



Издавачка куќа Готен

contact@gotenpublishing.com

www.gotenpublishing.com

© Žarko Paić i Centar za vizualne studije - Zagreb

За издавачот: Билјана Ставрова-Алаѓозовска

Лектура: Виолета Караџовска-Стојанова

Превод: Сафет Ахмети

© Фондација „С. Фишер“ во име на ТРАДУКИ

Графичко уредување и дизајн: КАПКА дизајн

Издавањето на ова дело беше поддржано од ТРАДУКИ, литературна мрежа, на која припаѓаат Сојузното министерство за европски и меѓународни прашања на Република Австрија, Министерството за надворешни работи на Сојузна Република Германија, швајцарската фондација за култура „Про Хелвеција“, Култур контакт Австрија, Институтот Гете, Агенцијата за книги на Словенија ЈАК, Министерството за култура на Република Хрватска, Одделот за култура на владата на Кнежевството Лихтенштајн, како и Фондацијата за култура на Лихтенштајн и фондацијата „С. Фишер“.

traduki 

CIP - Каталогизација во публикација;
Национална и универзитетска библиотека
„Св. Климент Охридски“, Скопје

111.852

130.2:7.038

ПАИЌ, Жарко

Визуелни комуникации - вовед / Жарко Паиќ; превод од хрватски јазик: Сафет Ахмети. - Скопје : Готен, 2013. - 396 стр. ; 21 см

Наслов на оригиналот:

Žarko Paić, Vizualne komunikacije - uvod

ISBN 978-608-4625-30-8

COBISS.MK-ID 94523402



Жарко Паиќ

**Визуелни
КОМУНИКАЦИИ
– вовед**

Превод од хрватски јазик:

Сафет Ахмети

ГОТЕН
ЦВС_центар за визуелни студии
Скопје 2013

Содржина

ВОВЕД: Визуализација на светот: современата уметност како случување/одложување на сликата

1. Историја без субјект	11
2. Друг живот: естетизација и технологизирање	16
3. Светот и неговите хоризонти	23
4. Радикално прочистување на уметноста	28
5. Видеоцентризам	33
6. Екстаза на визуелните комуникации	38

Прво поглавје

СЛИКА: историја и деконструкција

Вовед	49
1. За поимот на сликата	57
1.1 Историја на поимот за сликата	58
1.2. Загатката на иконоклазмот	66
1.3 Теорија на репрезентацијата	74
1.4 Техничка слика	77
2. Деконструкција на сликата	81
2.1. Мичел и Бем: иманентна логика на сликата – <i>iconic turn</i>	92
2.2. Белтинг: антропологија на сликата – <i>Bild-Anthropologie</i>	106
2.3. Сахс-Хомбах: сликата како комуникациски медиум	115
3. Слика на светот и сцена на субјектот: трагата на Хајдегер	121
4. Видеоцентризам без историја?	128



Второ поглавје

МЕДИУМИ: знаци – пораки – кодови

Вовед	133
1. Тешкотии со поимот	138
2. Крај на историјата на медиумите: кон информациско или телематско општество?	152
2.1. Меклуан: апории на „дигиталниот хуманизам“	154
2.2. Генеалогичка историја на медиумите: од информација до комуникација	177
2.3. Вилем Флусер: комуникацијата како медиумска теорија на културата	194
3. Медиологијата и нејзините субјекти	226

Трето поглавје

НОВИ МЕДИУМИ: Од „живи слики“ до „слики на животот“

Вовед: естетика на ремиксот како нова идеологија на дигиталната доба	238
А.) Фридрих А. Китлер: археологија на (новите) медиуми	253
1. Информациско-комуникациски технологии	269
1.1. Информација	278
1.2. Комуникација	294
1.3. Јирген Хабермас: немоќта на комуникациското дејствување	316
2. Технокултура	328
3. Естетика/идеологија на дигиталната доба	351
3.1. Лев Манович: мислењето отаде информацијата-комуникацијата	363
3.2. Епилог	375
Литература	377
Белешка за авторот	392



Што значи да се црта? Како се постигнува тоа? Тоа е врежување премин низ невидливиот железен сид што се чини дека се наоѓа помеѓу она што го чувствуваш и она што го можеш. Како да се премине тој сид кога е бесполезно гласно да се тропне; според моето мислење, сидот треба да се начне и да се пресече, полека и трпеливо.

Винсент ван Гог, *Писма*

Ништо не излегува како што ќе замислиме. Никогаш не би поверувала дека до толку целосно ќе ја прифатам – челикот и гумата се чинат така необични сојузници на човечкото месо. Но, раката се покажала дури поспособна од обичен израсток од крв и од месо! Нејзините моќи, всушност, се толку сеопфатни, што по малку ме заплашува. Може да се зафати со најфини работи, дури и да врти страници од книга, но и со погруби. Но, најважно од сè – ах, Дарли, треперам додека ги пишувам овие зборови – таа умее да слика!

Ја преминав границата и завладеав со своето царство, благодарение на Раката. Ништо во сето ова не беше предвидено. Еден ден ја зеде четката и – оп! Родени се слики со навистина загрижувачка изворност и авторитет. Досега се пет. Ги гледам во чудо исполнета со почит. Од каде дојдоа? Но, знаев дека е тоа масло на Раката. И овој нов ракопис е еден од нејзините изуми, висок, промислен и нежен. Немој да мислиш дека се правам важна. Зборувам крајно објективно бидејќи знам дека не сум заслужна за тоа. Самата Рака пронајде начин да ме провлече низ препреките во друштво на Вистинските, како што зборуваше Пурсварден. Сепак, по малку ме заплашува: отмената кадифена ракавица совршено ја чува својата тајна. Доколку ги носам двете ракавици, се чува совршена анонимност! Гледам во чудо и со одредена недоверба како што се гледа опасно домашно милениче, да речеме пантер. Не постои нешто што таа не може да го направи поимпресивно и подобро од мене. Тоа го објаснува моето молчење и, се надевам, го оправдува. Наполно ме обзема тој нов јазик на раката и внатрешната потреба што ја создаде. Сите патишта ми се отворија, сега за првпат сè ми се чини возможно.

Лоренс Дурел, *Клеа*



ВОВЕД

Визуализација на свештошћ: современаша уметношћ како случување/одложување на сликаш

1. Историја без субјект

Кој уште ја сака современата уметност? Може ли воопшто да се сака нешто толку неодредено, а сепак блиско на т.н. современ човек, како што некогаш со восхит се гледале класичните уметнички дела? Можеби прашањето е погрешно поставено. Зошто уметноста би требало да се сака? Зарем една од основните особености на поимот уметност не е тоа што станува збор за творење слично на божествениот чин на создавање на новото во светот? Повеќе не е можно да се обожава уметноста. Кон крајот на XIX век, Ниче ги гледал музејските институции како „гробници на уметноста“. Да не заборавиме дека токму тоа бил векот на откривање на историјата како научно раскажана приказна за минатото. Историјата научно започнала и истовремено филозофски завршила кон крајот на XIX век. Институциите за чување и документирање што живеат во интеракција со уметноста не се ништо друго туку сложен систем на надзор и преглед на историјата. Во поимот и идејата, историјата се довршила, а во современата доба се довршува во реалитетот на своето забрзано застарување.



Пред дијагнозата на Ниче за декаденцијата на уметноста која се стрмоглавува до бездната и ништожноста на слободата експериментирајќи со изразот и формата, Хегел уметноста како највисока потреба на духот за вистината на појавувањето на апсолутот во чиста форма веќе ја согледал како мината авантура на човекот. Кога пред сликата на Богородица човек повеќе не ги свива колената, може со естетска восхит да ја гледа истата слика во музеј или галерија. Просторот на уметноста се стеснил со нејзиното институционализирање. Со тоа се проширил на планетарно одреденото придвижување на светот. До модерната доба уметноста била формално ограничена служејќи му на божественото во митот и религијата. Со ослободувањето од „оковите“ на божественото, истапила од отворениот свет на постоењето, суштествата и боговите во сопствениот затворен „свет на уметноста“. Тоа ослободување било делотворно во сите аспекти на нејзината појавност: во автономијата на делото, во слободата на формата и изразот, во демократизирањето на општествените услови за занимавање со уметност, во револуционирање на културните претпоставки на сопствениот однос кон светот како хоризонт на значења. Со модерната уметност е затворен процесот на линеарно напредување на историјата на нејзиниот пат до чистиот знак за истоветност на длабочината и површината, внатрешното и надворешното, трансцендентното и иманентното.

Кога модерната уметност станала естетски автономна, тоа бил мигот на нејзина преобразба во институција на општествената саморепродукција на културата. Уметноста станува дел од културниот сектор. На тој начин функционира како естетски орнамент или сублимен начин на општествената егзистенција на човекот (Bürger, 2007). До денешен ден не е битно сменет таквиот функционален склоп на уметноста, општеството и културата. Впрочем, може да се радикализира познатата

Биргерова теза за модерната уметност како „културна институција“ на граѓанското општество која се револуционира со внатрешниот пресврт на уметноста кон светот на животот – мисија на историските авангарди на XX век – и да се каже дека современата уметност повеќе не е општествено и културно одредена. Како што општественоста се распаѓа на комуникациски врски во глобалниот простор, така културата се преобразува во биополитички склоп што го чинат генетската технологија, глобалниот капитализам и спектаклот на визуализација на светот (Paić, 2005).

Современата уметност сè уште делува како критички коментар на општествените односи и на културните стратегии на моќта во глобална доба. Но, она што е битно за нејзиното случување во севкупниот свет на животот не е општествениот поредок, ниту политиката ниту културата во категориите на моќта, туку токму нешто што било неисполнета програма на руската авангарда во 20-тите години на XX век. Станува збор за револуционирање на самиот живот со уметноста. Тоа е претпоставка на промената на општествените односи. Современата уметност е авантура на биополитичката продукција на животот под услови на негова семоќ и ништожност. Животот е семоќен и ништожен само поради тоа што повеќе не се случува надвор од надгледуваната саморегулација на процесот на животот. Сето она што важи за современите информациско-комуникациски технологии, се однесува и на смислата на современата уметност. Технологијата е уметничко, естетско и културно преобликување на околниот свет на човекот и другите суштества. Оттука таа е исклучително важна животна „втора природа“ или култура што повеќе не живее од светот како негова внатрешна потреба за вистина во ликот на убавината, туку живее генерирајќи „нови светови“ во вишокот реалитет. Дури од таа перспектива на разбирање на она што е „современо“ во визуализацијата на светот може да се



разбере зошто Хегеловата теза за крајот на уметноста и онаа на Хајдегер за можностите на една не-метафизичка уметност имаат свое оправдување надвор од каков било евтин културен песимизам, декаденција и апокалиптичен тон.

Крајот на уметноста значел исчезнување на потребата од уметничко појавување на вистината на самиот апсолут. Науката за феноменологијата на духот и религиското доживување на светото на крајот на историјата стануваат круг со исполнета содржина чиешто вртење само носталгично укажува на временскиот карактер на минатото. Сегашноста, пак, е наполно во знакот на науката и технологијата. Уметноста и религијата според идејата му припаѓаат на минатото. Современата уметност веќе одамна не го прикажува божественото. Не го репрезентира светото. Ниту, пак, се приклонува кон каков било однос со убавото и возвишеното. Нејзиниот невиден парадокс е во тоа што свесна за својата антиуметничка вистина во време на превласт на визуелната култура на медиумите со хиперпродукција на дела/настани што се нарекуваат уметнички, самата себеси се надминува зборувајќи со јазикот на современите природни науки. Потпрена на таков метајазик и на улогата на симулација и имитација на она што е генерирано со новите технологии на информации и комуникации, современата уметност веќе никаде не е фиксно просторно присутна токму поради тоа што е насекаде реализирана. „Светот“ на современата уметност се пресели внатре во мрежата на општествени односи и структури на културната комуникација. Виртуелниот свет е реален простор-време на нејзината егзистенција.

Гробниците на уметноста, за кои Ниче со патетично-ироничен тон укажуваше на процесот на создавање т.н. историска свест во доба на модерноста, сега станаа виртуелно достапни за сите. Со исчезнувањето на Бог од историјата, уметноста ја загуби заштитата од Отецот/Законот. Но, со исчезнувањето на

историјата како таква, современата уметност ги надополнува сите големи идеи па така и идејата за самата уметност. Таа е идеално огледало на нашето време. Неодредена и сложена, банална и демократски вулгарна, изискувачка поради нужноста од теориска интерпретација и естетски допадлива, етички ригорозна и политички (не)коректна, современата уметност веќе не се случува на ниедно друго место освен во самиот живот како арена на општествено-културни судири на структурите, функциите и знаците. Но, што е тоа живот? Како воопшто да го разбереме денес кога можностите за научен пристап кон животот станаа примарна реалност на животот како таков? Животот во хоризонтот на биогенетиката и биополитиката може да стане легитимен предмет на современата уметност (Groys, 2003: 146-160).

Впрочем, само уште реалниот живот во различните форми на реалноста го задоволува барањето на уметноста за вишок од шокантност и провокативност на настаните. Современата уметност не е „враќање кон реалното“ (Foster, 1994) туку спектакуларна реалност на враќањето на самиот живот во нејзиното средиште. Меѓутоа, конструкцијата на животот како вештачки, на интелигенцијата како вештачка и на реалноста како виртуелна, ја одредува новата насока на она што рускиот конструктивизам на историската авангарда од првата половина на XX век го имаше препознаено како општествена конструкција на животот. Сега, сосема спротивно, станува збор за вештачка конструкција на животот што на општеството и на културата им ги одредува начините на појавување. Оттука не е изненадувачки што акцентот се става на техниките на документирање на настаните и делата (перформанси, инсталации, филмски записи, реални шоа, фотографии, ТВ-снимки итн.) во медиумскиот простор. Како што е илузорен поимот на вечноста, кон кој во своите параболи се осврнува аргентинскиот писател Хорхе Луис Борхес, претходник на постмодерната во книжевноста,



така и грижата за зачувување на трагата на присутност во документот на современата уметност може да се разбере само како музеализирање на крајот на историјата.

Кога повеќе нема историја, уметноста се наоѓа во ситуација на химерична појава на реалноста и животот. Едното преминува во друго без посредување. Технолошки произведениот вештачки живот има статус на научно-уметничка фикција. Тоа веќе не е СФ (*science fiction*) во смисла на футуристичка проекција и утописка конструкција на животот. Напротив, реализираната фикција на науката станува уметничка симулација на сегашноста.

2. Друг живот: естетизација и технолозирање

Поимот за животот во современата доба веќе не е еднозначно биолошки и биологистички од позитивистичко гледиште. Но, парадоксот е во тоа што денес животот може да се разбере само од напредокот на биологијата и нејзината врска со другите природни науки, технологијата и информатиката. Со биологизмот вообичаено ја означуваме превласта на природните над општествените и културните фактори. Нужноста и одреденоста на природата во човекот – нагоните, ирационалната структура на однесувањето, генетскиот код – ги надминува општествените и културните услови на слободата. Уште во периодот на нововековието, идејата на „природното право“ кај Пуфендорф значела еден вид остаток од она нужното во слободата на човекот. Правото на држава, сувереност и политичка заедница во склад со неговите обичајни правила ја чини нужноста на слободата.



„Човековата природа“ претпоставува повисок степен на покорување на природата кон човековите цели. Она природното во „човековата природа“ е еднакво со поимот на суштина или супстанција на човекот. Одредбата на Спиноза за слободата како осознаена нужност сама по себе (*causa sui*) воспоставува единство во разликата меѓу природата и општествено-културните услови за егзистенција на човекот. За да може животот да биде услов за човековата слобода, тој секогаш мора да е живот достоин на човекот. Таквиот живот е нужно слободен. Животот без слобода станува ропско служење на надворешните цели, насилен и ирационален, неспокоен и суров. Во таа смисла описот на преддржавната состојба во Хобсовиот Левијатан одговара на современата биополитичка состојба на голиот живот (*zoe*) на луѓето без државјанство во политичките поредоци на либералната демократија (Agamben, 2002).

Ворамкитена позитивните науки на XIX век животот се разгледувал во објективна корелација со природата. Еволуцискиот напредок од едноставни до сложени организми ја чини суштината на природната историја. Врз тоа еволуционистичко гледиште се изградени и модерните општествени науки. Хуманистичките науки, како што се историските науки, филозофија на историјата и историја на уметноста, биле ориентирани според идејата за несводливост на животот на што било друго вон неговата смисленост/цел во духовното образование и усовршување. Животот позитивистички и духовно-историски се „развил“ како и теоријата за крајот на историјата во XIX век. Херменевтиката на историјата на Дилтај отворила можност за пристап кон времето на светот на животот на тој начин што сегашноста се историзирала. Добата на историските науки, еволуцијата и животот во духовно-историска смисла била доба на историзирање и музеализирање. Така Херман Либбе го одредил основниот белег на временоста на постмодерната (Hermann Lübbe, 1983).



Животот како *biós theoretikós* во модерната доба се преобразува во бионаучен склоп. Го сочинуваат биомедицинските, биотехничките науки и биотехнологијата. Зад грижата за човековото здравје, продолжувањето на човековиот живот и подигањето на неговиот квалитет, биогенетиката на крајот на XX и на почетокот на XXI век целосно ги освои сите подрачја на врската меѓу животот, духот и културата. Когнитивните науки и биолошките истражувања на мозокот не би можеле да успеат во своите откритија за функционирањето на свеста како биохемиски процес без технологијата на визуализација. Оттука, дефиницијата на животот во современа доба битно се прошири. Ги опфати можностите за технолошко и естетско обликување на телото (*res extensa*). Кон тоа се придодаваат когнитивните способности на човекот во проширувањето на своите сознајни можности (*rex cogitans*). Животот е севкупност на генетската, општествената и културната условеност на односите. Во нив човекот и другите (природни) суштества се појавуваат како живи суштества. На надоместливоста на животот кореспондира можноста за друга природа или друг живот.

Вештачкиот живот како единствено реален живот на суштеството ја укинува разликата меѓу природата и културата. Така, во современата уметност *A-science* или *Life-science* се појавува како синоним за експериментирање со сликата за настанокот на животот во лабораториски услови. Вештачкиот живот може да се надгледува научно-уметнички и да се разгледува теориски, имајќи предвид дека таквиот живот се случува во виртуелниот простор на вештачката реалност. Вештачката слика во дигиталното окружување овозможува увид во процесот на развој на вештачкиот живот. Сливковните основи на животната саморегулација на процесот со кој бионауките ги откриваат новите односи помеѓу гените и животната (општествено-културна) средина на човекот и другите суштества се исклучително важни за покажување на она што ја сочинува

суштината на новата дефиниција на животот во биотехничка доба.

Сликата во добата на техничката репродукција е реплицирана, умножена, информациско-комуникациска. Но, не е само сликата удвојување на она изворното, еднократното. Тоа е и самиот живот. Сликата и животот во својата начелна раздвоеност на визуализација и процес на придвижување на самиот реалитет со технолошкиот чин на генерирање нов живот како вештачки живот се претопуваат во слики на вистинскиот/вештачкиот живот. Од еднократност и случај, животот се претвора во повеќекратност и нужна репродукција/репликација на изворникот. Клонирањето на издвоена матична клетка формално одговара на копија на слика. Удвојувањето на изворникот така сликовно се размножува со копирање (филм и дигитална фотографија). Естетизацијата на животот од времето на историската авангарда во првата половина на XX век се довршува во биологизација на естетското како процес на интервенција во самото тело како слика.

Претворањето на самиот живот во естетски објекти и технолошки редимејд ја укинува разликата помеѓу модното стилизирање на животот и уметничката интервенција врз телото. Благодарение на напредокот на биомедицината и биотехнологијата таквата авантура станува нешто сосема „природно“ во визуелната култура на спектаклот. Притоа особено мора да се истакне дека начелната разлика помеѓу современата мода и современата уметност произлегува уште од поставувањето на телото како објект во просторот на перформативната изложеност на телото на светот како визуализација на реалното. Модата стана уметничка дереализација на човечкото тело со помош на тетовирање, растегнување и осакатување. Уметноста стана модна сублимација на телото како орган без витални функции. Додека современата мода сè уште има некакви допирни точки



со остатоците од човековиот идентитет, современата уметност е спектакл на чистата слика отаде човечкото/нечовечкото. Таа е чудовишна лабораторија на дејствување на машини за идеи кои имитираат, симулираат и креативно ги присвојуваат резултатите на современите бионауки.

Најдобар пример за илустрација на оваа теза ни дава еден од најзначајните современи теоретичари на визуелноста и сликата В.Џ.Т. Мичел. Објаснувајќи го сопствениот придонес во свртувањето кон сликата со коешто е овозможена изградбата на визуелните студии/визуелната култура, концептот на *pictorial turn* тој го надополнил токму врз основа на најновите бионаучни достигнувања. Врз таа основа животот и технологијата се споени во ново искуство на визуелноста. Според тоа, отсега треба да се зборува за *biopictorial turn*. Сликите стануваат биослики (биодигитални или анимирани слики). Нивно обележје, според Мичел, е тоа што овозможуваат движење и мимика кои се резултат на дигиталната анимација односно на дигиталната ДНК (Mitchell, 2006a: 225). Дигиталните слики во филмот се живи организми, но и понатаму се слики, а не традиционално одредени реални суштества. Сите примери на Мичел се од филмот на Спилберг Паркот Јура во кој станува збор за фантастична закана од невозможното „воскреснување“ или клонирање на диносаурусите во современа доба. „Во биодигиталната слика, значи, се поврзува старата техника на филмот, слики кои се речиси духовно исполнети со живот, со новата форма на технолошки создаден живот, како што тоа го прикажува современиот феномен на клонирање“ (Mitchell, 2006a: 256).

Што, навистина, се случува тука? Сликата повеќе не е исполнета само со духовна енергија или со вишок на имагинарното. На тоа упатувало и сликарството на возвишеноста од романтиката до постмодерната – од Каспар Давид Фридрих до Барнет



Њуман. Напротив, технолошки создадениот живот има своја реална слика во биосликата на новиот живот. Филмот како парадигматска форма на современата уметност прикажува подвижни живи слики. Во дигиталното окружување тие се истовремено вештачки и живи, илузорни и реални, каква што е севкупната виртуелна реалност. Повеќе не станува збор за тоа дека сликите „како да“ се прикажуваат во медиумот на прикажување на животот аналогно на самиот живот. Дигиталните биослики се слики на самиот вештачки живот како виртуелно-реален живот воопшто.

Визуелната семиотика на телото во модата и во современата перформативна уметност (Paić, 2007a) одговара на биосемиотиката на телото во визуализирањето на резултатите на биотехничките науки. ДНК како слика со тоа станува визуелен код на новата естетска реалност на самиот живот. Она што се случува во тој процес е двоен процес: „денатурализирање на природата како и дехуманизирање на човекот“ (Mersch, 2003). Од перспектива на современата уметност, човекот повеќе не е нешто исклучително и привилегирано. Впрочем, неговата „човечка природа“ одамна ја загубила веродостојноста. Човекот повеќе не е средиште на уметноста која го сместува на исто рамниште со божественото. Положбата на човекот е битно сменета. Тој сега се сфаќа како децентрирана мрежа на структури и односи во светот на хаотични настани.

Современата уметност теориски сè уште не може да се разгледува „автономно“. Без односите со уметноста на модерната, таа нема сопствена поткрепа. Со исчезнување на причините за линеарно продолжување на историскиот однос кон движечките сили на модерната уметност – концептот на новото и безусловната новост на светот – веќе на почетокот на XX век во движењата на историските авангарди исчезнала смислата на поимот за стил со кој традиционалната историја на уметноста од својот настанок



како научна дисциплина на почетокот на XIX век се втемелила како своевидна херменевтика на уметничкото дело.

Разбирањето на внатрешната смисла и надворешната форма со кои уметничкото дело ја обелоденува вистината на историзираниот свет во неговата епохална конечност го одредува пристапот на историјата на уметноста како историја на стилот. Тој поим затајува веќе во оној миг кога уметноста на историската авангарда се стреми самиот живот да го исполни со уметничко делување. Од рускиот конструктивизам, дадаизмот, до сите неоавангардни движења од 60-тите години на XX век трае историското усмртување на идејата за стил. Во современа доба животот ја презема естетската функција за стилизирање на светот како објект на самиот живот. Животните стилови не се избираат во супермаркетот на потрошувачкото општество. Тие се купуваат и се трошат како и секоја друга стока на пазарот. Животот не ги усмртил само темелните идеи на модерната уметност – слобода и автономија на делото – туку ја докрајчил и можноста за уметничко стилизирање на историјата.

Оттука, проблемот со кој се соочува современата уметност не е само во произволноста на периодизирањето. Сè уште е спорен вистинскиот миг на нејзиниот почеток. Истото важи и за начините на поделба и именување на нејзините разгранети правци. Континуитетот и дисконтинуитетот, синхронијата и дијахронијата не можат да се разгледуваат потполно одделно кога, на пример, се зборува за т.н. неомодерна или другата модерна во уметноста на крајот на XX век (Klotz, 1999; Paić, 2007a). Впрочем, прекилот со претходната историска конфигурација на идеи секогаш се чини недоволно радикален. Кога историската авангарда од првата половина на XX век ја укина идејата за автономност на делото и неговата аура, со тоа целосно не прекинала обземеноста со идејата за обнова на уметничкото дело во новото историско окружување. Иконоклазмот на



авангардата бил само делумно радикален прекин со модерната уметност. Концептот на супрематистичката слика на Малевич со враќањето кон елементарните облици и свртувањето кон чистото доживување сè уште имаше трага на присуство на модерниот однос кон светот како хоризонт на појавување на новото.

Но, вистинскиот пресврт во самата суштина на модерната уметност веќе од Сезан бил навестен во преобразбата на подрачјето на видливоста на светот. Хоризонтот на појавување на светот како слика ја исклучува можноста самата идеја за хоризонтот да се разбере поинаку одошто како услов за преобразба на сликата во апстрактна, а на светот во техничка конструкција која со помош на напредокот на природните науки однапред ги конструира сите суштества. Во тоа е разликата помеѓу современата уметност наспроти модерната и претходните епохи. Клучните поими што притоа треба да се користат во специфичното разликување кое ги издвојува историските светови на уметноста произлегуваат од начинот на кој се разбира самиот поим на светот воопшто.

3. Светот и неговите хоризонти

Од исколот на митската и култна уметност кај Грците сè до новиот век во оптек е производството (*poesis*) на уметничкото дело како вистина на самиот свет. Од новиот век до крајот на историската авангарда во нејзиниот неоавангарден облик од 60-тите години на XX век станува збор за конструирање/деконструирање на предметот и губење на предметноста воопшто (непредметната уметност на Малевич и Дишановите редимејд – Бојсовата социјална космологија и Ворхоловата репликација на поп-арт

објектот). Во доба на крајот на историјата, современата уметност почива врз автогенерирачките процеси на естетизација на светот. Притоа треба да се нагласи дека разликата помеѓу производството, конструирањето и (авто)генерирањето на нови битија е важна разлика во начинот на историскиот развој на уметноста. Хајдегер во провансалските семинари кон крајот на 60-тите години на XX век ја предочува битната разлика меѓу грчкото и нововековното разбирање на светот во модусот на појавноста на самата појава. Феноменолошкото толкување на светот поаѓа од потеклото на појавата отаде свеста. Според Грците, светот се појавува и вистинствува (*aletheia*) без посредство на субјектот. Според нововековните луѓе, појавите се конструирани со субјектот на забележување. „Според Грците, работите се појавуваат. Според Кант, работите мене ми се појавуваат. Во меѓувреме, помеѓу нив се случило битието да станало пред-мет (*objectum* или уште подобро: *res obstants*). Изразот предмет го нема во грчкиот јазик“ (Heidegger, 1976: 67).

Ако го примениме тоа на основните поими со кои се означува суштината на уметноста кај Грците, во новиот век и во современата доба на виртуелна уметност ќе видиме дека производството одговара на вистината која како нескриеност на битието излегува на виделина во сликата, скулптурата, музиката, танцот, химната, драмата, храмот. Светот како космос и хармонија му одговара на она производство што миметички ги следи правилата и законите на митската и култна уметност. Конструирањето, пак, е чин на трансцендентална и априорна моќ на субјектот во неговиот творечки процес. Наспроти тоа што модерната раскинува со идеите за убавина и возвишеност, како што ги сфаќа Кант и нововековната естетика од Баумгартен до Хартман, идејата за уметноста како конструирање естетски предмети/објекти останува неизменета во целиот период сè до почетокот на современата уметност со историските авангардни движења. Уметникот е субјект на творештвото, а светот е



конструкција и хоризонт на смислата од која произлегува секоја можна и замислива деконструкција на таквиот свет. Впрочем, автогенерирањето на процесот на естетизација во современата уметност на новите технологии и новите медиуми го означува довршувањето на историскиот процес на ослободување на уметноста од каква било надворешна и световна појава.

Светот повеќе не е објект. Уметникот повеќе не е субјект. Светот повеќе не се отвора во никаков хоризонт на смислата што ја дава човекот од сопствената слобода на имагинација. Пресвртот е во тоа што светот е проект и концепт. Нафрлањето (*proiectum*) е стратегија на трансценденталниот субјект во неговото покорување на природата и културата. Поимната комбинаторика и мислењето како шема на категории (Кант) е своевидна нововековна когнитивна мапа на светот. Тоа е влегување во чистиот простор на мислењето преку сликата на виртуелниот простор. Уметникот повеќе не произведува уметнички дела. Тој не инсценира настани и не го конструира естетски околниот свет, туку, како што тоа одамна го сфатил експресионистичкиот сликар Паул Кле, самиот станал објект на забележување на работите, објект помеѓу објектите, појава помеѓу појавите. Светот е автогенеративен концепт на научно производство и конструкција во рамките на медиумски одредениот простор. Во него сè се случува во знаците на визуализација на светот. Гледам, значи, постојам. Така може да се парафразира основната мисла на Декарт – мислам, значи, постојам (*cogito ergo sum*). Таа мисла е темел на нововековната слика на светот. Субјектот на мислење одлучува за реалноста на егзистенцијата на својот и на надворешниот свет. Мислењето е логичка визуализација на светот. Да се увиди нешто, значи да се распознае смислата на нештото. Поврзаноста на сликата и логосот преку проект и концепт одговара на нововековната „метафизика на светлината“. Уметноста што почива на проектот/концептот на светот нужно во себе веќе го поседува карактерот на концептуалноста.



Епохите имаат свое разбирање на уметноста. Кога самиот поим и идејата на уметноста се редуцираат на творештвото, или, пак, како денес на креативниот дизајн, или дури во современите теологиски расправи за Бога на интелегентниот дизајн, тогаш повеќе не може да се распознае дека суштината и смислата на уметноста никогаш не е нешто на самата уметност иманентно, ниту, пак, трансцендентно. Суштината и смислата на уметноста историски епохално се случува и се одложува (*ereignen-enteignen*) како судир и слобода на новиот почеток на констелација на битието, на Бога, на светот и на човекот. Кога единството на оваа четворка е нарушено или сосема уништено, кога битието не се покажува, а Бог и боговите не се објавуваат, светот не се отвора, а човекот преминува во субјект-објект однос на посредување на работите, потребно е радикално да се согледа има ли сè уште разбирлива причина поимот и идејата за уметноста да се зачува на истите или на изменети метафизички темели.

Со губењето на смислата во употребата на поимот стил и неговата замена со активистичкиот поим движење во историската авангарда се создава плодна почва за еуфорија на нови движења. Со критичка преработка на претходните движења како „застарени“, а кои, пак, ја загубиле својата „новост“ веќе со тоа што уметноста ја разбрале како процес на перманентна промена на општествените услови за нејзина егзистенција, се создава затворен круг. Во тој круг секое „ново“ движење наспроти „новото“ се случува како перманентна обнова и рециклирање на старото. Сето тоа произлегува од затворената временска структура на битието.

Исконската временост на историјата се редуцира на постојана актуелност. Чинот или делото на уметничка саморепродукција начелно го повторува чинот или делото на научно-техничката редукција на светот на бесконечна (линеарна) продукција на



суштества како предмети. Таа нововековна фуриозност на промената во постојано надминување, Хајдегер ја одредил како временски карактер на актуелноста. Трајноста повеќе не е нешто постојано и секогаш одржливо, туку трајност на актуелноста во промената (Heidegger, 1976: 107). Промената не го менува фундаменталниот научно-технички склоп на нововековието. Во тоа е парадоксот на новоста на промената. Во постојаната трајност на промената се менува само она што е нетрајно. Се менува само начинот на појавување на суштеството во таквиот склоп. Хајдегер го именува како поставка (*Ge-stell*). Постоенето, суштествувањето и суштината на човекот во рамките на фундаменталната научно-техничка предаденост на природата, општеството и културата историски се случуваат во време на актуализација на веќе постојни можности за промена.

Онтолошко-темпоралниот карактер на таквата промена го одредува хоризонтот во чии рамки светот се разбира како нафрлање на субјективноста. Сè поприма карактер на субјективност, па и самата идеја на објектот. Оттука, има одвај чекор до сознанието дека модерното индустриско општество е производ на субјективноста што завршува во преобразбата на севкупниот околн свет (*Um-welt*) во објект. Затоа, еден од најзначајните претходници на современата уметност Марсел Дишан со право своите „уметнички дела“ можел да ги нарече редимејд. Објектите од околниот свет на индустриското производство подготвени за (ново) естетско преобликување упатуваат на процесот на севкупна естетизација на светот (Michaud, 2004). За да може уметничкиот предмет да ја добие ознаката „објект“, потребно е веќе однапред светот да стане околн и во целост да го одредува метафизичкиот карактер на субјективноста. Поставувањето и определувањето на свеста за положбата на субјектот прави од метафизиката на субјективноста темелна ознака на нововековието и оттука

настанатиот историски период на модерната уметност. Врз тие темели се издига постаментот на современата уметност.

Неспорно е дека таа во својата бестемелност нужно станува нешто многу повеќе и нешто многу помалку од она што била уметноста во севкупниот историски след на своите епохи. Секоја добивка во смисла на некаков вишок на можности истовремено е загуба во смисла на некаков недостаток на смисла. Добивката во отвореното подрачје на техничките можности со кои современата уметност станува медиумска може да се разбере и како загуба на непосредната автентичност на уметничкото дело. Бенјамин идејата за уметничкото дело во доба на неговата техничка репродуктивност ја опиша со исчезнувањето на аурата. Новата уметност како медиумска уметност не била само овозможена со новите технологии на продукција и репродукција (фотографија и филм). Напротив, нејзиниот услов за можност се состоеше во тоа што веќе самиот концепт на уметничкото дело во доба на модерната беше променет во корист на самиот живот како уметничко дело (Паиќ, 2006а:101–126).

4. Радикално прочистување на уметноста

Со губењето на сите надворешни референции современата уметност радикално се прочистува од својата поврзаност со митот, религијата, општеството, културата. На крајот на историјата, современата уметност веќе не се однесува на самата себе како на систем од автореференцијални знаци (постмодерна уметност), туку на нешто што ѝ е истовремено надворешно и внатрешно: на исчезнувањето на хоризонтот во чии рамки сè



уште го разбираме светот во неговата отвореност. Современата уметност во своето непрегледно мноштво уметнички правци ни покажува дека основен проблем со кој се соочуваме повеќе од еден век е исчезнувањето на смислата на светот што се случува како визуализација на сето она што сè уште има карактер на суштество.

Во својата естетика за информатичката доба Макс Бензе уште кон крајот на шеесеттите години на XX век осознал дека светот како живеалиште и окружувањето на суштествата во својот естетски и информатички код меѓусебно се преплетуваат. Современата уметност што тогаш се нарекувала електронска или компјутерска била предвесник на денешната уметност што се случува во виртуелната реалност. Човекот како традиционално место на средбата на уметноста и светот – како субјект или како супстанција на процесот на историскиот развиток – повеќе не е реално потребен за непречено функционирање на уметноста. Сè во тој систем се одвива како игра на техноинформатичкиот свет на меѓусебно реферирачки слики без референција на она реалното во светот. Како што на светот повеќе не му е потребен човекот за да функционира уметноста, така ниту на човекот повеќе не му е потребен светот за да може процесот на довршена историја да се одвива во знаците на иреверзибилност, неодреденост, несведливост на еден единствен причинител. „Естетиката“ на Бензе беше последен обид за спасување на нешто одамна исчезнато кон крајот на XIX век. Сè уште се правеа обиди светот во категориите на таквата информациска и информатичка естетика да се разбира онтолошки и метафизички, но само како остаток на она длабинското што ѝ недостасувало на визуелната вообразба со електронската или компјутерската уметност (Bense, 1978).

Германскиот теоретичар на современата уметност и застапник на науката за сликата (*Bildwissenschaft, image science*) Оливер

Грау, автор на парадигматска студија за виртуелната уметност, го свртува вниманието кон тоа дека една од најинтересните светски изложби на современата уметност, Арс електроника (*Ars Electronica*) во Линц, е најдобар пример за докажување на поставката дека она што е битно во пресвртот на парадигмата за уметноста како слика-текст се одвива во „новиот тип на мисловен простор – во сферата на мислењето“ (Grau, 2007: 1). За каков „мисловен простор“ тука станува збор? Еден од правците а не стилови на современата уметност се нарекува концептуален. Идејата на концептуалната уметност произлегува од преобразбата на уметничкиот чин како создавање дело во просторот на околниот свет во самиот чин на создавање на уметноста како таква (Alberro, 2003). Уметноста е концептуална оттаму што нејзино средство/цел е процесот на мислење во создавањето на она што со мислењето може да се да се претвори во дело. Севкупната концептуална уметност произлегува од ослободувањето на идеите од каква било трага на присутност на надворешната „природа“ како материјал на уметничкото делување.

Концептуалноста е чин на саморефлексија. Преку тој чин идејата себеси се означува и се впишува во материјалноста на светот. Мисловниот простор или сферата на мислење не е ништо друго освен пронајден израз за нова средина или простор-време на концептуалната уметност. Од шеесеттите години на XX век уметноста се ослободува од секоја друга трага на материјалниот свет освен онаа што овозможува осознавање на таквата материјалност. Станува збор за проект на воспоставување чиста идеја во медиумот на чистиот знак на присутност/отсутност на светот како отворен простор на значења. Материјалноста на светот се случува во иматеријалниот знак на самата идеја. Виртуелната уметност е само реализација на примарните можности на концептуалната уметност. Виртуелноста на просторот како мисловен или сфера на мислење, како што тоа



прецизно го кажува Грау, ѝ овозможува на уметноста да излезе од својата вековна метафизичка заробеност со материјалното. Излегувањето од самонаметнатите окови изискува нов вид слободно робување – но овојпат на осознаеното посредување на видливоста на сè што е. Сето она, до неодамна, иматеријално, неприкажливо, сега може да се прикаже со сеопфатната визуализација на светот воопшто.

Знакот стана медиум, а не негова порака. Со тоа битно се проширува познатата Меклуанова одредба на медиумот како *sensory ratios* во одредбата што ја предложил В.Џ.Т. Мичел. Во времето на виртуелната реалност медиумот станува *semiotic ratios* (Mitchell, 2005b: 257-266). Во него се мешаат и продуктивно се собираат светлината и звукот, сликата и зборот. Филмот е токму пример на семиотичката рационалност. Во виртуелниот простор каде што и музиката поприма елементи на визуализирање (Huber, 2004: 343-354), знаковниот систем на медиумот повеќе не се однесува само на проширените сознајни можности на примачот на пораката. Испраќачот и примачот – означувачот и означеното – се споени во едно. Комуникацискиот поредок на знаците на современите медиуми укажува на тоа дека визуелноста и визуализацијата се новиот облик на телематска присутност (Fluser, 2007, Weibel, 2005). Сè мора да се визуализира, па така и самиот збор, звукот, невидливата трага на присутноста/отсутноста на светот воопшто.

Во медиумската култура на денешницата сликите ја генерираат смислата на човековиот идентитет. Личниот идентитет се покажува преку слика. Но, манипулирањето со дигиталната слика, можноста за нејзина преработка, трансфигурација (*sampling*) и монтажа во визуелниот контекст на општествената комуникација меѓу различни културни заедници доведува до априорна визуелна идентификација на личноста со нејзината променлива слика. Како што е флуиден поимот за идентитет

во постмодерната култура, така е променлив и визуелниот идентитет на личноста. Саморепрезентацијата на субјектот е одредена со општествениот и културен контекст на нејзината егзистенција. Социологијата и социјалната психологија при анализа на општествените процеси, структури и функции во современите општества користат слики за семиотичко објаснување на идентитетот. Субјектот повеќе не се поима никако поинаку освен како склоп од фрагментарни и флуидни ознаки. Неговата слика е своевиден симулакрум на различни медиумски настани во кои се појавува (Mersch, 2003, Zima, 2007). Сликата на идентитетот на личноста, на општествените групации и на културните заедници му претходи на она реалното на личноста, на општеството и на културата.

Но, тоа не е резултат само на големиот пресврт во доба на медиумите со свртувањето кон „логиката на сликата“. Станува збор за историско случување на западната култура од раното христијанство до денешни дни што, во аналогија со критиката на логоцентризмот на Дерида, може да се нарече – видеоцентризам. Историски, сликата на Исус Христос е уметнички посредувана од периодот на *vera icon*, иконите, уметничките слики на распетието од средниот век, ренесансата, барокот, до модерните филмски отелотворувања на Богочовекот. Иконографската зададеност не може да допушти никаква поинаква слика на историскиот искупител на гревовите на човештвото освен онаа што одговара на класичните поими на ликовната уметност и естетика: убавината и возвишеноста. Секоја деконструкција на ликот на Богочовекот преку деконструкција на неговата историски предадена слика го урива поредокот на озаконетата вистина и догма на христијанството. Идентитетот е визуелно кодифициран како нешто трајно, вечно и непроменливо.

Уривањето на таквата „слика“ повеќе не е иконокластички чин на историската авангарда. Познато е дека авангардата



ја надоместила религијата со политичко-естетска забрана за прикажување на секој човечки лик. Напротив, со тоа имплицитно се упатува кон скриениот парадокс на севкупниот видеоцентризам на нашата глобална култура. Тој е, всушност, услов за можноста за осознавачка визуализација на светот воопшто. Догмата за единственост и трајност на идентитетот загарантиран со сликата, без разлика дали е автентична или лажна, монтирана или семплирана со новите монтажни техники со кои се служат современите визуелни медиуми, не е негирана со тоа што модерниот идентитет се распаднал на парченца. Фрагментите сочинуваат нова целина на сликата. Односот помеѓу фрагментите и целината не е однос на надреденост и подреденост. Скршеното огледало на идентитетот секогаш одново мора да се реконструира. Но, реконструкцијата не значи враќање кон она истото што етимолошки одговара на латинскиот израз за идентитет, имено неможноста за натамошна деливост. Сликата на идентитетот на личноста е неделива деливост на нејзината надоместливост. Идентитетот и неговата слика во време на визуелната култура на современата доба се нешто чудовишно надоместливо.

5. Видеоцентризам

Основна поставка на оваа студија е обидот да се радикализира ставот дека видеоцентризмот не е само одлика на западната култура од исконот на христијанството до денес туку основен белег на општествата на телематска присутност во кои секоја комуникација помеѓу луѓето нужно добива форма на визуелна

