, Patrons and Advisers in the Italian Renaissance“. *Renaissance Quarterly*, 33(2), 243–258.

Jakobson, R. (1960). „Closing Statement: Linguistics and Poetics“. U: T. A. Sebeok (ur.), *Style in Language* (str. 350–377). Cambridge, MA: MIT Press.

Jakovljeva, N. (1982). *William James i problem identiteta*. Beograd: Nolit.

James, W. (1890). *The Principles of Psychology*. New York: Henry Holt.

Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Oakland: University of California Press.

Jenkins, R. (2008). *Social Identity*. 3rd edn. London: Routledge.

Jung, C. G. (1930). *Psychology and Literature*. U: *Collected Works*, vol. 15. Princeton: Princeton University Press.

Jung, C. G. (1959). *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*. *Collected Works*, vol. 9. Princeton: Princeton University Press.

Jung, C. G. (1959). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press.

Jung, C. G. (1964). *Man and His Symbols*. London: Aldus Books. Jung, C. G. (1966). *Collected Works*, vol. 9, str. 75–76. Princeton: Princeton University Press.

Jung, C. G. (1968). *Alchemical Studies*. Princeton: Princeton University Press.

Jung, C. G. (2009). *Liber Novus* (Crvena knjiga). New York: W. W. Norton.

Kemp, W. (2007). „Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije“. U: H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer i M. Warnke (ur.), *Uvod u povijest umjetnosti* (str. 227–245). Prijev. M. Pelc i D. Botica. Zaprešić: Fraktura.

Knežević, S. (1970). „Hans Sedlmayr“. *Život umjetnosti*, 11–12, 103–107.

Kolešnik, L. (2005). „Kritička povijest umjetnosti: perspektive i dometi“. U: L. Kolešnik (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: perspektive kritičke povijesti umjetnosti* (str. 351–403). Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Kolešnik, Lj. (2004). „Utjecaj kulturalnih teorija na povijest umjetnosti kao znanstvenu disciplinu“. U: M. Pelc (ur.), *Zbornik 1. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti* (str. 321–327). Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Krauss, R. (1981a). „In the Name of Picasso“. *October*, 16, 5–22. Dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/778371?origin=JSTOR-pdf&seq=1> (pristupljeno 7. 6. 2021.).

Krauss, R. (1981b). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, str. 258–260.

Kymlicka, W. (1995). *Multicultural Citizenship: A Liberal Theory of Minority Rights*. Oxford: Oxford University Press.

Lacan, J. (1949). *Écrits: A Selection*. New York: Norton.

Lacan, J. (1986). *Četiri osnovna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed.

Latour, B. (2001). „What is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars?“. U: P. Weibel i B. Latour (ur.), *Iconoclasm: Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art* (str. 14–37). Karlsruhe / Cambridge, MA: ZKM – MIT Press.

Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural Anthropology*. New York: Basic Books.

Loinjak, I. (2016). „Specifičan primjer ženskog „pisma“. *Artos: časopis za znanost, umjetnost i kulturu*, (4), 0-0.

Marin, L. (1989). Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's "The Arcadian Shepherds". U: Bal, M. i Bryson, N. (ur.), *Calligram: Essays in New Art History from France* (str. 37–56). Cambridge: Cambridge University Press.

Marin, L. (1999). *Sublime Poussin*. Stanford: Stanford University Press.

Mathews, P. (1999). „The subjects of art history: Historical objects in contemporary feminist theory“. *The Art Bulletin*, 81(1), 6–26.

Matijević Cakić, I. (2023). „Umjetnost majčinstva hrvatskih umjetnica mlađe generacije“. *Treća*, XXVI (1), 11-23.

Mercer, K. (2008). *Exiles, Diasporas & Strangers*. London: MIT Press.

Merleau-Ponty, M. (1978). *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost.

Mirzoeff, N. (2002). „The Subject of Visual Culture“. U: N. Mirzoeff (ur.), *The Visual Culture Reader* (str. 3–23). London / New York: Routledge.

Mirzoeff, N. (2009). *An Introduction to Visual Culture*. London / New York: Routledge.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2009). *Ikonologija: slika, tekst, ideologija*. Prijevod: S. Marić. Zagreb: Antibarbarus.

Modood, T. (2007). *Multiculturalism: A Civic Idea*. Cambridge: Polity Press.

Moran, A. (2005). *Colonialism, Race and Identity: Perspectives on Indigenous Peoples*. London: Palgrave Macmillan.

Moxey, K. (2005). „Semiotika i socijalna povijest umjetnosti“. U: L. Kolečnik (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: perspektive kritičke povijesti umjetnosti* (str. 139–165). Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

- Moxey, K. (2016). „Material Time, Images and Art History“. U: Ž. Paić i K. Purgar (ur.), *Theorizing Images* (str. 35–59). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Mulvey, L. (1975). „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Mulvey, L. (1991). *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan.
- Nochlin, L. (1971). „Why have there been no great women artists?“. *ARTnews*, 69(9), 22–39.
- Nochlin, L. (1989). *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York and London: Harper & Row.
- Nöth, W. (2004). *Priručnik semiotike*. Prijevod: A. Stamać. Zagreb: Ceres.
- Paić, Ž. (2008). *Vizualne komunikacije – Uvod*. Zagreb: Centar za vizualne studije.
- Paić, Ž. (2016). „Technosphere – A New Digital Aesthetics“. U: K. Purgar i Ž. Paić (ur.), *Theorizing Images* (str. 121–144). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Paić, Ž. i Purgar, K. (2016). „Introduction“. U: K. Purgar i Ž. Paić (ur.), *Theorizing Images* (str. 1–22). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Panofsky, E. (1939). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books.
- Panofsky, E. (1972). „Ikonografija i ikonologija: uvod u proučavanje renesansne umjetnosti“. Prijev. Ž. Domjan. *Život umjetnosti*, 17, 67–79.
- Peirce, C. S. (1931–1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard University Press, vol. 2, par. 92, 228, 303.
- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. London: Routledge.
- Powell, R. J. (2007). *Black Art and Culture in the 20th Century*. London: Thames & Hudson.
- Purgar, K. (2009). „Uvod u vizualne studije“. U: K. Purgar (ur.), *Vizualni studiji: umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata* (str. VII–XXIX). Zagreb: Centar za vizualne studije.

- Purgar, K. (2015). „Ikonologija i biopolitika: O 'živoj' teoriji slika W. J. T. Mitchella“. Sažetak sa simpozija Biopolitika i transformacija kulture, Zagreb.
- Purgar, K. (2016a). „Nulti stupanj reprezentacije: Umjetnost, tehnika i slikovno pojavljivanje“. *Ars Adriatica*, 6, 241–252.
- Purgar, K. (2016b). „Coming to Terms with Visual“. U: K. Purgar i Ž. Paić (ur.), *Theorizing Images* (str. 59–84). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Purgar, K. (2017). „Iconology as Cultural Symptomatology: Dinosaurs, Clones and the Golden Calf in Mitchell's Image Theory“. U: K. Purgar (ur.), *W. J. T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures* (str. 82–99). New York / London: Routledge.
- Purgar, K. (2019a). *Iconologia e cultura visuale. W. J. T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*. Rim: Carocci Editore.
- Purgar, K. (2019b). *Pictorial Appearing – Image Theory After Representation*. Bielefeld: Transcript.
- Riegl, A. (1893). *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Buchdruckerei von Gustav Schade.
- Riegl, A. (1901). *Spätromische Kunstindustrie: Nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Wien: Österreichisches Museum für Kunst und Industrie.
- Rorty, R. (1967). *The Linguistic Turn: Recent Essays in the Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rosenberg, H. (1952). "The American Action Painters." *Art News*, December 1952, pp. 22–23, 48–50.
- Ruskin, J. (2008 [1879]). *Stones of Venice*. Biblioteca Virtual Universal.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Santaella, L. (1995). *A Theory of Semiotics in the Visual Arts*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Schapiro, M. (1972–1973). „On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs“. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 6(1), 9–19.

Schleiermacher, F. (1998). *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*. Translated and edited by A. Bowie. Cambridge: Cambridge University Press.

Schneider, N. (2007). „Umjetnost i društvo: društveno-povijesni pristup“. U: H. Belting et al. (ur.), *Uvod u povijest umjetnosti* (prijev. M. Pelc i D. Botica, str. 245–271). Zaprešić: Fraktura.

Sedlmayr, H. (1970). „Problemi interpretacije“. Prijev. S. Knežević. *Život umjetnosti*, 11–12, 101–124.

Skender, L. (2021). *Vizualna kultura kao nova paradigma poučavanja likovne umjetnosti* (doktorska disertacija). Osijek: Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku.

Smith, A. D. (1991). *National Identity*. Reno: University of Nevada Press.

Spivak, G. C. (1988). „Can the subaltern speak?“. U: C. Nelson i L. Grossberg (ur.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (str. 271–313). Urbana: University of Illinois Press.

Steadman, P. (2001). *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*. Oxford: Oxford University Press.

Sturken, M. i Cartwright, L. (2001). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press.

Taylor, C. (1994). *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press

Taylor, R. P., Micolich, A. i Jonas, D. (1999). „Fractal Analysis of Pollock's Drip Paintings“. *Nature*, 399, 422–423.

Tocqueville, A. de (1969). *Democracy in America*. New York: Harper & Row.

Varndoe, K., & Karmel, P. (1998). *Jackson Pollock*. The Museum of Modern Art.

Vicelja Matijašić, M. (2013). *Ikonologija: kritički prikaz povijesti metode*. Rijeka: Filozofski fakultet, Centar za ikonografske studije.

Von Toll, G. (2023). "Did Vermeer Use a Camera Obscura?". *Barnebys Magazine*. <https://www.barnebys.com/blog/did-vermeer-use-a-camera-obscura>

Warburg, A. (1929). *Der Bilderatlas Mnemosyne: eine Bilderserie zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance*. Hamburg: Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Dostupno na: <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne>.

Wiley, K. (2006). *Kehinde Wiley: Passing/Posing*. New York: Rizzoli.

Wolff, J. (2005). „Društvena proizvodnja umjetnosti“. U: L. Kolečnik (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: perspektive kritičke povijesti umjetnosti* (str. 9–49). Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Wölfflin, H. (1988). „Objašnjavanje umjetničkih djela“. *Život umjetnosti*, 43–44, 160–167.

Wölfflin, H. (1998). *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti: problem razvoja stila u novijoj umjetnosti*. Zagreb: Kontura.

Young, R. J. C. (2001). *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell.

5. POPIS SHEMATSKIH PRIKAZA I TABLICA

Shematski prikaz 1. Kempovo određivanje interesa estetike recepcije

Shematski prikaz 2. Uvjeti recepcije prema Kempu

Shematski prikaz 3. Unutarnje orijentacije umjetničkog djela prema Kempu

Shematski prikaz 4. Pristupi u teoriji percepcije

Shematski prikaz 5. Analiza psihoanalitičke teorije

Shematski prikaz 6. Simbolika geometrije u islamskom ornamentu

Shematski prikaz 7. Artikulacija odnosa u hermeneutičkoj trijadi

Shematski prikaz 8. Razumijevanje prema Gadameru

Shematski prikaz 9. Odnosi unutar hermeneutičkog kruga

Shematski prikaz 10. Iskustva promatrača prema Bächtshmannu

Shematski prikaz 12. Dimenzije interpretacije

Shematski prikaz 13. Termini nove povijesti umjetnosti

Shematski prikaz 14. Elementi i odnosi unutar znaka prema De Saussureu

Shematski prikaz 15. Proces semioze prema Peircu

Shematski prikaz 16. Taksonomija znakova prema Peirceu

Shematski prikaz 17. Odnosi čimbenika Jakobsonovih komunikacijskih funkcija

Shematski prikaz 18. Primjena Jakobsonovih jezičnih funkcija u metodologiji analize umjetničkog djela

Shematski prikaz 19. Ecova podjela kodova

Shematski prikaz 20. Pozicije promatrača pri tumačenju vizualnih poruka prema Hallu

Shematski prikaz 21. Mitchellov interpretativni model

Tablica 1. Primjena Jakobsonovih funkcija u vizualnoj komunikaciji i umjetnosti

6. POPIS SLIKA

Slika 1. Antonello da Messina, *Navještena djevica*, 1472., ulje na platnu, 45 cm x 34,5 cm, Regionalna galerija Sicilije u Palermu, Italija, CC0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonello_da_Messina_-_Virgin_Annunciate_-_Galleria_Regionale_della_Sicilia,_Palermo.jpg

Slika 2. Antonello da Messina, *Navještenje*, 1474., ulje na platnu, 180 cm × 180 cm, Regionalna galerija palače Bellomo u Sirakuzi, Italija, CC0, https://en.wikipedia.org/wiki/Annunciation_%28Antonello_da_Messina%29

Slika 3. Rembrandt van Rijn, *Autoportret s 34 godine*, 1640., ulje na platnu, 102 cm × 80 cm, Nacionalna galerija u Londonu, Ujedinjeno Kraljevstvo (Velika Britanija), CC0, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9a/Self-portrait_at_34_by_Rembrandt.jpg/1695px-Self-portrait_at_34_by_Rembrandt.jpg

Slika 4. Detalj s Rembrandtove slike *Autoportret s 34 godine*

Slika 5. Želimir Fišić, *Perspektivan*, 2005., kombinirana tehnika, 105 cm x 150 cm, (fotografija: Dražen Bota)

Slika 6. Niobid, *Amfora s glazbenom scenom*, stil crvenih figura, 460. – 450. pr. K., Walterov umjetnički muzej u Baltimoreu, SAD, CC0, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Niobid_Painter_-_Red-Figure_Amphora_with_Musical_Scene_-_Walters_482712_-_Side_A.jpg

Slika 7. *Posuda kamares stila keramike*, 2100. – 1700. g. pr. K., Arheološki muzej u Heraklionu, Kreta, CC BY-SA 3.0 (fotografija: Wolfgang Sauber), https://en.wikipedia.org/wiki/Kamares_ware#/media/File:AMI_-_Kamaresvase_1.jpg

Slika 8. *Mandala*, rad nepoznate pacijentice C. G. Junga, 1929., iz knjige *The Mystery of the Golden Flower* Carla Gustava Junga, CC0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mandala_Golden_Flower_Jung.JPG

Slika 9. *Mandala dvadeset i tri božanstva Nairatme*, Središnji Tibet, samostan povezan sa školom Sakya, 1375., akvarel, zlato i tinta na platnu, 82,5 cm × 72,4 cm, Muzej umjetnosti u Clevelandu, SAD, CC0, <https://clevelandart.org/art/1993.4>

Slika 10. *Reprodukcija Holmesova stereoskopa*, CC0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holmes_stereoscope.jpg

Slika 11. *Složeni mikroskop*, Engleska, 17. stoljeće, pripisuje se Christopheru Cocku, Wellcome Collection, London, CC BY 4.0 (Wellcome Trust Corporate Archive) <https://wellcomecollection.org/works/g96tk4ur>

Slika 12. *Tamna komora (camera obscura)*, Prirodoslovni muzej u Londonu, Ujedinjeno Kraljevstvo, CC BY-SA 3.0 (fotografija: Maksim), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camera_obscura_2.jpg

Slika 13. *Replika reflektirajućeg teleskopa Isaaca Newtona*, izvornik je predstavljen Kraljevskom društvu 1672. godine, CC0, https://en.wikipedia.org/wiki/Newton%27s_reflector

Slika 14. *Mliječna staza*, fotografija nastala snimanjem astrofotografskom kamerom, CC0, <https://www.publicdomainpictures.net/en/view-image.php?image=457455&picture=universe-cosmos-stars-sky>

Slika 15. *Pod atelijera Jacksona Pollocka*, Kuća Pollock-Krasner u New Yorku, 1946. – 1956., CC BY-SA 4.0 (fotografija: Rhododendrites), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pollock-Krasner_House_studio_floor_2.jpg

Slika 16. *Nastanak slike u cameri obscuri*, CC0, https://en.wikipedia.org/wiki/Pinhole_camera_model#/media/File:Pinhole-camera.svg

Slika 17. *Ilustracija principa camera obscura*, knjiga Jamesa Ayscougha *A Short Account of the Eye and Nature of Vision*, 4. izdanje, 1755., CC0, https://en.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura#/media/File:1755_james_ayscough.jpg

Slika 18. *Konstrukcija camere obscurae*, Denis Diderot i Jean Le Rond d'Alembert, Planches, Tome III, 1763., CC0, <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/planche/v24-x21?p=v24-g143&vp=y&>

Slika 19. Johannes Vermeer, *Geograf*, 1668. – 1669., ulje na platnu, 52 cm × 45,5 cm, Städelov umjetnički institut u Frankfurtu, CC0, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Geographer#/media/File:Johannes_Vermeer_-_The_Geographer_-_Google_Art_Project.jpg

Slika 20. Detalj sa slike *Geograf* Johannes Vermeera

Slika 21. Titian, *Venera iz Urbina*, Galerija Uffizi u Firenci, Italija, CC BY-SA 4.0 (fotografija: Diego Delso), <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=125636835>

Slika 22. Édouard Manet, *Olimpija*, 1863., ulje na platnu, Muzej Orsay u Parizu, CC0, https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Manet,_Edouard_-_Olympia,_1863.jpg

Slika 23. *Alhambra*, Granada, Španjolska, 1238., CC BY-SA 4.0 (fotografija: R. Prazeres), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alhambra_Comares_Hall_%28R_Prazeres%29_DSCF6579.jpg

Slika 24. Primjer geometrijskog rastera i konstrukcije motiva ornamenta,

Slika 25. Nizamija iz Ganje, *Laila i Majnun u školi*, Folio 129 iz Khamsa (Kvintet), 1524., tinta, neprozirna akvarelna boja i zlato na papiru, Metropolitan muzej u New Yorku, CC0, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446603>

Slika 26. Julije Klović (Giulio Clovio), *Farnese časoslov*, 1537. – 1546., iluminacija na pergamentu, 17,1 cm × 11,1 cm, Morgan knjižnica i muzej u New Yorku, CC0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giulio_Clovio_-_Farnese_Hours_-_Google_Art_Project.jpg

Slika 27. John Ruskin, *Primjeri venecijanske arhitekture*, 1887. Zaklada Muzeja u Birminghamu, CC0, <https://www.gutenberg.org/files/30755/30755-h/30755-h.htm>

Slika 28. *Sedam primjera arhitekture – ukrasni motivi iz Rouena, Saint-Lôa i Venecije*, 1880. – 1910., Zaklada Muzeja u Birminghamu, CC0, <https://www.gutenberg.org/files/35898/35898-h/35898-h.htm>

Slika 29. Mark Rothko, *Narančasto i žuto*, 1956., Enciklopedija Britannica, Buffalo AKG umjetnički muzej u New Yorku. © Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko / Artists Rights Society (ARS), New York, CC BY-4.0, <https://www.britannica.com/art/color-field-painting#/media/1/126733/36237>

Slika 30. Ana Sladetić Šabić, *Ulje, vino, voda, brašno, plod*, 2025., keramika, staklena zvona, tepih, 150 cm x 500 cm x 30 cm, (fotografija: Kristina Marić Lozušić)

Slika 31. Detalj instalacije *Ulje, vino, voda, brašno, plod* Ane Sladetić Šabić, (fotografija: Kristina Marić Lozušić)

Slika 32. Detalj instalacije *Ulje, vino, voda, brašno, plod* Ane Sladetić Šabić, (fotografija: Kristina Marić Ložušić)

Slika 33. Jacques-Louis David, *Napoleon prelazi Alpe*, 1803., ulje na platnu, 275 cm x 232 cm, Austrijska galerija Belvedere u Beču, CC0, https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:David_napoleon.jpg

Slika 34. Leonardo da Vinci, *Posljednja večera*, 1495. – 1498., tempera na ciglenom zidu, 422 cm x 904 cm, Crkva Svete Marije od Milosti u Milanu, CC0, [https://hr.wikipedia.org/wiki/Posljednja_ve%C4%8Dera_%28Leonardo%29#/media/Datoteka:Leonardo_da_Vinci_\(1452-1519\)_-_The_Last_Supper_\(1495-1498\).jpg](https://hr.wikipedia.org/wiki/Posljednja_ve%C4%8Dera_%28Leonardo%29#/media/Datoteka:Leonardo_da_Vinci_(1452-1519)_-_The_Last_Supper_(1495-1498).jpg)

Slika 35. Frida Kahlo, *Autoportret s trnovom ogrlicom i kolibrićem*, 1940., ulje na platnu, 61.2 cm x 47 cm, Harry Ransom centar u Austinu, CC0, [https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_with_Thorn_Necklace_and_Hummingbird#/media/File:Frida_Kahlo_\(self_portrait\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_with_Thorn_Necklace_and_Hummingbird#/media/File:Frida_Kahlo_(self_portrait).jpg)

Slika 36. Judy Chicago, *Večera*, 1974. – 1979., keramika, porculan i tekstil, 1463 cm x 1463 cm, Brooklyn Museum, CC BY-NC-SA 2.0 (fotografija: Steven Zucker), <https://smarthistory.org/judy-chicago-the-dinner-party/>

Slika 37. Jelena Kovačević, *Alma parens*, digitalni otisak na pleksiglasu, 2012. (fotografija: Jelena Kovačević)

Slika 38. Jelena Kovačević, *Alma parens*, digitalni otisak na pleksiglasu, 2012. (fotografija: Jelena Kovačević)

Slika 39. Ines Matijević Cakić, *Portret s kosom*, 2017., Crtež ljudskom kosom na platnu, digitalni print, 150 cm x 110 cm, 55 cm x 36 cm (fotografija: Ines Matijević Cakić)

Slika 40. Detalj crteža *Portret s kosom* Ines Matijević Cakić

7. INDEKS IMENA

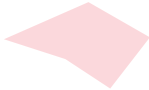
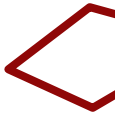
- Alpers, Svetlana 3, 92, 99, 100, 107, 127
- Althusser, Louis 128
- Arnheim, Rudolf 22,24,25
- Bal, Mieke 4,13, 33, 58, 75,79, 80, 81,102,104,110, 111, 112, 114, 115, 151, 157
- Barthes, Roland 109, 110, 114, 122, 123, 128, 129
- Bätschmann, Oskar 68, 71, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 91, 94
- Baxandall, Michael 58, 60, 98, 99, 100, 127
- Belting, Hans 14, 42, 61, 68, 69, 154, 155, 160, 161
- Benjamin, Walter 14, 42, 56, 57, 58
- Berger, John 14, 42, 57, 58
- Boehm, Gottfried 78, 79, 80, 81, 112, 152, 153, 154, 155, 161
- Briski Uzelac, Sonja 105, 106, 107
- Bryson, Norman 13, 40, 41, 79, 80, 110, 111, 112, 115, 151
- Butler, Judith 135, 136, 143
- Carrier, David 7
- Cartwright, Lisa 4, 29, 30, 40, 70, 112, 113, 114
- Cerutti, Furio 126
- Clark, Timothy J. 58, 60, 103, 107, 127
- Crary, Jonathan 14, 42, 50
- Crimp, Douglas 104
- Dikovitskaya, Margaret 109, 157
- Dilthey, Wilhelm 71, 72, 73
- Eco, Umberto 109, 114, 117, 123, 124, 125, 128
- Elkins, James 157, 158
- Focillon, Henri 85, 86
- Foster, Hal 29
- Foucault, Michel 136
- Freud, Sigmund 31, 32, 37, 38, 39
- Fry, Roger 85, 86
- Gadamer, Hans-Georg 72, 73, 74
- Gibson, James 13, 24, 25, 26, 27, 28
- Gombrich, Ernst 28,29, 96, 97, 98, 100
- Goodman, Nelson 154
- Greenberg, Clement 86
- Gregory, Richard 27
- Hall, Stuart 126, 134, 135, 136, 137, 143, 157
- Heidegger, Martin 71, 72, 73
- Holly, Michael Ann 7, 13, 104, 105
- Jakobson, Roman 109, 113, 118
- Jay, Martin 14, 42, 47
- Jung, Carl Gustav 32, 34, 35, 38
- Kemp, Wolfgang 15, 16, 17, 18, 19, 68
- Kolešnik, Ljiljana 40, 103, 104, 107
- Krauss, Rosalind 49, 103, 112, 114
- Lacan, Jacques 31, 39, 40, 136, 137
- Latour, Bruno 162
- Mirzoeff, Nicholas 107, 136, 152, 159, 161
- Mitchell, W. J. T. 117, 127, 128, 129, 151, 152, 153, 154, 156, 160, 161
- Moxey, Keith 104, 106, 158, 159, 160
- Mulvey, Laura 2, 14, 29, 60, 142, 143
- Panofsky, Erwin 92, 94, 95, 96, 97, 100
- Peirce, Charles Sanders 109, 113, 114, 115, 116
- Purgar, Krešimir 152, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162



Riegl, Alois 88, 89

Ruskin, John 83

Saussure, Ferdinand de 109, 110, 113



8. POJMOVNIK

AFORDANSA – James J. Gibson definira je kao mogućnosti djelovanja koje neko okruženje ili objekt pruža promatraču, ovisno o njegovim tjelesnim sposobnostima i namjerama. U umjetnosti i dizajnu koncept afordansi pomaže razumjeti kako vizualni ili prostorni elementi pozivaju na određenu interakciju ili način percepcije.

ARTEFAKT – (od lat. arte factum = načinjen vještinom) označava predmet koji je izradio ili preoblikovao čovjek, a koji nosi tragove određene kulture, tehnike, vjerovanja ili svakodnevnog života.

BLACK ART – pojam i pokret u umjetnosti koji se odnosi na stvaralaštvo afroameričkih umjetnika usmjereno na afirmaciju crnačkog identiteta, povijesti i kulture te kritiku rasnih nejednakosti i društvene marginalizacije. Pojam je posebno povezan s pokretom Black Arts Movement (1965. – 1975.), koji je bio estetski i politički odgovor na građanska prava i borbu protiv rasizma u Sjedinjenim Američkim Državama. Black Art koristi vizualne simbole, mitove i ikone crnačke zajednice kako bi afirmirao kulturnu autonomiju, kritizirao dominantne narative te istaknuo kolektivnu povijest i iskustvo crnačkog naroda.

DISKURZIVNI POGLED – naglašava da gledanje nije neutralan, prirodan čin, nego je uvijek posredovano jezikom, društvenim kodovima i kulturnim normama. Ono što vidimo uvijek je oblikovano sustavima značenja (diskurzima) u kojima živimo, pa pogled nije čist ili univerzalan, nego povijesno i ideološki uvjetovan. Razvija ga Norman Bryson u knjizi *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (1983.)

ESTETIKA RECEPCIJE – teorijski pristup u proučavanju umjetnosti koji se fokusira na aktivnu ulogu promatrača u stvaranju značenja umjetničkog djela. Koncept su razvili Hans Robert Jauss i Wolfgang Iser unutar recepcijske teorije književnosti, a primjenjuje se i u povijesti umjetnosti. Prema estetici recepcije, djelo nije potpuno definirano samo u svom tekstu ili formi, već njegovo značenje nastaje u interakciji između djela i publike, u kontekstu kulturnih

iskustava, očekivanja i interpretativnih horizonata promatrača.

FEMINIZAM – skup teorijskih, političkih i kulturnih pristupa koji se zalažu za ravnopravnost spolova te kritički analiziraju načine na koje su žene i rodne razlike povijesno i društveno konstruirane unutar odnosa moći. U teorijskom smislu feminizam ispituje patrijarhalne strukture koje oblikuju znanje, reprezentaciju i institucije, uključujući umjetnost i povijest umjetnosti. Feministička teorija ukazuje na isključenost žena iz kanona, problematizira rodne stereotipe u vizualnim prikazima te razvija nove interpretativne modele koji uključuju iskustva, autorstvo i perspektive marginaliziranih subjekata.

FENOMEN GLEDATELJSTVA (engl. spectatorship) – odnosi se na proučavanje uloge i položaja gledatelja u odnosu na umjetničko djelo ili medijski sadržaj, s naglaskom na društvene, kulturne, psihološke i ideološke čimbenike koji oblikuju način gledanja. U humanistici postaje ključan u drugoj polovini 20. stoljeća, kada se fokus istraživanja pomiče s djela na odnos između djela i publike. Gledateljstvo se shvaća kao društveno, povijesno i kulturno oblikovana praksa, a ne samo fizički čin gledanja.

GEŠTALT TEORIJA – u umjetnosti polazi od ideje da ljudska percepcija organizira vizualne elemente u cjelinu koja je više od zbroja dijelova. Umjetničko djelo ne doživljavamo kao skup izoliranih linija, boja ili oblika, nego kao strukturiran i smislen oblik (geštalt). U kontekstu povijesti umjetnosti i estetike, ovaj pristup naglašava perceptivne zakonitosti kao temelj razumijevanja vizualnog dojma.

GLEDAJUĆI SUBJEKT (engl. the viewing subject) – razvio se unutar niza teorijskih rasprava od 1960-ih godina nadalje. Koristi se u povijesti umjetnosti, filozofiji i teoriji vizualne kulture za označavanje načina na koji je subjekt (promatrač ili gledatelj) konstituiran u odnosu na pogled i vizualne reprezentacije, osobito kroz proces interpelacije.

ICONOCLASH – pojam Brune Latoura koji označava stanje neodlučnosti i napetosti u odnosu prema slikama, kada nije jasno treba li ih štovati, tumačiti, koristiti ili uništiti. Za razliku od ikonoklazma (namjernog razaranja slika) i ikonofilije

(njihova štovanja), *iconoclash* opisuje situacije u kojima se sukobljavaju različita značenja, funkcije i moći slike, bez jasne ili jedinstvene namjere. Latour pojam koristi kako bi naglasio da slike nisu pasivni objekti, nego aktivni sudionici u znanstvenim, religijskim, političkim i umjetničkim praksama, koji proizvode kontroverze i višeznačne reakcije.

IKONOFILIJA – pojam koji označava pozitivan odnos prema slikama, njihovo prihvaćanje, vrednovanje i štovanje. U povijesnom i teorijskom smislu ikonofilija podrazumijeva vjerovanje u legitimnost i djelotvornost slike kao nositelja značenja, prisutnosti ili istine, osobito u religijskom kontekstu (npr. štovanje ikona). U širem, suvremenom teorijskom okviru ikonofilija označava povjerenje u moć vizualnih prikaza da posreduju znanje, identitet i društvene vrijednosti, nasuprot ikonoklastičkim nastojanjima njihova osporavanja ili uništenja.

IKONOKLAZAM – pojam koji označava odbacivanje, zabranu ili uništavanje slika zbog uvjerenja da su one pogrešne, opasne ili ideološki i religijski neprihvatljive. Povijesno se najčešće vezuje uz religijske sukobe (npr. bizantski ikonoklazam), u kojima se slikama osporava sposobnost legitimnog posredovanja svetog. U širem teorijskom i kulturnom smislu ikonoklazam obuhvaća kritičke prakse koje razotkrivaju slike kao konstrukte moći, ideologije ili manipulacije te nastoje umanjiti ili neutralizirati njihov simbolički i društveni učinak.

INTERPELACIJA – pojam koji je uveo Louis Althusser u marksističkoj teoriji, a odnosi se na proces prepoznavanja pojedinca kao subjekta ideologije. Prema Althusseru, društvene strukture i institucije pozivaju ljude da se identificiraju s određenim ulogama, vrijednostima i normama, čime pojedinac postaje subjekt ideoloških praksi. U umjetničkom i kulturnom kontekstu, interpelacija se koristi za analizu kako umjetnost, mediji i kulturni tekstovi oblikuju identitet i ponašanje promatrača.

JEZIČNI OBRAT (engl. linguistic turn) – teorijski zaokret u humanističkim i društvenim znanostima sredinom 20. stoljeća kojim je jezik postavljen u središte razumijevanja značenja, znanja i stvarnosti. Polazi od stajališta da se svijet ne spoznaje neposredno, nego posredstvom jezika,

diskursa i znakova. U povijesti umjetnosti i teoriji kulture jezični obrat potaknuo je analizu umjetničkog djela kao sustava znakova te usmjerio interpretaciju prema semiotici, strukturalizmu, poststrukturalizmu i diskurzivnoj analizi, naglašavajući da se značenja proizvode kroz kulturne i povijesne kontekste, a ne nalaze se inherentno u samom djelu. Richard Rorty afirmirao je i teorijski uobličio pojam u zborniku *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method* (1967).

KONZUMERIZAM – društveni i kulturni pojam koji označava sustav vrijednosti i praksi u kojem se potrošnja dobara i usluga postavlja kao središnji oblik društvenog djelovanja, identiteta i samopotvrđivanja. Konzumerizam nadilazi puku ekonomsku razmjenu te podrazumijeva simboličku i ideološku dimenziju potrošnje, u kojoj proizvodi, brendovi i vizualni kodovi oblikuju želje, stilove života i društveni status. U kritičkim teorijama kulture i vizualnim studijima konzumerizam se analizira kao mehanizam koji estetizira robu, proizvodi privid izbora i sudjeluje u reprodukciji kapitalističkih odnosa moći.

MUŠKI POGLED (engl. the male gaze) – koncept iz feminističke teorije koji opisuje način na koji vizualna kultura prikazuje svijet iz perspektive heteroseksualnog muškarca. Termin je popularizirala teoretičarka Laura Mulvey u svom eseju *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Taj pogled oblikuje način na koji publika percipira žene, često ih reducirajući na seksualne objekte i ograničavajući njihov identitet unutar dominantnih društvenih i rodni normi.

OKO RAZDOBLJA (engl. period eye) – pojam u povijesti umjetnosti i vizualnoj kulturi koji označava specifičan stil, način prikazivanja ili perceptivni horizont karakterističan za određeno povijesno razdoblje. Odnosi se na način na koji su umjetnici, promatrači i društvo u cjelini vizualno percipirali i interpretirali svijet u danom vremenskom okviru. Baxandall je uveo koncept oka razdoblja kojim objašnjava kako vizualna osjetljivost promatrača ovisi o specifičnim povijesnim i kulturnim okolnostima.

OPTIČKI POGLED – temelji se na geometrijskim i perspektivnim pravilima zapadne umjetnosti od renesanse. Norman Bryson u *Vision and Painting* (1983) opisuje

optički pogled kao statični, trenutni pogled koji zanemaruje tijek gledanja kroz vrijeme, predstavljajući promatrača kao nepomičnog, dok sliku vidi kao dovršenu cjelinu. Ovaj pogled potiskuje tjelesnost i vremenski kontekst te se oslanja na iluziju neutralnosti prikaza.

OZNAČAVANJE (engl. signification) – proces u kojem znak ili simbol prenosi značenje. U semiotici označavanje obuhvaća odnos između znaka (sign), znakovnog označenog (referent ili označeno – označava predmet, ideju ili koncept) i znakovnog označitelja (forma znaka, npr. riječ, slika, gest). Ferdinand de Saussure razlikuje denotaciju (osnovno, doslovno značenje) i konotaciju (dodatno, kulturno i ideološki uvjetovano značenje). Pojam pomaže razumjeti kako znakovi stvaraju značenja unutar jezika, medija i vizualne kulture.

POSTKOLONIJALIZAM – teorijski i kritički okvir koji se bavi analizom kulturnih, političkih i simboličkih posljedica kolonijalizma nakon formalnog kraja kolonijalne vlasti. Usmjeren je na proučavanje načina na koje kolonijalni odnosi moći i dalje oblikuju identitete, znanje, reprezentaciju i društvene hijerarhije. U humanistici i društvenim znanostima postkolonijalizam razotkriva eurocentrične narative, kritizira mehanizme drugosti i ispituje kako se potčinjeni subjekti predstavljaju ili isključuju iz dominantnih diskursa. Ključni autori uključuju Edwarda Saïda, Homi K. Bhabhu i Gayatri Chakravorty Spivak, a pojam je osobito važan za analizu vizualne kulture, umjetnosti i povijesti umjetnosti u globalnom kontekstu.

POZITIVIZAM – temelji se na ideji da se umjetnost može istraživati poput prirodnih pojava, kroz empirijsku, mjerljivu i provjerljivu analizu neovisnu o osobnim interpretacijama. U povijesti umjetnosti taj pristup razvio se u metodologiju usmjerenu na formalne, materijalne i povijesne aspekte djela, umjetničko djelo pritom treba klasificirati, opisati i povezati s provjerljivim podacima.

PRAKSE GLEDANJA – koncept koji se odnosi na društveno, kulturno i historijsko oblikovane načine na koje ljudi promatraju i interpretiraju vizualne prikaze. U vizualnim studijima i teoriji umjetnosti prakse gledanja istražuju kako ideologija, moć, rod, klasa, rasa i kulturni kontekst utječu na

percepciju i značenje slike, filma, fotografije ili drugih vizualnih medija. Pojam je popularizirao John Berger u knjizi *Ways of Seeing* (1972) naglašavajući da gledanje nije neutralan čin, nego je uvijek uvjetovano društvenim i simboličkim strukturama.

RELATIVIZAM – u percepciji polazi od pretpostavke da naša opažanja nisu univerzalna ni biološki zadana, nego ovise o kulturnom kontekstu, povijesnom trenutku i osobnom iskustvu, zbog čega različite zajednice mogu isti prizor vidjeti i tumačiti na bitno različite načine.

SEMIOLOGIJA – pojam koji uvodi Ferdinand de Saussure i odnosi se specifično na jezik i verbalne znakove unutar društvenih sustava. Fokus je na strukturi i pravilima koji omogućuju značenje unutar jezika.

SEMIOTIČKI ZANOS – pojam koji opisuje stanje intenzivnog zanimanja ili fascinacije znakovima i njihovim značenjem, pri čemu percepcija znakova može dominirati nad racionalnom interpretacijom stvarnosti. Odnosi se na iskustvo u kojem znakovi i simboli izazivaju estetsko, emocionalno ili intelektualno uzbuđenje, često u kontekstu vizualne umjetnosti, medija i popularne kulture. Pojam se povezuje s teorijama vizualne kulture i semiotike koje istražuju moć znakova da oblikuju percepciju i imaginaciju promatrača.

SEMIOTIKA – znanstvena disciplina koja proučava sve znakove i znakovne sustave u društvu, kulturi i umjetnosti te način na koji oni prenose značenje. Obuhvaća jezik, slike, geste, medije i druge oblike komunikacije.

SEMIOZA – proces stvaranja i tumačenja značenja kroz znakove. Pojam potječe iz semiotike i odnosi se na tri ključna elementa: znak, njegov referent (što znak predstavlja) i interpretant (značenje koje tumač pridaje znaku). Semioza objašnjava kako znakovi djeluju unutar komunikacijskih i kulturnih sustava te kako značenja nastaju, prenose se i mijenjaju. Charles Sanders Peirce jedan je od glavnih teoretičara, razradio je pojam semioze naglašavajući dinamičnost i kontekstualnost procesa značenja.

SHEMATA – kod Ernsta Gombricha označava unaprijed postojeći mentalni predložak ili konvencionalni način prikazivanja motiva, koji umjetnik prilagođava opažanju stvarnosti kroz

proces izrade i uspoređivanja (*making and matching*). Potječu iz njegove teorije percepcije i stvaranja umjetničkog djela, posebno iz knjige *Art and Illusion* (1960).

SIMULAKRUM – pojam koji označava prikaz, sliku ili znak koji nema stabilan ili izvorni referent u stvarnosti, nego funkcionira kao samodostatna zamjena za stvarno. Za razliku od imitacije ili reprezentacije, simulakrum ne upućuje na original, već proizvodi vlastitu stvarnost. U suvremenoj teoriji (osobito kod Jeana Baudrillarda) simulakrum je temelj hiperrealnosti, u kojoj granica između stvarnog i prikazanog nestaje, a slike, modeli i medijski konstrukt oblikuju naše iskustvo svijeta.

SKOPIČKI REŽIM (engl. *scopic regime*) – pojam je koji je uveo američki filozof Martin Jay kako bi opisao kulturno i povijesno određene načine gledanja i opažanja. On naglašava da gledanje nije prirodan, univerzalan čin, nego je oblikovan društvenim, političkim i tehnološkim uvjetima. Skopički režim obuhvaća skup pravila, tehnika, instrumenata i praksi koje definiraju kako i što ljudi vide u određenom vremenu i prostoru.

SUBALTERN – pojam koji označava društvene skupine i pojedince koji su sustavno isključeni iz dominantnih struktura moći, reprezentacije i govora. Izvorno potječe iz marksističke tradicije i Gramscijevih zapisa, gdje označava potčinjene klase izvan hegemonijskog poretka. U postkolonijalnoj teoriji, osobito kod Gayatri Chakravorty Spivak, subaltern označava one koji nemaju mogućnost da njihov glas bude prepoznat ili artikuliran unutar dominantnih diskursa, zbog čega njihova iskustva ostaju nevidljiva ili pogrešno predstavljena. Pojam se koristi za kritiku načina na koji znanje, povijest i identitet proizvode i reproduciraju odnose moći.

SUBLIMACIJA – pojam iz psihoanalize koji je uveo Sigmund Freud. Radi se o obrambenom mehanizmu u kojem se nesvjesne ili društveno neprihvatljive želje i nagoni preusmjeravaju u socijalno prihvatljive i kreativne aktivnosti, poput umjetnosti, znanosti, sporta ili religije. U kontekstu umjetnosti sublimacija objašnjava kako umjetnici pretvaraju unutarnje konflikte, seksualne ili agresivne impulse u estetska djela i izražajne forme.

TEORIJA ARHETIPOVA – koncept koji je razvio Carl Gustav Jung, prema kojem ljudska psiha sadrži univerzalne, naslijeđene obrasce i simbole, tzv. arhetipe, koji se javljaju u mitovima, snovima, religiji i umjetnosti. Arhetipovi oblikuju način na koji ljudi doživljavaju svijet i interpretiraju iskustva. U umjetničkoj i vizualnoj analizi, teorija arhetipova koristi se za razumijevanje ponavljajućih motiva i simbola koji odražavaju kolektivno nesvjesno.

TEORIJA KODOVA – pristup u analizi umjetnosti i medija koji se bavi načinom na koji znakovi i simboli prenose značenje. Pojam se često povezuje s Rolandom Barthesom i semiotikom, gdje se umjetnički i kulturni tekstovi razumiju kroz skup pravila, konvencija i kodova koje primatelj prepoznaje i dešifriraju. Teorija kodova naglašava da značenje nije inherentno u znaku, nego nastaje između koda koji koristi autor i interpretativnog okvira publike.

TEORIJA KONOTACIJE – koncept u semiotici koji se bavi sekundarnim, kulturno i ideološki uvjetovanim značenjem znakova i simbola. Dok denotacija označava osnovno, doslovno značenje slike, riječi ili simbola, konotacija se odnosi na dodatne asocijacije, emocionalne, moralne ili društvene poruke koje znak prenosi. Teorija konotacije posebno je razvijena u studijama vizualne kulture i medijske teorije, a njen značajan doprinos daje Roland Barthes, koji je istaknuo kako slike i tekstovi prenose višeslojna značenja oblikovana kulturnim i ideološkim kontekstom.

TEORIJA NESVJESNOG – psihološki koncept koji je razvio Sigmund Freud, tvrdi da velik dio ljudskog ponašanja, osjećaja i mišljenja proizlazi iz procesa i sadržaja koji su nesvjesni, odnosno izvan svjesne spoznaje pojedinca. Nesvjesno sadrži potisnute želje, konflikte, traume i nagone koji utječu na snove, fantazije, kreativnost i ponašanje. U kontekstu umjetnosti i vizualne kulture teorija nesvjesnog koristi se za analizu skrivenih značenja, simbolike i psiholoških motiva u umjetničkim djelima.

TEORIJA NEVINOG OKA – potječe iz knjige Johna Ruskina *Modern Painters* (prvi svezak, 1843.). Odnosi se na ideju da bi umjetnik trebao promatrati svijet bez unaprijed stečenih znanja, stilskih navika ili

kulturnih predrasuda, poput djeteta koje prvi put vidi prizor. Takvo nevino gledanje omogućuje neposredno opažanje oblika, boja i svjetla, a ne ponavljanje naučenih konvencija.

TEORIJA POGLEDA (engl. gaze theory) – proučava način na koji pogled strukturira odnose moći između promatrača i promatranog objekta ističući da gledanje nikad nije neutralno, već je oblikovano društvenim, kulturnim i ideološkim okvirima.

TEORIJA SIMBOLIČKE FORME – koncept je razvio Ernest Cassirer, koji smatra da ljudi razumiju svijet kroz simboličke sustave poput jezika, mita, umjetnosti, religije i znanosti. Prema ovoj teoriji, čovjek nije samo biološko biće nego prvenstveno biće koje simbolizira, a simboličke forme omogućuju organizaciju iskustva, komunikaciju i interpretaciju stvarnosti. U umjetničkoj teoriji, ova se teorija koristi za analizu kako umjetnička djela reflektiraju i strukturiraju kulturne i mentalne modele društva.

VIZUALNA KULTURA – interdisciplinarno polje koje proučava sve oblike vizualnih fenomena, umjetnička djela, medije, reklame, fotografiju, film, digitalne slike, kao društvene, političke i kulturne konstrukte značenja. Pojam naglašava da vizualno nije samo estetski ili dekorativni element nego aktivno sudjeluje u oblikovanju identiteta, moći i ideologija.

VIZUALNI OBRAT – označava teorijski pomak u humanističkim i kulturnim studijima s dominantnog interesa za tekst i jezik prema vizualnom kao središnjem mediju značenja. Purgar ističe da se ovaj obrat ne svodi samo na analizu umjetničkih djela već uključuje sve oblike vizualne kulture, od slika do digitalnih medija, u širem društvenom i medijskom kontekstu. U okviru vizualnog obrata prepoznaje se i ikonički obrat (Boehm) koji naglašava autonomiju slike i njenu sposobnost da proizvodi značenje izvan jezika, te *pictorial turn* (Mitchell) koji proširuje perspektivu na sliku kao aktivnog sudionika u konstrukciji kulture.

9. ŽIVOTOPIS

Dr. sc. Lana Skender interdisciplinarna je znanstvenica koja u svojim istraživanjima povezuje teoriju i praksu povijesti umjetnosti s pedagoškim i metodološkim pristupima vizualnoj kulturi. Od 2014. godine stalno je zaposlena na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku, gdje predaje kolegije iz metodike povijesti umjetnosti i vodi znanstvena istraživanja usmjerena na recepciju, percepciju i interpretaciju umjetničkih djela.

Njezini znanstveni interesi uključuju teorijske okvire vizualnih studija, pozicioniranje vizualne kulture u obrazovnom sustavu, razvoj refleksivnih i kritičkih pristupa kulturnoj baštini te integraciju suvremenih metodoloških i interdisciplinarnih strategija u analizu umjetničkih djela. Aktivno se bavi istraživanjima u području metodike nastave povijesti umjetnosti, teorije i prakse vizualne kulture te novih pristupa interpretaciji umjetničkog djela.

Autorica je digitalne knjige *Suvremeni pristupi nastavi likovne umjetnosti* (2020.), u kojoj sustavno propituje inovativne metode i strategije poučavanja likovne umjetnosti. Njezini znanstveni i stručni radovi objavljuvani su u području povijesti umjetnosti i didaktike, čime značajno pridonose razumijevanju vizualne kulture, recepcije umjetničkog djela i suvremenih pristupa nastavi likovne umjetnosti.

