

Dr. sc. Vesna Srnić
Elektronski mediji i estetika u postfeminističkoj teoriji
Doktorska disertacija, 2011.
(Filozofski fakultet, Zagreb, Odsjek za filozofiju, znanstvena grana Estetika)

Nakladnik: Kultura, mediji i edukacija – ARTHEA

Urednik: doc. dr. sc. Vesna Srnić

Recenzenti: prof. emerita Nadežda Čačinović, red. prof. dr. Divna Vuksanović

Lektura: doc. dr. sc. Irena Krumes, UniSB

Grafičko oblikovanje i priprema za tisak: Tiskara Best, Slavonski Brod

Tiskara: Best, Slavonski Brod

Slavonski Brod, 2025.

ISBN 978-953-46380-0-2 (tiskano izdanje)

UDK: CIP

Znanstvena knjiga je objavljena uz financijsko pokroviteljstvo *Ministarstva znanosti, obrazovanja i mladih RH*

Dr. sc. Vesna Srnić

**ELEKTRONSKI MEDIJI I
ESTETIKA U POSTFEMINISTIČKOJ
TEORIJI**

ARTHEA, 2025.

Sadržaj

1. UVOD	1
1.1. Pojam estetike	4
1.2. Osnovna obilježja elektronskih (digitalnih) mas medija	5
1.3. Pojam postfeminizma	8
1.4. Metoda i najava cilja	9
2. ESTETIKA	13
2.1. Pojam „lijepoga“ i pojam „umjetnosti“	13
2.1.1. Primjer (formalne) analize klasičnog likovnog djela: Mona Lisa	15
2.2. „Vrijednost“ u estetici	16
2.3. Kratka povijest referentnih teorija estetike	18
2.3.1. Teorija Einfühlunga	21
2.3.2. Moderna estetika 20. stoljeća	24
2.3.2.1. Estetika filma	24
2.3.2.2. Estetika i psihologija: psihoanaliza i Gestalt	27
2.3.2.3. Estetika kao fenomenologija	28
2.3.2.4. Semiotičke teorije i estetika	30
2.3.2.5. Estetska teorija informacija	31
2.3.2.6. Estetika i egzistencijalizam	33
2.3.2.7. Marksistički pristup umjetnosti	34
2.4. Postmoderna estetika i afekt na prijelazu 20. u 21. stoljeće	36
2.4.1. <i>Hyperreality</i> postmoderne kao kulturološki afekt: Jean Baudrillard	37
2.4.2. Nova filozofija vizualnih komunikacija	38
2.4.2.1. Policentričnost vizualne kulture	39
2.4.2.2. Ozbiljno vidljive „elokventne slike“	40
2.4.3. Nova filozofija afektivnosti za nove medije	41
2.4.3.1. Nadilaženje vizualnih komunikacija: postvizualnost i afektivnost digitalnog doba	43
2.4.3.2. Estetika i afektivna topologija u doba digitalne slike	45

3. AFEKTIVNA POLAZIŠTA KAO EGZISTENCIJALNA UPORIŠTA U	
UMJETNOSTI U RAZDOBLJU POSTFEMINIZMA	50
3.1. Afektivna individuacija i put spoznaje koji nadilazi spolnost	51
4. ANALIZA AFEKTIVNIH EGZISTENCIJANIH UPORIŠTA U ELEKTRONSKIM	
MEDIJIMA	56
4.1. Eksperimentalni film – afektivno prevrijednovanje stvarnosti i ne-seksistički	
Jezik	58
4.2. TV kao galerija i Osobna TV – budućnost TV	61
4.3. Promidžbeni spotovi – problematična afektivnost dosjetki	63
4.4. Kompjuterska grafika – afektivna digitalizacija slike	67
4.5. Umjetnički video – empatički interaktivan medij	70
5. NOVI AFEKTIVNO-INDIVIDUACIJSKI MODEL : MULTIMEDIJSKA	
UMJETNOST	80
5.1. Kritika tehnološke multimedije	80
5.2. Multimedijska umjetnost kao više od zbroya medija (Gesamtkunstwerk)	81
5.3. Prema multimedijskoj umjetnosti: digitalizacija i Internet – online film	84
5.3.1. Digitalni teatri – digitalizacija u holivudskom i europskom	
Filmu	86
5.4. Kinestetske instalacije: multi-screen, panoramske i kupolne	
projekcije, multi-user i online konfiguracije u performance-u	87
6. CYBER ART: ANTROPOLOGIJA HUMANIZIRANJA TEHNOLOGIJE	93
6.1. Empatički socijalni prostori i kibernetika multimedijskog performancea:	
sudjelovanje, inspiriranje i kritičnost publike	97
6.2. Multimedijски performans Laurie Anderson: afektivnost u masovnoj kulturi	100
6.3. Donna Haraway: «A Cyber Manifesto» - empatične žene u integriranom	
Kругu	101
7. (POST)FEMINISTIČKA (FILMSKA) KRITIKA	104
7.1. Laura Mulvey: "Visual Pleasure and Narrative Cinema"	105

7.2. Elizabeth Wright: Lacan i postfeminizam	107
7.3. Vicky Lebeau: film kao muška orkestracija pogleda	109
7.4. Judith Butler: o granicama spola	111
7.5. „Écriture féminine“ - pisati ženski ili pisati estetski?	114
7.5.1. Subverzija i traženje nježnosti	115
 8. ZAKLJUČAK: INDIVIDUALNOST, AFEKTIVNA SLOBODA I ELEKTRONSKI MEDIJI U ESTETICI POSTFEMINIZMA	 119
 9. Sažetak	 122
10. Summary	123
11. Literatura	124
12. Ključne riječi	134
Životopis	135

1. UVOD

Tema znanstvene knjige/udžbenika *Elektronski mediji i estetika u postfeminističkoj teoriji* je estetičko istraživanje masovnih elektronskih medija sa stajališta postfeminističke teorije. Razlozi za ovo istraživanje su sveprisutna tehnologizacija svakodnevnice u smislu otuđujućeg prodiranja tehnologije u psihički život čovjeka, također u intenzivnoj digitalizaciji proširenih medija, posebice filma kao najkompleksnijeg medija, te u potrebi da, antropološki gledano, «humaniziramo» tehnologiju estetskim djelovanjem, ne bismo li njome ovladali.

Istraživanje je usmjereno na dio proširenih ili masovnih medija koji su vizualni po tipologiji i elektronski procesirani, kao na primjer film, umjetnički video, televizija i internet, a ne, primjerice, na strip, novinarstvo ili radio. Također, istraživanje obuhvaća relevantne teorije kroz povijest estetike na kojima izgrađujemo tezu, kao i estetsku ili kritičku analizu pozitivnog i negativnog uzorka iz područja umjetničke produkcije proširenih elektronskih medija te naposljetku i promišljanja interdisciplinarne postfeminističke kritike koja nam se čine veoma bitna u sociološkom, psihološkom i filozofskom, posebno estetičkom smislu. Postfeministička teorija donosi relevantne uvide u teoriju elektronskih masovnih medija, utemeljujući estetička promišljanja na afektivnosti filozofije egzistencijalizma kao polazištu i sredstvu individuacije bez obzira na spolne ili rodne razlike.

Cjelovitosti istraživanja trebala bi pridonijeti i suvremena egzistencijalistička analiza procesa individuacije. Kroz suodnos raznih religija, duhovnih vještina i umjetničkih djelovanja, egzistencijalizam pokušava, među ostalim, potaknuti fizičke i duhovne transformacije, te proces individuacije na način cjeloživotnog učenja i rada na sebi.

Za ovaj rad, posebno pogodan način estetskog integriranja doživljaja u iskustavo evidentirali smo u eksperimentalnom filmu, umjetničkom videu (video-artu), te u *multimedijskoj umjetnosti*¹¹

¹¹ U dijelu koji smo predstavili kao *performans* ili umjetnička akcija. (*Empatički socijalni prostori i kibernetika multimedijskog performancea: sudjelovanje, inspiriranje i kritičnost publike*, str. 96)

Posebnu smo pozornost obratili na, za nas, referentne teorije estetike 20. stoljeća¹² („Estetika filma“, „Estetika i psihologija: psihoanaliza i Gestalt“, „Estetika kao fenomenologija“, „Semiotičke teorije i estetika“, „Estetička teorija informacija“, „Estetika i egzistencijalizam“, te na „Marksistički pristup umjetnosti“), a potom smo iscrpno analizirali noviju estetiku za nove medije. Analizirajući estetičku dimenziju novih medija u razdoblju postmoderne udžbenik promišlja simulakrume i „hyperreality“ postmoderne Jean Baudrillarda.

Znanstvena knjiga/udžbenik promišlja i što znači sintagma „nova filozofija vizualnih komunikacija“, što znači „policentričnost vizualne kulture“ te fenomen prodornih „elokventnih slika“ kao i nadilazimo li vizualne komunikacije novim odnosom „estetike i afektivne topologije u doba digitalne slike“. *Afekt ili dubinska ekspresija kao temelj primarne "afektivne individuacije" aktualizirajući je pokretač kapaciteta tjelesnog registra kroz naročito "uokviravanje" (utjelovljenje) putem estetski usustavljajućih digitalnih medija, te tako utemeljitelj prostorno-vremenske baze u kolektivnom nesvjesnom iz koje se onda rađa izvjesnost našeg psiho-fizičkog „egzistencijalnog uporišta“ bez obzira na spolne ili rodne razlike.* Afektivnost ovdje ne smatramo kolokvijalnim pojmom koji označava uporabu riječi *afekt* u disciplinama psihologijskih znanosti, već u njemu vidimo naročitu estetsku ekspresiju koja pristiže iz dubokih slojeva unutrašnje primordijalne stvarnosti, recimo to i jezikom suvremenih fizičara, jednog kvantnog polja.

Osjetljivost na žensko stvaralaštvo ne izdvajamo iz cjelokupne umjetnički procesirane individuacije, a iskazali smo to osim na primjerima umjetnica/umjetnika performansa i na (post)feminističkoj filmskoj kritici.

U poglavljima „Écriture féminine - pisati ženski“ i „Subverzija i traženje nježnosti“, navodimo izvore naziva „žensko pismo“ u djelima Hélène Cixous i Julije Kristeve. Stojimo na stajalištu da su umjetnički primjeri i zastarjeli obrasci ženskog ponašanja, nažalost, sasvim tematski odvojeni, gdje nas ovdje zanimaju (umjetnička) individualna postignuća, a ne ponašanje i propusti ženske populacije, jer to smatramo nedostatkom motivacije i invencije svake pojedine individue i prvenstveno sociološkim, a ne estetskim problemom. Stoga bi u postfeminističkom razdoblju puno preciznije bilo govoriti o „umjetničkom“ ili

¹² U poglavlju knjige pod nazivom *Estetika* (str. 13)

„individuacijskom” pismu, nego o „ženskom pismu”, dakle bez obzira na spolna ili rodna obilježja, iako su utemeljiteljice postfeminističke teorije uglavnom ženske spisateljice.¹³

S obzirom da svako umjetničko djelo, pa i ono elektronskih medija, nudi uz svoj subjektivni pristup uvijek očitovanje i društvenog konteksta, tj. pokazatelj je *određenog ponašanja umjetnika kao individue*, bez obzira na spolne ili rodne karakteristike, možemo se složiti s Adornom (1979.) kad kaže: *Imanencija društva u djelu bitan je društveni odnos umjetnosti, a ne imanencija umjetnosti u društvu. Pošto društveni sadržaj umjetnosti nije pohranjen izvan njenog principium individuationis-a, nego je inherentan individuaciji, koja je sa svoje strane socijalno suštastvo, umjetnosti je skrivena njena vlastita društvena bit i može se shvatiti tek s njenom interpretacijom.*¹⁴ Stoga je upravo društvena bit individuacijskog procesa u postfeminizmu komplement koji se još uvijek u nas iskazuje na razini eksperimenta.

U suvremenom, postmodernističkom razdoblju svjedoci smo s jedne strane globalizacijskih tendencija u svijetu, ali i sveopće masmedijske fragmentacije svijeta pa posljedično tome i svijesti.

Ne želeći upasti u zamke poopćavanja ili krajnje fragmentacije, ovaj udžbenik je razvijao metodu integrativnog izričaja. Kako navodi Heidegger (1982.) u *Mišljenju i pjevanju* glede našeg „puta k jeziku“, krucijalno je imati nekog tko sluša, jer je to dopuštanje da se nešto kaže, prerastanje jezika u govor, u sagu kao „pokaznicu“ ili duhovni putokaz koji stremi, pokrenut strašću unutrašnjeg rada, prema predmetima i vanjskom svijetu na način „posvojenja“, utemeljujući se tako kao misao.⁵ Iako se mišljenje i pjevanje prepliću i sa šutnjom, pa i onom krajnjom upitanošću imaju li oni više smisla nakon Auschwitza i Hiroshime⁶, ipak kao brujanje i napuštanje prirodnog jezika, ispostavlja se u globalnom

¹³ Iz tog problematiziranja emancipirajuće individuacije kao takve proizlazi da se ovdje *nećemo baviti niti onim problemom rodne problematike koji se tiče spolne orijentacije*, iako u posljednjem poglavlju objašnjavamo važnost individualnosti i slobode u suvremenom, postfeminističkom razdoblju.

¹⁴ Teodor W. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979., str. 381

⁵ Martin Hajdeger, *Mišljenje i pjevanje*, Nolit, Beograd, 1982., str. 238

⁶ Divna Vuksanović, *Filozofija Medija: ontologija, estetika i kritika*, <http://dzonson.wordpress.com/files/2007/06/filozofija-medija.pdf>, str 34; upit koji je suvremenoj filozofiji zadao Teodor Adorno u Negativnoj dijalektici, polemizirajući sa suvremenim mnijenjima u vezi statusa 'mišljenja i pevanja' nakon iskustva Auschwitza.

carstvu tehnokracije „*informacija*“ kao sasvim formaliziran i fragmentaran jezik suvremene tehnike, naizgled kao prijetnja „prirodnom jeziku“, ali zapravo duboko afektivno, *umjetnički je događaj* u svijetu tehnike taj naročiti jezik koji može uvidom rasvjetljavajući pojačati osobnost Umjetnika. Vrlo nadahnuto pita Heidegger o sudbini jezika (umjetnika): zadržava li nas i kako bit jezika - kao pra-poruka događaja - u događaju, jer on je odnos svih odnosa.⁷

Mi vidimo to estetičko promišljanje elektroničkih medija ne samo kroz kritičko promišljanje odnosa „mišljenja i pjevanja“, već i kao prostorno-vremenski proces bivanja u primordijalnoj Stvarnosti, u kojoj vidimo i mjesto rađanja postfeminističke teorije kao individuacijske aktualizacije oslobađanja od rodni stereotipa.

1.1. Pojam estetike

Što je dakle estetika?⁸ Filozofski pojam *estetika* dolazi od grčke riječi „aisthetos“ što znači osjetno, opažajno i *označava filozofsku disciplinu koja ispituje lijepo, odnosno vrijedno u umjetnosti (po nekim estetičarima i lijepo u prirodi), istražuje esencijalne preduvjete i kriterije umjetničkog doživljavanja, stvaranja i prosuđivanja, kao i uopće smisao, značenje i bit umjetničkog.*⁹

Iako su još grčki filozofi *Platon* i *Aristotel* proučavali lijepo i mogu se smatrati začetnicima estetike, ipak prvi je upotrijebio taj termin u 18. stoljeću *Baumgarten*. Mnogi filozofi su kasnije problematizirali estetički pristup: *Kant* subjektivistički, unutar analiza o moći suđenja, tvrdeći da je *lijepo ono što se sviđa samo po sebi, bez interesa za realnu egzistenciju i za*

⁷ Martin Hajdeger, *Mišljenje i pjevanje*, Nolit, Beograd, 1982., str. 248

⁸ O važnosti afekta i empatije u estetici elektronske, digitalne tehnologije postfeminističkog razdoblja, bit će riječi u poglavlju *Estetika*, gdje ćemo izdvojiti osnovne značajke za nas relevantnih teorija estetike. U uvodu definirajmo estetiku referentnim enciklopedijskim činjenicama.

⁹ *Filozofijski rječnik*, ur. Vladimir Filipović, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1984., Danko Grlić, str.96

posjedovanje predmeta,¹⁰ Hegel kroz svoju opću konstrukciju razvoja duha shvaćajući umjetnost kao zorno predočavanje Apsoluta, Herbart smatrajući estetiku naukom (znanošću) o ocjenjivanju (kojoj se pridružuje etika, Croce izjednačavanjem intuitivne spoznaje s umjetnošću (definirajući je kao „znanost o izrazu“ i „opću lingvistiku“). Neki filozofi zastupaju objektivističku estetiku, gdje objekti izazivaju poimanje ljepote svojim posebnim estetskim vrijednostima. Marksistički orijentirani estetičari Plehanov i Lukács ukazivali su posebno i na društvene poveznice s umjetničkim djelima: gdje i kada one izostanu ovi autori govore o „l'art pour l'art“, odnosno umjetnosti radi umjetnosti. Fenomenolog Heidegger privodi sve metafizičke discipline, pa tako i estetiku do pitanja mogućnosti postojanja i održivosti.

U 20.st. pojam lijepoga ne odnosi se samo na umjetnost, nego se proširuje i na medijsku kulturu, kao i na individualnu formu egzistencije uopće, pa govorimo o fenomenu „estetizacije svakodnevnice“.

Pojam *umjetnosti* kao duhovne djelatnosti, koji je predmet estetike kao znanstvene discipline, uključuje kreativan moment, samo stvoreno djelo i njegovo doživljavanje. Umjetnost je svako izražavanje osjećajima, mislima, doživljajima i maštom, pomoću govorne ili pisane riječi, instrumenta ili ljudskog glasa, boje, linije, plastičkog oblika, pokreta itd. Stoga u širem smislu umjetnost čine: književnost, glazba, balet, gluma (kazalište), te likovne umjetnosti - slikarstvo, kiparstvo i arhitektura, kao i njeno novije područje istraživanja poznato pod nazivom *prošireni mediji* - fotografija, film, televizija, umjetnički video, kompjutorska grafika, i multimedijaska umjetnost.

1.2. Osnovna obilježja elektronskih (digitalnih) mas medija

Da bismo uopće mogli diskutirati ulogu elektronskih medija u suvremenoj estetici postfeminizma, trebamo razlikovati elektronske od elektroničkih medija. Iako se radi o istim

¹⁰ Ibid. str. 96

sredstvima, važno je uvesti pojmovnu razliku i naglasiti da su elektronskim medijima sredstvo umjetničkog izraza elektroni, a u elektroničkim medijima elektronika ili elektronički sklopovi što nam u diskusiji nije prioritet.

Elektronski mediji su, naime, svi oni mediji kojima je u osnovi protok elektrona (subatomske čestice) i koji koriste elektroničku ili elektromehaničku energiju da bi krajnji korisnik ili auditorij pristupio nekom sadržaju. Suprotni su statičkim medijima, primjerice tisku, koji iako su kreirani kao elektronski uređaji ne zahtijevaju elektroniku za krajnjeg korisnika. Postoje primarni elektronski mediji i oni izvedeni. Primarni su poznati kao video snimanje, audio snimanje, multimedijске prezentacije, CD-ROM i online sadržaji. Izvedeni su svi tzv. novi mediji i to kao analogni ili digitalni formati. Danas su elektronski mediji uglavnom *digitalni mediji* što im dodatno priskrbljuje *oštrinu i prodornost*, a inkorporacijom estetskog i afektivnog u digitalne sadržaje, dobiva se kapacitet uokviravanja slike/doživljaja/afekta u digitalnom režimu.

Elektronski mediji, dakle, rezultat su visoko razvijene tehnike. Tehnologija kao znanost o tehnici važna je stoga što je njen razvoj postao tijekom 19. i 20. stoljeća (a posebno zadnja dva desetljeća) - planetaran. Povijest tehnike seže u djetinjstvo čovjeka i civilizacije (grčki pojam „*tékhne*“ znači umijeće, vještina, lukavost, znanost, umijeće vladanja ¹¹), ali tek suvremena tehnika udruživanjem s kapitalom postavlja tehničke inovacije kao princip progresa.

Fenomenološki, po Martinu Heideggeru tehnika se ne može definirati pomoću tehničkih određenja, jer je ona vezana uz „usud bitka“: ona je „otkrivanje“, izazivanje prirode, „sastoj“, pa iz toga je „postav“ način otkrivanja u modernoj tehnici.¹² Također, tehnika može biti opasna, ali i spasonosna. Stoga razračunavanje s njom dopijeva u područje umjetnosti, pa su tako, smatra filozof Hotimir Burger, i umjetnost i tehnika povezane sa slobodom, što nas naposljetku privodi pitanju što je čovjek? ¹³

¹¹ Hotimir Burger, *Filozofija tehnike*, Naprijed, Zagreb, 1979., str. 21

¹² Ibid. str. 136

¹³ Ibid. str. 154

U području suvremene elektronske tehnologije, tako nas posebno zanimaju elektronski mediji masovnih ili proširenih medija, dakle onih medija koji imaju velik utjecaj na čovjeka i njegovu (estetsku) svijest.

Prošireni elektronski mediji izvedeni su iz skupine «masovnih medija» (engl. mass-media). Pojam „proširenih (masovnih) medija“ obuhvaća sljedeće vizualne i auditivne medije: plakat, strip, fotografiju, film, radio, televiziju, umjetnički video, promidžbene spotove, kompjutersku grafiku, internet i multimedijску umjetnost kao spoj gotovo svih prethodnih medija.

U ovom istraživanju posebna će pozornost biti usmjerena na područje vizualnog i audio-vizualnog medijskog komuniciranja, dakle na vizualne i audio-vizualne elektronske medije, a to su sljedeći mediji:

- Fotografija
- Film
- Televizija
- Umjetnički video
- Kompjuterska grafika
- Internet
- Multimedijска umjetnost

Vizualne komunikacije jedna su od komunikoloških disciplina (uz verbalne komunikacije, bezglasno komuniciranje - facijalno i gestualno, itd.), koje priopćavaju informaciju pregledavanjem ili putem pogleda, a neposredno su vezane uz likovnu umjetnost, te uz pojavu masovnih medija. Izrazito zastupljene u *high tech* suvremenom društvu, vizualne komunikacije su u funkciji snažnih elektronskih medija, te djelujući na psihokulturu čovjeka, bivaju usmjerene ka humanističkim idealima čovječanstva.

Osim masovnosti i (audio)vizualnog komunikacijskog obilježja, zatim tehnološkog procesiranja elektronskim putem, navedeni mediji su posebno zanimljivi i kao mediji kojima se postižu određene umjetničke vrijednosti u suvremenom postmodernističkom razdoblju, ovdje posebno apostrofiranog postfeminizma.

Polazeći od tvrdnje da su masovni elektronski mediji sredstva nove medijske umjetnosti (media art), pridružujemo se složenom istraživanju i definiranju jedne Estetike medija koja je

u samom začetku, potvrđujući to navodom Jean Caunea iz njegove „Estetike komunikacije“: *U meri u kojoj su mediji masovne komunikacije sredstva ličnog razvoja i jedan od materijalnih nosilaca u kojem se izražava zajednički zdrav razum, i njihovo proučavanje je, kada se radi o estetskom iskustvu, od izuzetnog značaja. Naročito nam se čini bitnom činjenica da se funkcionalistički pristup, usmeren na analizu efekata, najpre mora baviti psihičkim uticajima, onim koji se konkretizuju u uslovima neposredne recepcije.*¹⁴

Na tragu sličnih istraživanja estetike, posredovane elektronskim medijima, apostrofiramo proces analize afektivnog u medijskoj umjetnosti kroz transpersonalnu psihološku platformu, koja si onda kao egzistencijalna paradigma zauzima određeni društveno-kulturni kontekst, viđen kroz teoriju postfeminizma kao, za umjetničku individuaciju svojstvena, lišenost spolne diferencijacije.

1.3. Pojam postfeminizma

Postfeministička teorija je teorija u začetku, koju ćemo postavljanjem teze, nastojati proširiti u smislu teorije rješenja rodnog problema.

Međutim, budući da pojmovi feminizma i postfeminizma, inače poznatog i pod nazivom „treći val feminizma“ često nisu dovoljno jasni, te da se postavlja pitanje je li uopće potrebno uvođenja pojma „postfeminizam“, ovaj rad će dati moguće objašnjenje ovog pojma interdisciplinarnim pristupom, posebno estetskom i transpersonalnom, egzistencijalističkom analizom niza vrijednih ostvarenja u elektronskim medijima kao primjerom umjetnikove afektivne individuacije izvan spolnih ili rodnih odrednica.

Postfeminizam nije nikako anti-feminizam, nego „treći val feminizma“ koji ne odbacuje postignuća feminističkog pokreta kroz povijest, kao političkog, kulturološkog i ekonomskog

¹⁴ Žan Kon, *Estetika komunikacije*, Clio, Beograd, 2001., str. 87

pokreta za ostvarivanje većih prava žena, predvođenih važnim aktivnostima sufražetkinja, te ličnostima kao što su Clara Zetkin, Rosa Luxemburg (socijalistički i marksistički feminizam kao prvi val feminizma), Emma Goldman (anarcha feminizam), Carol Hanish (drugi val feminizma), Simone de Beauvoir i ostale francuske feministkinje Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva, te Bell Hooks, Susan Faludi, Angela McRobbie (treći val feminizma). Iako se u ovom radu nećemo toliko baviti sociološkim aspektima rodne problematike, koliko zapravo filozofskim i psihološkim problematiziranjem jednakosti spolova, posebno sagledavanjem spoznajne, afektivne platforme umjetničkog ili estetskog suvremenog izraza putem elektronskih medija.

Nadilaženjem „vulgarnog“ i rigidnog, radikalnog feminizma koji se temeljio od 70-ih do 90-ih god. XX. st. na inzistiranju na spolnim različitostima, dominaciji i najčešće na teorijskoj psihoanalizi utemeljenoj na djelu Sigmunda Freuda, feministkinje Elizabeth Wright, Vicky Lebeau, Judith Butler, Julija Kristeva i Laura Mulvey, oslanjajući se na Lacana, poststrukturalizam, postmodernizam i postkolonijalizam, priređuju povoljne uvjete za razvoj novih teoretskih postavki postfeminizma.

Smatramo da je ključna razlika između feminizma i postfeminizma upravo u pojmu *individuacije*, koja nije utemeljena u feminizmu poradi agresivnog inzistiranja na rodnom razlikovanju i opsesivnoj vezanosti za rodnu performativnost suprotnog spola, za razliku od postfeminizma koji izgrađuje integritet individue bez spolnih i rodni razlikovanja, a kroz afektivni ili estetski potencijal procesa individuacije. To shvaćanje će biti analitički potkrijepljeno brojnim primjerima u radu, posebno kroz *novu filozofiju afektivnosti za nove medije*, tj. kroz analizu afektivnih egzistencijalnih uporišta u elektronskim medijima, kao, zapravo, sasvim novi afektivno-individuacijski model.

1.4. Metoda i najava cilja

Osnovna metoda ovog istraživanja je usporedba teorijskih i programatskih formulacija, uz metodu tematske analize.

U znanstvenoj knjizi/udžbeniku *Elektronski mediji i estetika u postfeminističkoj teoriji* smo svojim istraživanjima htjeli pridonijeti osuvremenjavanju teorije estetike, posebno kroz proširivanje područja istraživanja na elektronske, digitalne medije. Analizom određenih medijskih fenomena u suvremenoj vizualnoj umjetnosti, povezat ćemo nove spoznaje s psihoanalitičkom (Jungovom i transpersonalnom) teorijom individuacije, te naposljetku kroz pojavu *afektivnosti* kao dubinske ekspresije (naglasak je na izvoru ekspresije, a ne samo na snazi) u svijetu medijske umjetnosti, problematizirati i ponuditi rješenje rodne problematike našim viđenjem postfeminističke teorije kao afektivno-individuacijski utemeljenog sustava aktualizacije bez spolnog razlikovanja.

Budući da tehnološki mediji ne podliježu više samo klasičnim estetskim kriterijima, proučavanje se temelji na analizi imaginativnog i afektivnog ili dubinski ekspresivnog kao estetski vrijednoga (istinitoga, dobrog) u aksiološkom smislu, što nas privodi i etičkoj kategoriji. Vrijednim se može smatrati svaki doprinos društvu, ne samo kao konstruktivan umjetnički rad ili djelovanje na razvoju umjetnosti, već i kao avangardno negiranje dotrajalih formi i razmišljanja i to ne u anarhičnom smislu, već u smislu privođenja dekonstrukcije postojećih u moguće, nove svjetove. Postfeminizam je jedan takav mogući svijet aktualizacije.

Postavlja se pitanje je li suvremena estetika uopće primjenjiva na elektronske medije digitalnog doba i nudi li pri tome «rješenje» rodne problematike u postfeminističkoj teoriji?

Mi smatramo da se može govoriti o primjenjivosti postfeminističke estetike na digitalne elektronske medije, na način procesiranja primalne afektivnosti do postizanja afektivne individuacije kao polazišta i time ostvarivanja „egzistencijalnog uporišta“. Vidimo veliku egzistencijalnu važnost u bogatom afektivnom polazištu životnosti (umjetničke) individuacije kroz estetsko procesiranje određene umjetničke teme posredstvom elektronskih medija.

Naša teza je da posebnu vrijednost u novoj, afektivno-individuacijskoj postfeminističkoj estetici digitalnih medija, dobivaju naša *memorirana čuvstvena uzbuđenost ili afekti i samosvijest*, kao pokretači procesa afektivne individuacije. Posredstvom umjetničke vještine afektivna individuacija izaziva snažne fiziološke promjene u organizmu: "utjelovljenje afekta" ili tjelesni kapacitet „uokviravanja“ usustavljajućim elektronskim, digitalnim medijima. Tako

taj tjelesni kapacitet u vremenskom procesu omogućuje kreiranje prostora određenoj vremenskoj bazi u smislu stvaranja izvjesnosti ili budućnosti, u čemu vidimo „*rješenje*“ *rodne problematike u postfeminizmu*. Naime, u smislu ravnopravnih individuacijskih polazišta i rezultata za oba spola, tu smo pojavu kreiranja bazične energije ovdje nazvali „*egzistencijalna uporišta*“.

Digitalna je tehnologija, iako u osnovi utemeljena na diskretnim elektronskim česticama, postala tako ne samo sredstvo i „*produžena ruka*“ djelovanja, već i *prodoran* estetski medij kojim se umjetnik izražava *afektivnije* u odnosu na ostala umjetnička djela, dok informaciju podsvjesno „*filtrira*“ na način neposrednijeg selektiranja slika. Taj intuitivni odabir gotovo arhetipski preciziranih slika je *buduće egzistencijalno uporište* procesirano strojnim vremenom. Ukoliko je u kreativnom procesu dominantna transcendentalna upitanost čovjeka/umjetnika o bitku, tim srazom čovjeka i stroja u kolektivnom nesvjesnom nema strojnih manipulacija, te se pojačava primalna empatija, pokreću afektivna individuacija i duhovne transformacije bez obzira na spolne razlike. Ukratko, mogli bismo postfeminističku afektivnu individuaciju definirati i kao izvjesnu „*ekspresiju ljudske biti*“.

Masovni mediji će omogućiti umjetniku galerijskom ili bilo kojom drugom prezentacijom (primjerice uličnim ili online performansom) sljedeću fazu aktualizirajućeg razvoja: *socijalnu individuaciju ili socijalizaciju*, kroz digitalizacijom kanaliziranu, ogoljenu i stoga *prodornu* povratnu informaciju.

Metodološki, uže područje ovog istraživanja elektronske tehnologije posvećeno je primalnoj *afektivnoj individuaciji* u performance-ima koji koriste elektronske medije, potom kroz specifična iskustva u pojedinim medijima: od *začudnosti* do *ne-seksističkog jezika* eksperimentalnih filmova, („*Riddles of the Sphinx*“ Laure Mulvey i Petera Wallena¹⁵), preko afektivno problematičnih *seksističkih dosjetki* i humora u TV promidžbenim spotovima, snažne empatičke *interaktivnosti* u umjetničkom videu, do *naizgled otuđujuće prodornosti digitalizirane slike* kompjuterske grafike i virtualnog socijalnog prostora (VR) nastalog umrežavanjem i on-line projekcijama.

U poglavljima o egzistencijalnim uporištima u/i multimedijskoj umjetnosti iskazana su i osobna iskustva iz edukativne prakse kroz projekte, umjetničke i stručne radove. Kreativno

¹⁵ <http://www.screenonline.org.uk/film/id/567526/index.html>

smo pristupili području primarne multimedije, definiranjem osnovnih pojmova ovog rada u postupku umjetničke integracije medija kroz kontekstualno postizanje „začudnosti“, „otkrivačkog viđenja“, „afektivne topologije“ i „emocionalne ekonomičnosti“. U spomenutom procesu nazvanom afektivna ili umjetnička individuacija procesiranje je postignuto posredstvom elektronskih medija bez potrebe spolnog ili rodnog razlikovanja.

Također, u poglavlju o postfeminizmu diskutiramo činjenicu umjetničke individuacije, te da iako (postfeminizam) nije društveno i politički organiziran kao pokret, u smislu u kojem je to bio feminizam, on, kako mi vidimo, nadilazi nacionalne odrednice lijevog i desnog opredjeljenja. Taj transcendirajući „srednji put“ ide u prilog jednog transnacionalnog ili globalnog (globalnog+lokalnog) stava kakav zastupaju individue izraženog integriteta, bez obzira na spol ili rod.

Praktična primjenjivost postfeminističkih spoznaja iz područja teorije masovnih medija jednaka je praktičnoj primjenjivosti svake teorije medija, što znači da imamo pozitivna očekivanja glede praktične primjenjivosti naših spoznaja o postfeminističkoj afektivno-individuacijskoj metodi izražavanja na teoriju medijske umjetnosti u cjelini.

Očekivani znanstveni doprinos može se vidjeti u definiranju i estetskoj analizi djela nastalih posredstvom elektronskih masovnih medija sa stajališta postfeminističke teorije medijske umjetnosti koje utječe barem na dio proizvoda tih medija.

2. ESTETIKA

Kako bismo mogli objasniti kolika je važnost afekta i empatije u estetici elektronske, digitalne tehnologije u postfeminističkoj teoriji, potrebno će biti izdvojiti osnovne značajke za nas relevantnih teorija estetike kroz povijest.

U uvodnom poglavlju definirali smo estetiku kao znanost, tj. filozofsku disciplinu koja proučava *lijepo* i *vrijedno* u *umjetničkom* djelu, a po nekim estetičarima i u prirodi, kao što proučava i doživljavanje umjetničkog i smisao umjetnosti uopće. Stoga prvo trebamo definirati pojmove „lijepoga“, „umjetnosti“, te kasnije uveden pojam estetski „vrijednoga“ kao pokazatelja složenog, interdisciplinarnog pristupa nekom umjetničkom djelu.

2.1. Pojam „lijepoga“ i pojam „umjetnosti“

Pojam „lijepoga“ nije dovoljno definirati aspektom dopadljivosti, nego je potrebna puno složenija opservacija. U poglavlju „Kratka povijest referentnih teorija estetike“ osvrnut ćemo se iscrpnije na definiranje „lijepoga“ kroz povijest, a sada ćemo ekstrahirati ključne pojmove, započinjući grčkim filozofima Platonom, Aristotelom i Plotinom kao utemeljiteljima pojma „idealno lijepoga“ u antičkoj Grčkoj ili srazu „osjetilnog, istine, pojavljivanja“. ¹⁶ Naime, metafizička „idealna ljepota“ se pojavljuje kroz sklad prikazane teme i likovnih elemenata forme: plohe, volumena, kompozicije i (idealnih) proporcija (primjerice „zlatnog reza“, „kanona“ i sl.).

Tako prepoznata ljepota postala je osnov antičke „umjetnosti“. Pojam „umjetnosti“ zapravo je sinonim grčke riječi „tékhne“ i kasnije rimske riječi „ars“, sa značenjem „umijeće, vještina“.

¹⁶ Nadežda Čačinović-Puhovski, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 20 (višeznačno definiranje lijepog upućuje i na mogućnost kasnijeg povezivanja s efektima elektronskih masovnih medija)

Tek će filozofi 18. stoljeća definirati znanost o umjetnosti kao „estetiku“ i filozofsku disciplinu. Za razliku od zanatskih vještina, znanosti i sl., umjetnost se specifično sistematizira po principu oponašanja lijepe prirode („mimezis“ i teorija oponašanja izvedene su prema grčkim uzorima) i dijeli se na: glazbu, dramu, književnost (pjesništvo), slikarstvo, kiparstvo i arhitekturu, a od 19. st. i na film kao sedmu umjetnost.

Njemački filozof Hegel „lijepo“ je smatrao proizvodom apsolutnog duha i time umjetnost povezao s religijom i filozofijom. Sve je pojave tumačio isključivo idealistički, kao fenomene duha, iako je, često koristeći „trijade“, provodio dijalektičko mišljenje.

Modernu je estetiku najavio Friedrich Nietzsche kroz „negiranje mogućnosti estetske pozicije“¹⁷ smatrajući „lijepo“ obmanom. Immanuel Kant navodi da lijepo nadilazi pojedinačno stajalište, dakle da se o ukusu ne može tek tako raspravljati. Iako u *Kritici čistog uma* zastupa stajalište subjektivnog idealizma, uvodi i pojam transcendentnog uma putem kojeg se poimaju apriorne spoznaje kao općenitosti. Moderna umjetnost će dodatno iskoristiti tu relativnost pojedinačnog i općeg pa se pojavljuje i umjetnička samovolja¹⁸, nerijetko i „estetika ružnoga“ i dovršavanje umjetničkog djela njegovim propadanjem. U tom smislu o kategoriji ružnog piše i Theodor W. Adorno (1979.) u svojoj *Estetskoj teoriji: Opšte je mesto da se umetnost ne iscrpljuje u pojmu lepog, nego da bi ga ispunila, ima potrebu za ružnim kao njegovom negacijom. Ali time se kategorija ružnog jednostavno ne uklanja kao kanon zabrana. Ružno više ne zabranjuje prestupe protiv opštih pravila; međutim, ono zabranjuje one postupke koji se suprotstavljaju imanentnoj koherenciji*“ (...) „U modernoj umetnosti se harmonični aspekt ružnog izmetnuo u protest. Iz toga proizlazi nešto kvalitativno novo“.¹⁹(...)

Adorno smatra kategoriju ružnog antitezom kategorije lijepog, a obje se često iskazuju kroz formalni princip estetičkog kanona. *U pojmu ružnog i lijepog umjetnost je platila cijenu formalizma, naslijeđenog od Kantove estetike i u odnosu na koji umjetnička forma nije imuna, pošto se ona uzdigla iznad premoći prirodnih sila, samo da bi se produžila kao vladavina nad prirodom i ljudima.*²⁰ Primjer jedne formalne analize klasičnog likovnog djela, kao uvod u diskusiju o „vrijednosti“ u estetici, donosimo u sljedećem poglavlju u kojem razmatramo renesansno remek djelo Leonarda da Vincija: Mona Lisu.

¹⁷ Ibid. str. 21

¹⁸ Ibid. str. 22

¹⁹ Teodor W. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979., str. 95, 96

²⁰ Ibid. str. 99

2.1.1. Mona Lisa: primjer (formalne) analize klasičnog likovnog djela

Da bismo bolje razumjeli važnost afektivnosti u suvremenoj estetici elektronskih medija u postfeminizmu, započet ćemo formalnom analizom jednog znamenitog renesansnog slikarskog djela i procijeniti koliko je relevantna za nove medije.

Treba odmah pojasniti razlog korištenja izraza „formalna analiza“. Forma umjetničkog djela jedan je od bitnih elemenata umjetničkog djela, tj. svojevrsni način kojim se sadržaj djela *eksponira ili pojavljuje* kao umjetničko djelo. Dakle, govorimo o jedinstvu sadržaja i forme u analitičkom procesu svojstvenom umjetnosti.



Svjetski poznata slika talijanskog slikara renesanse Leonarda da Vincija - *Mona Lisa*, (SI.1) portret je dimenzija 76,8 x 53 cm, slikan tehnikom ulje na drvetu, početkom 16. stoljeća. Nalazi se u pariškom muzeju Louvre.

Povjesničari se spore oko identiteta prikazane žene²¹ i sumnjaju u naziv *Mona Lisa*: jedni tvrde da je bila priležnica, drugi markiza, treći da je bila žena firentinskog trgovca i da se zvala La Gioconda, a ima i onih koji tvrde, zbog sličnosti, da je umjetnik

SI. 1 Leonardo da Vinci: *Mona Lisa*, 16.st.

naslikao sam sebe kao ženu ili možda svoju majku! Velika je i vjerojatnost da je umjetnik naslikao portret idealne žene, prisjetimo li se renesansnog pozivanja na antičke uzore.²²

²¹ http://hr.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa

²² *Monumentalni portret, piramidalne kompozicije, naslikan je takvom finoćom poteza i gustoćom brojnih namaza, da tehnika više nalikuje na temperu nego li na ulje, a time je njegov volumen još više naglašen. Realističnost i voluminoznost postignuti su suptilnim stupnjevanjem svjetla i sjene, tako da slikom dominiraju mekoputost osjenčanih lica i ruku. Nježnost izraza lica doima se čudesnom, jer blagi osmjech je teško razlikovati od sjetnog izraza kojeg sugeriraju osjenčane oči. Čelo je visoko, a izbrijane su i obrve prema modi quattrocenta. Uspravnim držanjem sugerirana je renesansna otmjenost, a poluokrenutošću na jednu ruku oslonjenog poprsja, ipak je postignut pokret. Ruke su u samom prednjem planu donjeg dijela slike tako opušteno položene jedna na drugu, da volumen tijela sada naprosto gubi "težinu" i postiže produhovljenost. Naglašenim toplim tonovima okera kao i rasvijetljenom gamom boje puti, lik Mona Lise dodatno koristi dinamičko svojstvo boje, te se optički kreće prema promatraču, otkrivajući hladnu zelenu*

Hermetičnost i duboku ekspresivnost slike Da Vinci je, dakle, izrazio klasičnim slikarskim medijem, uljem na platnu, a pri tome reprezentirajući slikarske vještine *Quattrocenta* - *chiaro-scuero*, *sfumato*, linearnu perspektivu i oslikavanje ljudske karizmatičnosti humanizma. Pitamo se krije li taj ženski lik afektivnu frivolnost budućih emancipiranih umjetničkih generacija i šalje li već tada podrugljivu presudu suvremenoj estetici o njenom odumiranju? Stoga se treba uvijek ponovno pitati o vrijednosti u estetici i umjetnosti.

2.2. „Vrijednost“ u estetici

Suvremeni estetičari diskutiraju pojam „vrijednoga“ kroz višeznačnost umjetničkog djela i složeni kulturni i prirodni kontekst u kojem je i po kojem je djelo nastalo. U osnovi „vrijednost“ je pojam kojeg istražuje *aksiologija*. Aksiologija se razvila u tri smijera²³: fenomenološku filozofiju vrednota, „Badensku školu“ i psihološku teoriju. U filozofiji antičke Grčke razne discipline su se bavile vrijednosnim problemom, ali se tek u 19. stoljeću on definira kao aksiologija. Psihološku su teoriju razvili s jedne strane emocionalisti, a s druge voluntaristi kojima su voljni akti presudni za vrjednovanje. „Badenska škola“ smatrala je da stvorene vrednote ne egzistiraju, nego važe, te da su osnova kulture. Fenomenološku školu začeo je Brentano, a predstavnici su Scheler i Hartmann.

boju pozadine u daljini. Puteljak, litice i zelene vode poput fantastičnog labirinta u tajanstvenom pejzažu pridonose tajanstvenosti njenog lica i pokazuju majstorski postupak prijenosa efekta sfumata (izmaglice) na raspoloženje Mona Lise.

Fascinacija geometrijskom perspektivom u razdoblju renesanse, sasvim je očigledna: dominantan lik portreta je u prednjem planu, a zamišljene linije jedne "vizualne piramide", stječu se u žarištu, fokusu u dubini slike, iza glave lika. Tajanstveni prostor pejzaža tako je postao projekcija Mona Lisine podsvijesti.

Minucioznost lineamenta dodatno nas zaokuplja: tanka linija vela na čelu i kosi sugerira lakoću i prozračnost, kao što i tanane, valovite linije iscrtavaju meke uvojke kose. Jednostavno izvijena traka na dekolteu ne ukrašava posebno haljinu, a skromnost odjeće tim više naglašava zagasita smeđa boja i njeni grubom linijom naslikani nabori rukava i ogrtača, što sve istovremeno pridonosi isticanju onoga što je slikar smatrao bitnim: ljepote i diskretnog, tajanstvenog afekta lika Mona Lise.

²³ Vladimir Filipović, *Filozofijski rječnik*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1984., str. 17

Estetski „vrijedno“ je surogat za metafizičke pojmove - lijepo, dobro i istinito²⁴, ali je i kao novi termin uveo i novo područje prosuđivanja. Prema Hartmannu da bismo pojmlili „lijepo“ trebamo imati uvid u način kako je umjetničko djelo nastalo, potom kako ga se percipira, slijedi ontološka analiza bitka djela i naposljetku pitamo o vrjednovanju.

S obzirom na agilnu tehnologizaciju i posebno digitalizaciju u području kreativnog djelovanja, ne možemo više očekivati i razmatrati samo ljepotu kao suprotstavljanje pukom postojanju, jer kako govori Adorno (1979.): *Lijepo se sve manje ostvaruje u posebnom i pročišćenom obliku; ono se premješta na dinamički totalitet djela i produžuje formalizaciju u toj emancipaciji u odnosu na partikularnost, ono se s njom sjedinjuje i difuzno asimilira.*²⁵ U istom poglavlju Adorno profetski zaključuje da se može predvidjeti perspektiva odbacivanja umjetnosti u ime umjetnosti i da je ta perspektiva pokrenuta u onim djelima koja šute ili iščezavaju. *Ona su, čak i sa društvenog stanovišta, istinita svest: radije nikakva umetnost više, nego socijalistički realizam.*²⁶

U prilog tom mišljenju o umjetničkom djelu kao pokazatelju „istine svijesti“ navodimo konceptualni napis sa plakata Gorana Trbuljaka iz 1973. godine: *Činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano*, a koji nas navodi na dublje promišljanje relativnosti *imaginarnog* odnosa lijepoga, vrijednoga i kulture.

Suvremeni estetičari smatraju da se i *dijalektičkim* promišljanjem slojevitog i višeznačnog umjetničkog djela najviše približavamo kvalitetnoj procjeni vrijednosti, a dodamo li tome i interdisciplinarni teorijski pristup koji vodi računa i o kontekstualizaciji, (što mi nastojimo u ovoj disertaciji analizom lijepog i vrijednog - psihološkim, fenomenološkim, egzistencijalističkim i postfeminističkim pristupima), napravili smo kritički složen uvid u umjetničko djelo.

Naše je razmišljanje na tragu Sartreovog egzistencijalističkog promišljanja ljepote i vrijednosti kao povezanih fenomena: Ljepota nije data kao realnost, već je ona *vrijednost* koju

²⁴ Nadežda Čačinovič-Puhovski, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 137

²⁵ Teodor W. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979., str. 105

²⁶ Ibid. str. 106.

možemo pripisati imaginarnom, pa je stoga etički pojam vrijednosti, zapravo, inkorporiran imaginativno i afektivno u prostorno-vremenski proces koncepta medijske umjetnosti, kao estetika razdoblja postmoderne.

Stoga ćemo nastojati u našem istraživanju izvjesnim prevrjednovanjem stvarnosti dosegnuti imaginarne razine estetskog u elektronski procesiranim djelima utemeljujući postfeminističku teoriju.

2.3. Kratka povijest referentnih teorija estetike

Kao što je rečeno u uvodnom poglavlju, A.G. Baumgarten je temeljem istraživanja složenih osjetilnih kvaliteta i iracionalnosti, prvi uveo termin „estetika“ te postao sredinom 18. stoljeća pokretačem nove znanosti: estetike. U svojoj knjizi „Estetika“ Nadežda Čačinović navodi da *estetika kao filozofijska disciplina nastaje kada se pretkritički racionalizam suočava s modernitetom – razdvajanjem sfera ljudske djelatnosti (jednostavnije, u vrijeme oblikovanja autonomne umjetnosti).*²⁷

Za razumijevanje estetike kao znanosti, potrebno je osvrnuti se i na predestetička razmišljanja grčkih filozofa: Platona, Aristotela i Plotina. Platon je u svojoj filozofiji idealizma vidio osnovu za pokušaj objašnjavanja zbiljskog postojanja, ali istovremeno nije prihvatao umjetnikovo oponašenje zbilje ili „mimesis“, smatrajući takvu umjetnost tek sjenom sjene, budući da je realni svijet već oponašanje ideja. Stoga je preferirao filozofe kao one koji dosežu do istine i ljepote, a pjesnike i umjetnike smatrao je „fiktivnima“ i suvišnima u grčkom polisu.

Za razliku od Platona, Aristotel je odobravao mimesis, ali utemeljen u umjetnikovom doživljaju, pa je tako već djelom „O pjesničkom umijeću“ započeo promišljanje i

²⁷ Nadežda Čačinović-Puhovski, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 26

formuliranje začetaka estetskog u umjetnosti (književnosti). Aristotel raspravlja o o ukrašenom govoru, tragediji, komediji, o „katarzi“ ili očišćenju.

Plotin je pridonio daljnjoj estetizaciji umjetnosti raspravama o „lijepom“: lijep je skladan odnos dijelova, nastao duhovnim i duševnim moćima, a ne tek formalna simetrija, kanon ili kao proračunat odnos manjih dijelova prema većim i većih prema cjelini. Ljepota, dobro i „unutrašnja forma“ stvaralačko su počelo.

Srednjovjekovna filozofija nastavlja ideje Plotina kroz kontemplaciju kršćanskog mislioca Augustina o Jednome. Toma Akvinski navodi tri zahtijeva umjetničkog: potpunost djela (dovršenost), sklad i jasnoću, naravno kroz pojavljivanje božanskog, pa se tako srednjovjekovna filozofija i teorija umjetnosti ocjenjuju kao transestetička.²⁸

Renesansna novovjekovna filozofija nastavila se na antičke filozofe (neoplatoničari i neoaristotelovci) i latinske uzore, ali pojavom znanosti, posebno razvojem matematike i geometrije, očituju se njeni utjecaji na umjetničku produkciju, posebno slikarstvo, kroz pravilno linijsko konstruiranje geometrijske ili linearne perspektive, tj. virtualne, optičke piramide. Takav će prikaz trodimenzionalnog prostora ostati stoljećima mjerilo realnosti i vjerodostojnosti u slikarstvu i poimanju stvarnosti kao zbiljskog subjektivnog stajališta ili kako navodi dr. Danko Grlić u *Estetici* (1984.): *Ovdje je ono 'objektivno' što postaje predmet nove znanosti samo svijest o toj slobodnoj subjektivnosti, o pravu, znanstveno, filozofski i sistematski zasnovanom pravu na individualnost, na intimni osjećaj, samostalni sud.*²⁹

Od šesnaestog do osamnestog stoljeća sve je više rasprava o ukusu i umjetničkoj naobrazbi i sve su čvršći temelji estetike.

Također, ne slučajno u razdoblju koje prethodi i utemeljuje romantizam, u 18. stoljeću, javljaju se i filozofi koji u estetici zagovaraju dominaciju *osjećaja* nad imaginacijom, pa nose naziv emocionalisti. Pretjerivanje bi značilo degradaciju umjetničkog, stoga treba priznati i važnost razuma, učenosti i znanosti, tvrdio je David Hume, a na pravu mjeru je estetiku sveo Baumgarten osamostalivši je kao znanstvenu disciplinu ili znanost osjetilne spoznaje.

²⁸ Ibid., str. 39

²⁹ Danko Grlić, *Estetika II*, Naprijed, Zagreb, 1984., str. 303

Ubrzo je njemački filozof Kant problematizirao pojam osjetilnog i onog nadosjetilnog: u *Kritici čistog uma* premješta pitanje pravila i normi u umjetnosti, na subjektivnu sposobnost osjećanja ugone i posjedovanje dobrog ukusa, a prema teleološkoj mjeri prirode. *Lijepo je ono što se sviđa samo po sebi, bez interesa za realnu egzistenciju i za posjedovanje predmeta* ³⁰, tvrdio je Kant.

Nastavljajući se na Kanta, Schelling dodaje da je umjetnost sinteza slobode i nužnosti, svjesnog i nesvjesnog, konačnog i beskonačnog, dajući joj tako najvišu filozofsku poziciju transcendentnog idealizma, međutim, kako navodi filozofkinja Čačinović, (1988.) takva izvjesna retardacija proglašene filozofije umjetnosti donosi i koristi, te citira Dieter Jähniga (...) *To da ovo uzdizanje nad proces ujedno procesu daje i nove impulse, koji idu bilo od Beethovena k Wagneru, od Hegela Marxu, od Schellinga u prirodne i duhovne znanosti 19. stoljeća, postaje jasno upravo tada kada se sagledava vlastita istina onoga što je Nietzsche nazvao 'velikom slučajnošću' i trajni zahtjev što ga ono postavlja.* ³¹

Za Hegela je umjetnost u okviru razvoja duha rezultat Apsolutne ideje, ona se ozbiljuje putem zora u osjetilnoj pojavnosti i vodi ka višim duhovnim razinama: religiji utemeljenoj u predodžbama i filozofiji kao pojmovima ostvarenom najsavršenijem obliku.

Estetičar Herbart smatrao je estetiku izvjesnim pedagoškim naukom o ocjenjivanju, te joj je pridružio i etiku, a Fechner je eksperimentalnim postupcima nastojao definirati neke kategorije estetskog sviđanja, time negirajući racionalizam intelektualističke „estetike odozgo“.

Estetiku 19. stoljeća izrazile su tri snažne ličnosti: Kierkegaard, Schopenhauer i Nietzsche. Prvi predstavnik egzistencijalizma, Kierkegaard smatra estetiku filozofijom oslanjanja na egzistenciju, na ono neposredno i sadašnje, razlikujući takvu egzistenciju od etičke i religiozne. Schopenhauer pak apostrofira princip samoafirmacije voljom kao temeljem života i u umjetnosti vidi mjesto utjehe, dočim Nietzsche (1977.) ne izgrađuje nikakav poseban estetski sustav, ali je spas od svog nihilizma nalazio u umjetnosti s onu stranu Dobra i Zla ³², kroz umjetničko stvaralaštvo i refleksije o umjetnosti.

³⁰ *Filozofijski rječnik*, ur. Vladimir Filipović, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1984., Danko Grlić, str. 96

³¹ Nadežda Čačinović-Puhovski, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 54

³² *Ibid.* str. 66

Nietzscheov "pozitivni nihilizam" anihilira, dakle, prevaziđene i apsolutizovane vrednosti klasične moralke ili hrišćanskog dekaloga, i takođe apsolutne vrednosti estetike, vezane za antičko-hrišćanski svet, i slično u svim područjima naših tradiranih kulturnih vrednosti. Ali taj 'prekid sa tradicijom' za Ničea ne znači poricanje svih vrednosti i vrednosti samo naše kulture, već samo upućivanje na nove vrednosti, koje su već postojeće ili koje se tek razvijaju.

33

Umjetnost 19. stoljeća postaje popularna, primijenjena, eklektična i retrogradna ili koketira sa znanošću, navodi Čačinović (1988.) u svojoj *Estetici*, pa ništa u vezi s umjetnošću više nije bilo samo po sebi razumljivo, i to stanje traje još i danas.³⁴

Primjerice, razmatranje udjela osjetilnog u estetici posebno je zastupljeno u teoriji *Einfühlunga* koja će uz brojne polemike ostati aktualna do današnjih dana, pa tako je i u ovom izlaganju za nas od posebne važnosti, glede njene moguće primjene u afektivnoj individuaciji.

2.3.1. Teorija *Einfühlunga*

Prema filozofima estetičarima Herder je bio začetnik teorije *Einfühlunga* govoreći o estetskoj senzibilnosti kroz suosjećanje. Teško prevodiva riječ *Einfühlung* u doslovnom prijevodu na hrvatski jezik znači *uosjećanje* ili *uživljavanje*, ali zahtijeva dublji uvid i psihološku interpretaciju. Kao sasvim romantična ideja po kojoj *osjećajan čovjek sebe osjeća u svemu*³⁵, zapravo je *Einfühlung* stapanje unutrašnjeg života s vanjskim u Jedno. To stapanje subjektivnog i objektivnog kao svijeta oblika, dešava se kao naša estetska moć opažanja i prema hegelovcu Friedrichu Vischeru odvija se na nesvjestan i simboličan način.

Njegov sin Robert Vischer razmatra osim psihološkog i gnoseološki aspekt, pa naglašava *samodjelatnost promatrača pri stvaranju oblika*.³⁶ To bi značilo da se našim estetskim, osjećajnim opažanjem proširujemo na spoznatu cjelinu pojave, ali se i neminovno na neki način gubimo u prostorno-vremenskom kontinuumu prirode kroz ospoljavanje. Zanimljivost

³³ Fridrih Niče, *Ecce homo*, Grafos, Beograd, 1977., str.116 (pogovor "Ničev 'pozitivni nihilizam' " Dr. Milana Damjanovića; termin prema H. Wein-u)

³⁴ Nadežda Čačinović-Puhovski, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988., str.69

³⁵ Danko Grlić, *Estetika II*, Naprijed, Zagreb, 1984., str. 289

³⁶ Ibid. 292

ove Vischerove teorije je i uvođenje moralističke varijante kad govori o estetičkom formalizmu i našem ispunjavanju već konstruiranih oblika moralnim kvalitetama koje posjedujemo.

Također njemački filozof na prijelazu 19. u 20. stoljeće, Johannes Volkelt proširuje teoriju *Einfühlunga* kao „metafiziku unutarnjeg iskustva“ tvrdnjama o *neposrednosti* uosjećanja, *intenzivnosti* i *snazi*. Njegov suvremenik Theodor Lipps smatra da se radi o pojavi puno šireg značenja i da je ona temelj ne samo estetike, nego i svih duhovnih znanosti. I on smatra kao i Robert Vischer da proširivanjem svoje ličnosti kroz uosjećanje i uživanje u umjetničkom uživamo i u etički vrijednom te iskazujemo zapravo *vrijednost* svoje ličnosti.

Herman Siebeck iznosi zanimljivo stajalište o *Einfühlungu* u svijetu glazbe, govoreći o posebnom ugođaju ili *Stimmungu* u kojem se našim posredovanjem *oživotvoruju stvari*. Naravno, kako mi vidimo taj problem, Siebeck ne misli ni na mitologizaciju, niti na animizam kao primitivno vjerovanje da sve oko nas posjeduje duhovna svojstva, već je Čovjek taj koji svojom duhovnošću i unutrašnjim aktivitetom ostvaruje vrijednost u svom psihičkom životu. Dodamo li tome i ideju antropomorfizma njemačkog estetičara Karla Groosa kao ideju izvjesnog kretanja naše duševnosti na objekte i kasnije izveden pojam „antropokozmomorfizma“³⁷ estetičara filma Edgara Morina (1967.), ova će se razmišljanja nastaviti na plodnom tlu u našem 6. poglavlju nazvanom „Cyber art: antropologija humaniziranja tehnologije“.

Trebamo se odmah ograditi od banaliziranja i pretjeranog emocionalizma gorljivih teoretičara *Einfühlunga*. O tome su rekli svoje mišljenje brojni filozofi, od Hegela pa nadalje. Hegel je u identitetu subjekta i objekta vidio filozofski, ontološki pojmljen „estetski zor“, a ne psihološki utemeljeno uosjećanje. Međutim, kako navodi estetičar Danko Grlić (1984.) i sami su estetičari – psiholozi nalazili zamjerke: Witasek smatra da *Einfühlung* uopće nije estetski proces, a ostali psihologizmu skloni estetičari pridaju mu tek malu vrijednost (Müller-Freienfels, Meumann)!

I Charles Lalo je smatrao uosjećanje naivnim predočavanjem, zanimljivo ga negirajući tvrdnjom da se tu radi tek o *anestetičkim emocijama*.

³⁷ Edgar Morin, *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, Beograd, 1967., str. 25

Estetičari umjerenih primjedaba pogađaju bit problema kada kritiziraju gorljive zastupnike, naglašavajući da je *Einfühlung* tek dio estetskog dojma. Tvrdio je to i Nicolai Hartmann izdvajajući estetski fenomen *jedinstva* kao bitan za poimanje lijepoga.

Danko Grlić (1984.) navodi nedostatak *Einfühlunga* i rezimira, po njemu, glavnu zabludu ove teorije: *Temeljna je zabluda ove teorije zapravo u tom što u mogućem tročlanu estetskog fenomena – stvaralaštvo, umjetničko djelo i doživljaj tog djela – većina ovih teoretičara zapravo zaboravlja na najvažniji, srednji član, samo umjetničko djelo i njegove esencijalne karakteristike. (...) Ta se analiza i otpočinje zato da bi se došlo u dimenziju sagledavanja vrijednosti, smisla i značenja same umjetnine.*³⁸ Tako, nastavlja Grlić, teoretičari su *Einfühlunga* sveli cjelokupnu estetsku problematiku na jedan dio subjektivnog i subjektivistički interpretiranog pola estetskog fenomena.³⁹

Zaključnom mišlju poznati estetičar potpuno diskvalificira važnost *Einfühlunga* i proglašava je zbog psihologizma i apstraktnih koncepata, estetikom koja je „ispod misaonog horizonta“ i „pripada razdoblju što je iza nas“⁴⁰, dakle 18. i 19. stoljeću!

Mi držimo da je *Einfühlung* kao uosjećanje, *osjetilno opažanje preduvjet afektivnosti duboke ekspresije* jedan od tri važna načina suvremene umjetničke prakse, uz *intuiciju* kao neposrednu spoznaju i posredno, *diskurzivno mišljenje*. Suvremenog umjetnika, posebno medijske umjetnosti, shvaćamo kao višeznačnu osobu koja osjetilno opaža dok stvara, a zatim promišlja, educira i animira, na onaj egzistencijalistički način o kojem je govorio Sartre tvrdeći da egzistencija prethodi esenciji.

Po nama, *Einfühlung* je kao „uosjećanje“ snažnije doživljavanje od empatije, jer su osjećaji usmjereni intenzivnije prema unutra, ali afektivnost o kojoj smo govorili u uvodu, ipak je najekspresivnija zbog izazivanja primalnih osjećaja i jakih fizioloških promjena u organizmu posredstvom intenzivirajućih digitalnih medija, čime sve predstavlja osnov primarne afektivne individuacije!

³⁸ Danko Grlić, *Estetika II*, Naprijed, Zagreb, 1984., str. 299

³⁹ Ibid. str. 299

⁴⁰ Ibid. str. 299

2.3.2. Moderna estetika 20. stoljeća

Estetika 20. stoljeća, smatraju estetičari, u velikoj je mjeri *filozofija umjetnosti* koja se svodi na određivanje biti metafizičkog. Također, javljaju se teorije umjetnosti koje svoje utemeljenje traže u psihologiji, sociologiji, semiotici, a jačanjem masovnih medija promišljaju se i novi načini vizualnih komunikacija i problematiziranja lijepoga. Među najeksplicitnijima su teorije filma koje nalaze uporišta u psihologiji, fenomenologiji, antropologiji i egzistencijalizmu i razvijaju se sve do znanosti o filmu ili filmologiji.

2.3.2.1. Estetika filma

Estetika je tema brojnih teorija filma koje u osnovi polaze od teorije fotografije i činjenice da je film nizanje sličica (24 u sekundi) koje je moguće vidjeti kao pokret zahvaljujući tromosti oka. Film je, dakle, projekcija u pokretu koja ostvaruje složenu strukturu svojevrsnom prostornom i vremenskom iluzijom.

Teorije filma problematiziraju isprva formalne elemente bitne za nastanak jednog filma (kadar, plan, stanje kamere, osvjetljenje, montažu), a potom filozofska pitanja (pojam i strukturu filmskog vremena, razine realnosti), ona antropološka (problem dvojnika, mentalne slike, fotogeničnost), pa psihološka i semiotička pitanja (posebno psihoanalitičko analiziranje za film tipičnog „zurenja“) iz čega je proizašla i snažna feministička teorija filma (Laura Mulvey, Teresa de Laurentis, Vicky Lebeau, Claire Johnston, Bell Hooks, Janet Bergstrom, Griselda Pollock, Kaja Silverman, Tania Modleski, Bracha Ettinger i druge).

Začetnikom teorije filma filmolozi smatraju Ricciottoa Canuda koji piše i o estetici filma kao vizualnoj drami i filmskoj istini, a slijede ga Rudolf Arnheim, Béla Balázs i Siegfried Kracauer koji naglašavaju razlike između filma i realnosti u smislu manipulativnosti, čemu će se suprotstaviti André Bazin (1945.) tvrdnjom da je film mehanička reprodukcija realnosti i

tako će zapravo „ontologijom fotografske slike“ i zapravo „vremenskim dovršavanjem fotografske objektivnosti,“⁴¹ utemeljiti realističku teoriju.

Edgar Morin (1967.) nastavlja dalje, pa raspravlja u svom antropološkom eseju „Film ili čovek iz mašte“ o razinama i slojevima realnosti koje se pojavljuju u ljuskama kao magija. Magija filma pojavljuje se već kroz fotografske, svjetlosne zapise kao snoviđenje. Film tako nosi duhovne tragove i njih možemo imenovati *dvojnici*,⁴² a to iskustvo imamo svi zahvaljujući *mentalnoj slici* koja može biti i projektivna slika. Ovdje možemo pojasniti Morinov pojam mentalne slike psihoanalitičkim terminima: *Mentalna slika je rezultat tzv. slikovitog mišljenja, primitivnih razina kolektivnog nesvjesnog, stoga često sadrži razine simbolizacije i fantazma. Kao primitivna forma mišljenja, mentalna slika se često pojavljuje kao alogično ili religiozno mišljenje. Budući da je slika unutar tjelesne granice, često predstavlja i autoerotiziranje ili zadovoljavanje samoga sebe.*⁴³ Ukoliko dođe do projekcije tih mentalnih slika, govorimo o ospoljavanju psihičkih sadržaja nesvjesnog. *U normalnim slučajevima projekcija koristi zaštitu identiteta osobe, a u patološkim slučajevima, devijacijama, projekcija vodi k psihozi, ozbiljnom psihičkom poremećaju, u vidu pogrešnih informacija o stvarnosti.*⁴⁴

Nadalje, mentalna i projektivna slika antropološki su problematizirane u pojmu *dvojnika*, za kojeg Edgar Morin (1967.) tvrdi da ima *psihičko i afektivno svojstvo slike, ali otuđeno i magično*,⁴⁵ poput fantoma u mitologiji, folkloru ili okultizmu, a u svijetu filma se pojavljuje i kroz *fotogeničnost*. Važnu komponentu filma „fotogeničnost“ Morin definira kao *ono složeno jedinstveno svojstvo sjenke, odraza i dvojnika, koje omogućava čistim afektivnim moćima, specifičnim za mentalnu sliku, da se učvrste u slici.*⁴⁶

Svrgnućem zakržljale magičnosti i religije, kao hijeroglifa afektivnog jezika, uspostavio se viši afektivno-racionalni sinkretizam: estetičko. Ključni pojam u antropološkoj razini komunikacije je „poistovjećivanje“, tvrdi Morin, tj. „polimorfna projekcija-identifikacija“ kao izvjesno bježanje od samih sebe, da bismo se ponovno našli.

⁴¹ naziv studije iz 1945., prema *"Teorija filma"*, ur. Dušan Stojanović, Nolit, Beograd, 1978., str.339

⁴² Edgar Moren, *"Film ili čovek iz mašte"*, Institut za film, Beograd, 1967., str.20

⁴³ Vesna Srnić, *Video na izvoru slike*, magistarski rad, Zagreb, 1993., str. 12

⁴⁴ Ibid. str. 44

⁴⁵ Edgar Moren, *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, Beograd, 1967., str. 26

⁴⁶ Ibid. str. 87

Nakon filmske projekcije i poistovjećivanja s dvojnikom kroz potpunu, empatičnu recepciju, dobivamo ponovno formativnu snagu. Ali mi se ne identificiramo samo s ličnostima iz života i filma, nego i s predmetima i pejzažima, pa tako nastaje *antropokozmomorfizam* ili *energetski transformator koji nam donosi pojačano učestvovanje*.⁴⁷

Kao što se avion rodio iz čovjekovog sna, zaključuje Morin, tako je film vrhunska naprava koja odražava mentalnu razmjenu čovjeka sa svijetom i omogućuje da vizualiziramo naše snove.

Poznati francuski estetičar Henri Agel u svojoj *Estetici filma* podržava Morinova razmišljanja o antropokozmomorfizmu, za razliku od nekih teoretičara koji ideju antropomorfizma smatraju krajnje naivnom i preferiraju diskurzivni pristup filmu. Možemo dodati da se u Morinovoj teoriji uopće ne radi o spiritizmu, što bi se moglo pomisliti, već o jednom „triježnom lirizmu”⁴⁸ kako naziva Agel i Bazenove napise na istom putu ka transcendentnom i spiritualnom.

Agel, također, smatra bitnim način pristupa filmskom poslu. U poglavlju „Improvizacija ili sračunatost“ navodi dva važna pristupa stvaranju filma, koji su po nama važni i za suvremenu umjetničku praksu: dok je Pudovkin kao filmski stvaralac proračunat i zalaže se za vrlo preciznu knjigu snimanja kroz diskurzivan pristup, Ejzenstein se prepušta improvizaciji i stvaranju „in vivo“ u susretu sa stvarnošću, uz tek grubo naznačene upute za rad.

Takva dva koncepta, ali i njihovu kombinaciju koristit će i umjetnici performansa, o čemu će biti riječi u 6. poglavlju.

Jean Mitry, također francuski estetičar, u svojoj monumentalnoj *Estetici filma* od četiri toma, prvi je uveo metodu semiološkog istraživanja filma. Vrlo detaljno analizira strukturu filmskog djela, njegove sastavne elemente i između ostalog izvještava o istraživanjima Christiana Metza glede pretvaranja stvarnosti, posredstvom filma, u Logos. Film je za Metza „intuitivno rađanje svijeta“ i jezik (naracija) kojem treba pristupiti misaono. Njegova se teorija oslanja na lingvistička istraživanja i semiologiju Ferdinanda de Saussurea i fenomenologiju egzistencije Heideggera.

⁴⁷ Ibid. str. 82

⁴⁸ Anri Ažel, *Estetika filma*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1971., str. 121

2.3.2.2. Estetika i psihologija: psihoanaliza i Gestalt

Odnos psihologije i estetike problematizira se često kroz obostrano pretjerivanje: ili se radi o *psihologiziranju estetike* ili o *estetizaciji psihologije*, stoga bi razumna mjera u istraživanjima bila zapravo jedna *metoda interdisciplinarnosti*.

Utemeljitelj psihoanalize Sigmund Freud smatrao se diletantom na području umjetnosti, ali je ipak zaslužan za lucidne uvide u motive umjetničkog stvaralaštva. Kritičari ukazuju da ne treba ta Freudova razmišljanja uzeti za estetsku psihoanalitičku teoriju, jer on jedino *ispituje zašto netko stvara, a ne što i kako stvara*.⁴⁹

Poznato polazište Freudovog psihoanalitičkog tumačenja umjetnosti je podsvijest. Naime, potiskivanju nezadovoljenih libidonožnih nagona umjetnik je izložen baš kao i neurotičar. *Međutim, dok neurotičar doživljava regresiju i patološke manifestacije u nemogućnosti da se od nagona obrani, umjetnik se okreće svijetu mašte i umjetnosti kao obrambenom mehanizmu. I njega odaju omaške i nespretnosti u konfliktnim situacijama, ali umjetniku je njegova umjetnost terapija i način da ostane u realnosti. Pa i neumjetnicima je umjetnost utjeha*.⁵⁰

Veliki erotski kapacitet i potisnute želje frustracija su umjetniku, no on ipak uspijeva izdržati životne izazove, na kultiviran način.

Kritičari Freuda prepoznali su njegova pojednostavljivanja odnosa psihologije i umjetnosti, inzistiranjem na seksualnim frustracijama umjetnika kao temelju estetske sublimacije, pretjerivanju Edipovim kompleksom i svođenjem umjetničkog stvaralaštva na nivo infantilizma.

Nastavljač Freuda u području estetske psihoanalitičke teorije Ernst Kris, dopunjava djelo svog prethodnika proširivanjem analitičkog proučavanja na realnost u kojoj umjetnik stvara, a to znači da uključuje u istraživanje sve društvene znanosti.

U psihologiji umjetnosti važno mjesto zauzima i Gestalt psihologija koju je na umjetnost primjenio Rudolf Arnheim. Gestalt psihologija kao psihologija oblika (njem. Gestalt - oblik)

⁴⁹ Danko Grlić, *Estetika IV*, Naprijed, Zagreb, 1979., str. 47

⁵⁰ Ibid. str. 43

je integrativna metoda po kojoj je cjelina puno više od zbroja dijelova. U svojem najpoznatijem djelu *Umjetnost i vizualna percepcija: psihologija kreativnog oka* Arnheim diskutira takvu holističku metodu po kojoj ne treba odvajati smisao od forme.

Psihologija je u temelju mnogih interdisciplinarnih teorija, pa tako i u analizama Jacquesa Lacana koje povezuje sa strukturalnom lingvistikom i razvija teoriju po kojoj je podsvijest strukturirana kao jezik, a očituje se kroz imaginarno, simboličko i realno. Njegova će teorija zajedno sa semiotikom Ferdinada de Saussurea biti temeljem psihoanalitičke teorije filma, strukturalističke teorije filma i napose feminističke teorije filma o kojoj će biti više riječi u 7. poglavlju.

U psihologiji je utemeljeno i shvaćanje predstavnika već spomenute *Nove kritike* I.A. Richardsa kao zastupnika individualne kritike, po kojem nema razlike između estetičkog iskustva i iskustva općenito, što je u konačnici rezultiralo diskusijama o vrednovanju umjetničkih djela po kojima se *premješta teškoće izražavanja posebnosti umjetničkog u diskusiju o vrijednosti, u postupke ograđivanja od mode i kiča*.⁵¹

2.3.2.3. Estetika kao fenomenologija

Fenomenologija kao znanost o pojavama (fenomenima), predstavlja temelj suvremene filozofske misli. Iako o fenomenologiji piše još Hegel u „Fenomenologiji duha“, ona se kao filozofski pravac pojavljuje tek u djelu Edmunda Husserla kroz njegov poziv „*natrag k stvarima*“, a koje (stvari) osvještavamo pomoću intuicije i deskriptivne psihologije.

Njemački filozof Max Scheler proširio je istraživanja na „*vrijednosno osjećanje*“, pa je tako uveo, pozivajući se na Kanta, *materijalnu vrijednosnu etiku* kao ontologiju i metafiziku. U Filozofijskom rječniku čitamo da *Schelerova materijalna vrijednosna etika predstavlja novi*

⁵¹ Nadežda Čačinović-Puhovski, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988., str. 98

*pogled u tematici etike i kulturne filozofije uopće.*⁵² Scheler će posebno utjecati na djelo Maurice Merleau-Pontya.

Njemački fenomenolog Martin Heidegger je specifičnom fenomenološkom metodom i ontološkim utemeljenjem dokazao da je taj Husserlov poziv *natrag k stvarima* zapravo vremenski određen proces, u našoj svijesti, pa tako bit bitka čine povijesnost i vrijeme.

Smisao umjetnosti, baš kao i filozofije uopće, je dozivanje metafizičkog "zaborava bitka" i uvijek ponovno razotkrivanje tamne zastrtosti bitka, dakle sagledavanje, a ne definitivno rješavanje.

Posebno će iscrpno pisati o osjećaju kao estetskom užitku i estetici kao znanosti o vrijednostima, njemački estetičar Moritz Geiger. Za njega je estetski užitak samo dio općeg fenomena užitka kojima pripada uroda i zadovoljstvo. Duboko doživljavanje nekog vrijednog umjetničkog djela donosi užitak, ali to nije slučaj kod banalnog ili sentimentalnog djela. Manje estetski obrazovane osobe bit će sklone pretjerivanju svojim raspoloženjima (oduševljenjima). Tako Geiger dolazi do zaključka da možemo govoriti i o estetskom užitku koji ne ovisi o lijepom i o umjetničkom, te stoga možemo zapravo uživati i u nečemu ružnom i neestetskom. *Bitna uloga pri estetskom užitku pripada subjektivnoj mogućnosti koncentracije i našem odnosu prema objektu. Na koncu, samo tada kad ni iz čega stvaramo sve, nalazimo se u estetskom odnosu spram svijeta.*⁵³ Geiger zaključuje da estetski užitak ne zavisi od predmeta užitka.

Posljednjim velikim estetičarem – fenomenologom mnogi smatraju Nicolai Hartmanna. U diskutiranju pojma lijepoga tvdi da je lijep već sam umjetnički prikaz predmeta, a ne nužno i predmet, budući da može biti estetski prikazan i ružan predmet o čemu je pisao još Karl Rosenkranz. Tako estetski vrijedno, poradi dijalektičkog razmatranja, treba tražiti izvan kategorija „lijepog“ i „ružnog“, jer je ružno samo trenutak procesa nastanka lijepoga. Ono bitno umjetničkog djela je sadržano u snazi kao njegovom *pojavljivanju*.

Poljski estetičar i fenomenolog Roman Ingarden preuzima Husserlov princip intencionalnosti za polazište. Slojevitom, gotovo polifonijski iskazanom umjetničkom djelu intencionalni bitak

⁵² *Filozofijski rječnik*, u redakciji Vladimira Filipovića, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1984., str. 106

⁵³ Danko Grlić, *Estetika IV*, Naprijed, Zagreb, 1979., str. 158

je identičan *značenju*. Međutim, trebamo razlikovati umjetničko djelo od estetskog predmeta, smatra Ingarden, jer umjetničko djelo je vrijedno samo po sebi, a estetski predmet nastaje tek kroz vrijednosni odgovor koji ne mora biti prikladan jer *promatrač može biti slijep za odgovarajuće estetske kvalitete*.⁵⁴ Prema kritici estetičara Grlića to postaje cirkularni problem sve dok smo na subjekt-objekt relaciji, pa smo tako opet na tragu kantovskih i baumgartenovskih pitanja.

2.3.2.4. Semiotičke teorije i estetika

Mnogi estetičari pristupaju umjetnosti s aspekta lingvistike, odnosno smatraju umjetnost naročitim jezikom – jezikom simbola. Osnivač francuske lingvističke škole Ferdinand de Saussure izvršio je značajan utjecaj i na kasnije estetičare, posebno na književni angloamerički krug *The New Criticism*, te na Francuza Rolanda Barthesa.

Za estetiku vizualnih komunikacija posebno je važno područje semiotike. Semiotika je teorija znaka i simbola, kojoj je znak najmanja značenjska jedinica u prenošenju neke informacije. Dijeli se na *sintaksu* koja proučava odnose među znakovima, *semantiku* koja proučava odnose znakova prema onome što označavaju i *pragmatiku* koja proučava odnose znakova prema onima koji ih upotrebljavaju.

Prvi su pokušali primjeniti ovu teoriju na estetičke probleme Ernest Cassirer, svojim viđenjem da umjetnost ima simbolički karakter i Charles Morris kojemu je znak čak temelj integracije svih znanosti.

Umjetničko djelo je za Morrisa estetski znak ili *ikonički znak* kojem je u osnovi sličnost između njega kao *označitelja* i *označenog*. *Stoga je za značenje nekog umjetničkog djela relevantna razlika između operativnih, odnosno predodžbenih vrijednosti i vrijednosti samog objekta.*⁵⁵

⁵⁴ Ibid., str. 171

⁵⁵ Ibid., str. 202

Naravno, pojam vrijednosti je tim složeniji što mnoga umjetnička djela ukidaju komunikativnost i često nastoje izreći djelom da poruke zapravo nema i da možemo samo tumačiti funkcioniranje *mašte* umjetnika, ali ne i svrhu te mašte.

Ključno pitanje postavlja dr. Čačinović (1988.) u svojoj *Estetici: Možemo li spasiti kriterij uspjelosti uz uvjerenje da savršenih djela nema?*⁵⁶

Sasvim su različiti koncepti europocentričnog, zapadnog svijeta od onog istočnog kako navodi Roland Barthes u knjizi *Carstvo znakova*, posvećenoj japanskoj kulturi. Tamo je za individuum središte prostora ispražnjeno, sadržaj je u Japanu lišen značenja, on je Satori ili nirvana, pa se tako ostvaraje čisto jastvo, bez posjedovanja i označavanja. Zen se javlja, navodi Barthes (1989.), *kao ogromna praksa namijenjena zaustavljanju jezika, razvijanju one vrste unutrašnje radiofonije koja neprestano emitira u nama, pa čak i u našem snu (možda upravo zbog toga polaznicima duhovnih vježbi brane spavati), namijenjena ispražnjavanju, umrtvljivanju, sušenju neutišljivoga brbljanja duše; i objašnjava na drugom mjestu: čini se da se ne radi o tome da se satre jezik u mističnoj tišini neizrecivog, nego o tome da se on izmjeri, da se zaustavi ona verbalna čigra koja u svoju vrtnju uvlači opsjedajuću igru simboličkih supstitucija.*⁵⁷ Rekli bismo da se tako semiotička teorija dokazuje, zapravo, kao fenomenološka.

Među zapadnim estetičarima koji također smatraju da jezik ne može imenovati umjetnost i specifičnu logiku osjećaja je i Sussane Langer. Ona smatra da su umjetnička djela ekspresivne forme ili «ikonički simboli» osjećaja, ali negira emocionalističke teorije i oštro kritizira one formalističke tvrdnjom da su umjetnička djela simboličke forme i ne mogu se dokučiti niti diskurzivno.

2.3.2.5. Estetska teorija informacija

Informacija kao podatak ili obavijest u estetskoj je teoriji informacija dio semantičke teorije. *Uslijed javljanja složenih naprava za tehničko prenošenje obavijesti razvila se i zasebna*

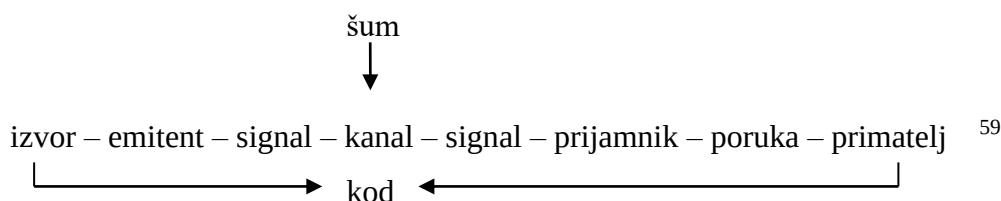
⁵⁶ Nadežda Čačinović-Puhovski, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988.

⁵⁷ Roland Barthes, *Carstvo znakova*, August Cesarec, Zagreb, 1989., str. 103

teorija informacija kao znanstvena disciplina. Informacijama se može pristupiti s tehničkim, logičko-semantičkim i drugim aspektima. ⁵⁸

Začetnici estetske teorije informacija su Abraham Molles i Max Bense. Glavni je smisao *informacijske estetike* Molles kao profesor u Francuskoj i Njemačkoj izložio na svojim predavanjima. Budući da je ova teorija blisko povezana s kibernetikom (teorijom sustava) važni su elementi konteksta moderne umjetnosti: povezanost umjetnika sa socijalnom masom, dakle publikom i estetičarem. Posebno to dolazi do izražaja u području masovnih komunikacija putem masovnih medija. *Odašiljatelj* odašilje poruku nekim *kanalom* putem *koda* do *primatelja*. Ako su kodovi jasni primatelju, komunikacija je uspješna. Ukoliko se radi o umjetničkoj poruci, može se pristupiti na dva načina: strukturalizmom (rašćlanjivanjem na fenomene) ili dijalektizmom (fenomeni se analiziraju kroz opozicije). Max Bense se zalaže za strukturalnu mikro-estetiku i smatra da ona nije filozofski utemeljena nego matematički i statistički.

Talijanski filozof i semiotičar Umberto Eco tvrdi da je u estetskoj teoriji informacija važniji smisao od informacije same. Komunikacijska shema između izvora i primatelja izgleda ovako:



Informacija nije identična poruci koju prenosi, jer dekodiranjem ona sadrži slobodu izbora u iščitavanju i izglednost u variranju i kombiniranju.

Posebno mjesto u teoriji informacija zauzima strukturiranje informacija ili *arhitektura informacija* što je vezano uz kompjuter, stvaranje baze podataka i internet, a time i s menadžmentom informacija i korištenjem informacijskih alata.

⁵⁸ *Filozofijski rječnik*, ur. Vladimir Filipović, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1984., str. 144

⁵⁹ Danko Grlić, *Estetika IV*, Naprijed, Zagreb, 1979., str. 225

Ipak, teoretičari informacijske estetike, kako tvrdi u svojoj kritici estetičar Grlić, nisu ni od kakve filozofske, pa ni estetske pomoći, jer im svima nedostaje filozofskog duha.

2.3.2.6. Estetika i egzistencijalizam

Zadnjih se desetljeća suvremena estetika izrazito proširila izvan svoje definicije o lijepom i vrijednom na nove pristupe umjetničkom, *nastojeći snažnije ugraditi u svoje polje izražavanja i afektivan individuacijski odnos prema svijetu, na način sveprisutne estetizacije života*. Ta sveukupnost egzistencije u umjetničkom bivanju sinestezija je raznih analitičkih pristupa koje smo naveli u povijesnom pregledu: racionalnog, emocionalnog, intuitivnog, voljnog, semantičkog, simboličkog, psihološkog ili fenomenološkog zrenja itd.

Već spomenutim „sada i ovdje“ istraživanjima bitka u vremenu i povratkom k predmetima već je Heidegger zapravo utemeljio egzistencijalizam i izvjestan nihilizam. Za nas je posebno zanimljivo njegovo stajalište da egzistencija prethodi esenciji, o čemu će kasnije pisati i Sartre, dakle da je čovjeku potrebno uroniti u slobodu življenja, a tek onda se definirati.

Heidegger govori i o kraju filozofije kao o početku svjetske civilizacije, zasnovane u zapadnoeuropskom mišljenju: *Osnovna crta te znanstvenosti je, međutim, njen kibernetički tj. tehnički karakter.*⁶⁰ U tom je smislu tema ove disertacije upravo osvijestiti i znanstveno interpretirati važnost same tehnologije (elektronskih masovnih medija) u estetici postfeminističkog razdoblja i objasniti kako se to referira na rodnu problematiku.

Karl Jaspers je proširio egzistencijalističke naznake Heideggera tvrdnjom da je (...) *umjetnost osvijetljenje egzistencije putem potvrđivanja koje bitak u opstanku dovodi do prisustva*,⁶¹ ali tek je Jean Paul Sartre dao filozofiji umjetnosti, pa posredno i estetici, visoku poziciju, pristupajući joj kao umjetnik egzistencijalizma. Umjetnost nudi spas od ispraznosti, otuđenja,

⁶⁰ Ibid. str. 244

⁶¹ Ibid. str. 248

pakla kojeg čine Drugi, od mučnine... Zato je potreban naš aktivan, kreativan i moralan odnos, potrebno je umjetničko djelovanje i oslobađajući angažman, jer „stvari u sebi“ su ravnodušne. Angažman kao umjetnost, a ne samo ideološka misao. Zato se Sartre zalaže za proširivanje marksističke misli egzistencijalizmom kao humanističkim djelovanjem i osmišljavanjem osobne umjetničke egzistencije.

I Nicola Abbagnano, talijanski filozof egzistencije i estetičar smatra da je za umjetnost esencijalan povratak prirodi i vlastitoj osjećajnosti, što privodi umjetnika njegovoj umjetničkoj individualnosti, odlučnosti i slobodi, po kojoj postaje suodgovoran s drugim ljudima, a ne hirovit i površan. Tako odgovoran suvremeni umjetnik, svjestan izazova i opasnosti, zapravo je autentičan tvorac „nepredvidljivog preobražavanja sudbine“.⁶²

Da u stvaranju i prosudbi umjetničkog djela nije dovoljan klasičan estetski doživljaj, nego promišljena istina, tvrdili su Hans Georg Gadamer i Ernesto Grassi. Estetika je ograničavala umjetnost, pa ju treba vratiti u središte životnih zbivanja, smatra Grassi, ali ipak niti on nije iznio neki cjelovit ontološki koncept.⁶³

2.3.2.7. Marksistički pristup umjetnosti

Iako filozofi klasičnog dijalektičkog materijalizma Marx i Engels nisu bili estetičari, ipak se može govoriti o marksističkom pristupu umjetnosti, izvan teorije odraza i vulgarnih interpretacija. O odnosu umjetnosti i socijalnog aspekta pisali su brojni ugledni marksisti: Plehanov, Gramsci, Lukács, Brecht, Bloch, Marcuse, Adorno, Goldmann i mnogi drugi. U osnovi razmišljanja svih ovih mislilaca je Marxov koncept o revolucionarnosti istinske

⁶² Ibid. str. 264

⁶³ Analizom primjera koji će uslijediti u 4. poglavlju, pokušat ćemo objasniti koncept egzistencijalne važnosti bogatog afektivnog polazišta za životnost postfeminističke afektivne individuacije u estetskom procesiranju posredstvom elektronskih medija.

umjetnosti koja dolazi iz srži života i koja ukida sadašnje stanje, donosi sasvim novu „buduću stvarnost“ utemeljenu na slobodnoj volji pojedinca koji živi umjetnički način života.

Bit marksističke teorije, ali i mjesto razilaženja u mišljenjima sljedbenika marksizma i teoretičara marksizma, je u stupnju njihove posvećenosti revoluciji radnika kao sredstvu postizanja ljudske emancipacije i prosvjetiteljstva, ali svi se slažu da to podrazumijeva jednako aktualizaciju obaju spolova, bez spolnih razlika. U tom kapacitetu za ljudske transformacije ka višim razinama svijesti, vidjele su izuzetnu platformu za rješavanje ženskog pitanja i teoretičarke feminizma, a kasnije u smislu egzistencijalističkih teorija u sprezi s globalnom transpersonalnom psihologijom i teoretičari postfeminizma. Međutim pojednostavljeno gledište na problem nalazimo u stavu *marksističkog feminizma* kao pravca feminističke teorije, koji smatra da je *ukidanje kapitalizma kao društveno-ekonomskog sistema jedini način na koji bi se žene kao spol mogle osloboditi ugnjetavanja*, te da je *upravo kapitalizam izvor ekonomske nejednakosti, ovisnosti, političke zbrke i nezdravih društvenih odnosa između muškaraca i žena koje predstavljaju korijen ženskog ugnjetavanja*,⁶⁴ predlažući suvremenu socijalističku, anarhističku revoluciju. Međutim, kako smatraju radikalne feministkinje, na taj način nije dovoljno sagledan problem tradicionalnog patrijarhata kao uzroka spolne diskriminacije.

Iz ovog pokreta proizašao je *socijalistički feminizam* koji se suprotsavlja spolnoj, rasnoj i klasnoj diferencijaciji, te naglašava: *Mi vrjednujemo sintezu i kooperaciju radije nego li konflikt i natjecanje*.⁶⁵ Tako je socijalistički feminizam svojom pacifističkom metodom bliži postfeminističkim razmišljanjima, nego radikalni marksistički.

Ovaj kratki pregled povijesti estetike završit ćemo citatom lucidne misli estetičara Danka Grlića, koji nas uvodi u važan zadatak koji nam predstoji, a to je iznalaženje „etičke“ estetike u razdoblju fragmentirane stvarnosti postmoderne, prije koje je filozof Grlić završio svoje izlaganje poznate povijesti estetike:

I što je preostalo od onog što danas za estetiku nosi nužno lažnu oreolu umjetničkog? Posvuda samo ružni fragmenti, ekscentrične ludorije, krpe, jeftini svjetlosni efekti, zgužvano željezo, posvuda se krevelje sumanutu bukači, idiotski se izlažu životinje što bleje, priređuje se opscene scene s bikovima, nema više ni platna, ni štafelaja, ni muzičke harmonije, ni

⁶⁴ http://hr.wikipedia.org/wiki/Marksisti%C4%8Dki_feminizam

⁶⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Socialist_feminism

smislenih rečenica, ni svečanosti teatra, sve kipi u nebuloznim i puerilnim igrarijama. Kako da sve to još uopće zovemo umjetnošću? ⁶⁶

Mogući smisao umjetnosti postmoderne naznačit ćemo u sljedećim poglavljima apostrofirajući sveprisutnu tehnologiju i stoga potrebu naglašavanja *afektivnosti* u svijetu postfeminizma.

2.4. Postmoderna estetika na prijelazu 20. u 21. stoljeće

Krajem 20. st. francuski filozof Jean-François Lyotard rezimirajući događanja u zapadnom kulturnom krugu, naziva postmodernom dominantan smjer kojeg odlikuju eklekticism, izraziti stilski pluralizam i zrcaljenje sadašnjeg *duha vremena*. Postmoderna kritizira i preispituje modernu revizijom tradicionalnih vrijednosti i odbacivanjem vjerovanja u čovjekovo savršenstvo i *Veliku pripovijest* (metapripovijest ⁶⁷), posebno znanost i ideju progresa. Ona je spoj umjetnosti, filozofije i tehnologije. Kako navodi George Myerson (2002.) u knjizi *Ekologija i kraj postmoderne* obilježja su joj *fragmentacija* ⁶⁸ i serijalizacija, a jako uporište u teoriji podliježe utjecaju masovnih ili proširenih medija, od kojih su najutjecajnije čak obične vijesti o ekologiji i politici.

Želim kazati samo ovo: prateći ovu liniju, ne zatvaramo se u kulu od slonovače, ne okrećemo leđa novim izražajnim sredstvima kojima nas obdaruju suvremene znanosti i tehnika. S njima i pomoću njih, upravo obratno, potražimo kako da posvjedočimo o onome jedinom što je važno, o djetinjstvu susreta, o dočeku što ga priređujemo samoj začudnosti da se (nešto) događa, o poštovanju prema događaju. ⁶⁹

⁶⁶ Danko Grlić, *Estetika IV*, Naprijed, Zagreb, 1979., str. 368

⁶⁷ Jean-François Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Naprijed, Zagreb, 1990. str. 32

⁶⁸ Myerson, George, *Ekologija i kraj postmoderne*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.

⁶⁹ Jean François Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Naprijed, Zagreb, 1990. str. 130

Međutim i događaji društva visoke tehnologije često gube vjerodostojnost, s pravom tvrdi Jean Baudrillard, tvorac pojma "hyperreality".

2.4.1. Hyperreality postmoderne kao kulturološki afekt: Jean Baudrillard

Francuski filozof i teoretičar kulture Jean Baudrillard uveo je pojam "hyperreality" u smislu upravo surogatne realnosti, dok bi izvorno značenje riječi bilo zapravo "više od realnosti", "realnije od realnosti". Međutim, svjedoci smo stvarnosti u kojoj je surogatna realnost kao simulacija vrlo proširena, što znači da „hyperreality“ nije autentična realnost u tradicionalnoj ljudskoj mjeri, nego kulturološka tvorevina, *rekli bismo čak intenzivno izražen kulturološki afekt*.

Iako je isprva bio teoretičar postmodernizma, sam Baudrillard ga oštro kritizira i 80-ih godina napušta stajalište da je moguće iznaći značenje u njemu. Naime, praznina postmoderne i iluzorni svijet lišavaju ga stvarnih doživljaja, pa time i značenja. Samo iskustveno proživljena egzistencija može donositi smisao. Baudrillard smatra da su Sjedinjene Američke Države najizrazitiji primjer takvog kulta surogatne, iluzorne hiperrealnosti u kojoj se život doživljava tek iz ekrana i vijesti. Rat u Golfskom zaljevu nije se dogodio, nije bio stvaran, kaže Baudrillard u knjizi *The Gulf War Did Not Take Place*, jer odvio se u mapama, slikama i vijestima kao spektakl! Skrivena je bit stvarnog nasilnog rata, a pokazana samo ratna maskerada ili hiperrealna „prostitucija slika“.⁷⁰

Kompjuteri, televizija, mobiteli – sredstva su simulakruma i posvuda su uokolo nas stvarajući kopije stvarnih doživljaja, dok agresivne slike gube vezu sa realnim stvarima i ne obećavaju budućnost. Baudrillard takav simulakrum smatra pustinjom realnog svijeta i znanstvenom-fantastikom *u kojem se sve više gubi čista fizička realnost bez medija i kulturnog prostora*.

⁷⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/The_Gulf_War_Did_Not_Take_Place

Mi, međutim, stojimo na stajalištu da nas kritička svijest, utemeljena u primalnom afektivnom izvoru, a aktualizirana u individuacijskom polju, čuva od fascinacije agresivnim slikama, a uz kreativno korištenje tehnoloških medija kao „produžene ruke“ i estetskog sredstva, sigurni nam je pokazatelj puta kroz slojevitost realnost.

2.4.2. Nova filozofija vizualnih komunikacija

Vizualne komunikacije su kao ljuške spomenute slojevite realnosti, temelj vizualne kulture i predstavljaju način prenošenja ideja i informacija primarno pomoću organa vida (oka), a putem gledanja ili čitanja. Ova se komunikacija povezuje uz umjetnost, proširene medije i grafički dizajn, pa tako posebno uz: fotografiju, film, plakat, strip, televiziju, promidžbene spotove, a posljednjih godina i uz grafički web dizajn koji je nerazdruživo vezan uz World Wide Web ili internet.

Važno je znati da su većina spomenutih proširenih medija elektronički mediji, te da su povezani uz kompjuter ili računalo i posljedično tome uz razne manipulacije medijem, poglavito kod fotografije, filma i televizije. Rezultat tih manipulacija je i promjena čovjekove percepcije realnosti: kompjuterske intervencije u određenom mediju uništavaju realističnost i vjerodostojnost neke dokumentarističke koncepcije, pa stvaraju već spomenutu pojavu – *hiperrealnost*, koja ne zadobiva više naše povjerenje kao zapis realnog.

U poznatom zborniku „Televizija danas“ iz 1972. godine, Vera Horvat Pintarić, urednica, inače utemeljiteljica kolegija „Vizualne komunikacije“ na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, već tada upozorava na ključne probleme ovakove komunikacije, posebno naglašavajući svijest o sredstvu, odgovornost primatelja i nivo recepcije: *Responzivna komunikacijska okolina* stvorena na kanalu (ili kanalima pomoću kojih se odvija prijenos) izaziva sudjelovanje, ona omogućuje oslobađanje i razvijanje stvaralačkog ponašanja. Mnogo puta su autori takvih novih sredstava iznenađeni očitovanjem čovjekove invencije, njegovim sakrivenim i dosad potcjenjivanim stvaralačkim mogućnostima. (...) *stvaratelji takvih novih medija estetske komunikacije ni u kom slučaju ne snižavaju razinu sadržaja, razinu poruke na*

*samom izvoru; kao istinski stvaraoci i otkrivači oni nisu zarobljeni konceptom prilagođavanja. Oni istražuju i pronalaze načine putem kojih se stvara takva komunikacijska okolina koja čovjeku omogućuje da izmjeni svoju ulogu: da umjesto pasivnog promatrača postane aktivni sudionik svijestan svojih stvaralačkih mogućnosti. Te važne promjene pokazuju kako se na „elitarnom“ području umjetnosti počinju razvijati demokratski i napredni komunikacijski modeli koji bi mogli poslužiti kao usmjerujući primjer masovnim medijima i „masovnoj“ kulturi, u kojoj se još uvijek prakticiraju nedemokratski i nazadni modaliteti komunikacije.*⁷¹

Pozivajući se na Arnheima, Horvat-Pintarić naglašava temeljne produkcijske i recepcijske vrijednosti vizualne kulture, a to su «selektivni princip i kritičko rasuđivanje», te „otkrivačko viđenje“⁷². Princip „stvaralaštva“ zaista je ključni pojam u medijskoj kulturi i to će se pokušati dokazati kasnije u 4. poglavlju kroz predstavljanje *Umjetničkog videa kao empatički interaktivnog medija* i kroz digitalizaciju uopće, kao kanaliziranu, ogoljenu i stoga prodornu povratnu informaciju.

S obzirom na izraženu povezanost vizualne kulture s neverbalnim ili „bezglasnim“ jezicima (npr. facijalnim i gestualnim), razne etničke ili društvene grupe otkrivaju kroz komunikacijske sustave i svoje specifične kulturalne sustave, pa je tako vizualna kultura u nerazdruživoj povezanosti s drugim sustavima pokazatelj demokratskog i uopće političkog statusa jedne države.

2.4.2.1. Policentričnost vizualne kulture

Irit Rogoff (1998.), voditeljica programa Vizualne kulture na londonskom sveučilištu, analizira u svom napisu „Studying visual culture“⁷³ karakteristike vizualne kulture, posebno

⁷¹ *Televizija danas*, uredila Vera Horvat-Pintarić, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1972., str. 181

⁷² Ibid. str. 196

⁷³ Irit Rogoff, Studying visual culture, u *The visual culture reader*, urednik Nicholas

naglašavajući proizvodnju vizualnog svijeta kroz stvaranje značenja, održavanje estetskih vrijednosti i spolnih stereotipa. Vizualna kultura, smatra Rogoff, otvara jedan moćan svijet intertekstualnosti u kojem se prepliću slike, zvukovi i specijalno identificiranje, posuđujući rastuće slojeve značenja i tražeći subjektivne odgovore u susretu s masovnim medijima. U poglavlju „Vizualni uvjeti historiziranja“ ispravno tvrdi da u zapadnom svijetu prevladava „eurocentristički index mjerenja i političkog identiteta“, ⁷⁴ stalna opozicija između zapada i ne-zapada.

Profesori filmskog studija na sveučilištu u New Yorku Ella Shohat i Robert Stam mogu se povezati s prethodnom studijom napisom „Narativiziranje vizualne kulture: Prema policentričnoj estetici“. Globalno shvaćenu vizualnu kulturu ne možemo više poimati „eurocentristički“ što je bio stoljetni proces tijekom modernizma i postmodernizma. Svjedoci smo policentrične, dijaloške i relacijske analize vizualnih kultura, pa budući da je svaka zasebna kultura ograničena, potrebna je nova globalna politika vizualne kulture. Autori smatraju da je primjerice princip realnosti i svođenje apstrakcija na realnost prisutan u Aziji (Indiji i Japanu), već 2000 godina, dok po njihovom mišljenju u Europi vladaju „karnevalske subverzije“. ⁷⁵

2.4.2.2. Ozbiljno vidljive „elokventne slike“

U smislu vizualne komunikativnosti treba spomenuti i intertekstualnost, kao poseban odnos slike i riječi. Taj odnos je dinamična međuigra i seže još u stari vijek, u drevni Egipat koji je prvi koristio piktograme i hipermedijalnost kroz koegzistenciju slike i teksta. U knjizi *Eloquent images: Word and Image in the Age of New Media* niz autora problematizira međuođnos „zavodljivih“ slika i „racionalnih“ tekstova. Posebno naglašavaju „self-image“ i

Mirzoeff, Routledge , London and New York, 1998., str. 24

⁷⁴ Ibid. str. 35

⁷⁵ Ella Shohat i Robert Stam, *Narrativizing visual culture: Towards a polycentric aesthetics*, u *The visual culture reader*, urednik Nicholas Mirzoeff, Routledge , London and New York, str. 44

projekte s VR (*virtualnoj realnosti*) koja svojim ikonoklazmom omogućava bijeg iz vizualnog registra na dva načina: kroz *narcističku identifikaciju* (centripetalnu ili utjelovljujuću) i poticanjem *normativnog ega* (integralnim pristupom, tj. zadržavanjem integriteta).⁷⁶ U VR-u je aktivna idealizacija pokretač identifikacije, smatra autorica Alice Crawford, pa nam treba određena estetika u procesu kojeg naziva „*teatrom produktivnog izgleda*“. Gledanje ovdje nije „zurenje“ (gaze) nego intelektualni pogled kojim se ostvaruje ideal vizualne realnosti: *osobna transformacija kroz tranzicijske tehnike i „okidače događanja“*.

Također važan dio vizualnih komunikacija je i uz internet vezana *hypermedia* kao kompleksno informacijsko procesiranje i ekstenzija hypertexta koji je zapravo komprimirano ljudsko mišljenje u obliku navigacijskih linkova označenog teksta.

Ellen Strain i Gregory VanHoosier-Carey u tekstu *Eloquent interfaces: Humanities-based analysis in the age of hypermedia*, smatraju da nastalo sučelje (interface) uvodi i ikoničko označavanje u tekstualno, kao funkcionalno pomagalo gdje *slika nema reprezentacijsku svrhu*.⁷⁷ Konstruiranje i gradnju sučelja i uopće „dizajn komunikaciju“ obavlja inženjer ili „arhitekta“ koji se pri tome vodi edukacijskim i konceptualnim asocijacijama. Kakav kibernetički sraz nastaje u tom odnosu čovjeka i tehnologije i kakvi su izazovi za buduće generacije? - pitamo se u sljedećem poglavlju.

2.4.3. Nova filozofija afektivnosti za nove medije

Autor izuzetne knjige *New Philosophy for New Media* Mark B. N. Hansen pozitivnim pristupom analizira složen odnos čovjeka i tehnologije, biološkog organizma i kibernetičkog mehanizma. Mogli bismo reći da na human način pristupa tom problemu smatrajući baš prirodnim da čovječanstvo koristi i inkorporira tehniku koju je i *izumio* ne bi li mu služila i

⁷⁶ Alice Crawford, *Self-Image and Identificatory Practice in Virtual Reality Environments*, u Mary E. Hocks i Michelle R. Kendrick, *Eloquent Images*, str. 244

⁷⁷ Ellen Strain i Gregory VanHoosier-Carey, *Eloquent interfaces: Humanities-based analysis in the age of hypermedia*, u Mary E. Hocks i Michelle R. Kendrick, *Eloquent Images*, str. 259.

pojačavala sposobnosti. Za razliku od njegovog recimo „organskog“ pristupa postoje i sasvim pesimistična razmišljanja i recimo prvo nešto o tome. Profesor engleskog jezika i povijesti umjetnosti na sveučilištu u Chicagu W. J. T. Mitchell (2006.) tako piše u tekstu „Umjetničko djelo u razdoblju biokibernetičke reprodukcije“ da se biokibernetika ne odnosi samo na područje kontrole i komunikacije, *nego i na ono što izmiče kontroli i odbija komunikaciju*.⁷⁸ Time inzistira na konfliktnom modelu između prirode i kulture koji je prisutan, kako sam kaže, u vidu sukoba slike i svijeta od antičkih vremena.

Mitchell vidi opasnost u pretjeranoj dominaciji strojeva, kada se hardver i softver sve više upliću u „wetware“ ili vlažnu zonu bioloških organizama. Uspoređujući biokibernetičku reprodukciju s mehaničkom u parafraziranom djelu Waltera Benjamina *Umjetničko djelo u razdoblju mehaničke reprodukcije* kaže: (...) *prvo, kopija više nije inferiorni odnosno istrošeni ostatak originala, nego u načelu predstavlja poboljšanje originala; drugo, odnos između umjetnika i djela, djela i modela, istodobno je udaljeniji i intimniji nego li je to ikad bilo moguće u carstvu mehaničke reprodukcije; i treće, nova temporalnost, obilježena erozijom događaja i produbljivanjem relevantne prošlosti, stvara jedan posebni osjećaj „ubrzanog mirovanja“ u našem osjećaju povijesti*.⁷⁹ Autor naime tvrdi poput Baudrillarda (idejom „hiperstvarnosti“) da kopije imaju još više aure od originala, misleći pri tom i na genetske kopije i originale pri kloniranju. Glede temporalnosti smatra da se možda sve već dogodilo, a mi to nismo niti zamjetili! Primjerice *ljudski genom - sama „tajna života“ – je dekodiran, a sve je kao i prije*.⁸⁰

Spominjući i najpoznatiji film o toj tematici „Matrix“ koji prikazuje hakere kako uništavaju svjetski sustav u namjeri da onemoguće kompjutersko nadziranje ljudskih života, čini nam se da je Mitchell izostavio važne razine ljudskih transformacija u tom deprimirajućem okruženju filma, jer to je ipak samo kompjuterski vrhunski animiran film koji je po našem mišljenju ciljano pesimističan, tek naznačavanjem, ali izostavljanjem mogućeg svijeta kreativne avangarde lijepog, vrijednog i afektivnog. No, vratit ćemo se kasnije važnosti ljudskog potencijala za transformacije, a sada ćemo nastaviti Mitchellovo izlaganje lucidnom primjedbom o biokibernetičkim životima kao kolektivnim organizmima koji mogu biti povod

⁷⁸ W.J.T. Mitchell, *Umjetničko djelo u razdoblju biokibernetičke reprodukcije*, Tvrđa, 2006. str. 38

⁷⁹ Ibid. str. 41

⁸⁰ Ibid. str. 43

za pokretanje *novog modela korporacije zasnovanog na spekulativnom financijskom kapitalu*⁸¹ uz mračne terorističke i zločinačke organizacije, ali čini se da opet smatra da su to dominantne mogućnosti. *Okrećući se konačno pitanju umjetnosti* u ovoj digitalnoj eri, spominje djela umjetnika koji problematiziraju prve prethistorijske imitacije života na spiljskim slikama Lascauxa, zatim analizira suvremenu umjetnost i uznemirujuće djelo tzv. transgenetičke umjetnosti Eduarda Kaca, tvorca sintetičkih gena koji je kloniranjem (imitacijom) ucjepio bjelančevine meduze u zečji DNK i stvorio „fluorescentnu zečicu“ Albu. Naravno da je taj konceptualni rad zapravo neodgovorna igra s genetskom tehnologijom, iako je umjetnik braneći rad smatrao da se *nesvrhovita igra nalazi u samom srcu estetske geste kao takve*.⁸²

Jednako je zabrinjavajući konceptualni rad Larrya Millera „Genomska licenca“ kojom nudi projekte svoje „Genestetike“ i usvaja prava na određene biljne i životinjske gene, govoreći i o robnim pravima na ljudske gene, pravdajući postupak vezom umjetnosti, znanosti, teologije i kapitalizma. Naravno, naposljetku, iako pesimističan Mitchell ipak vidi nadu u projektu *koji bi kibernetiku mogao upregnuti da radi za humane vrijednosti*⁸³ i u umjetnosti kao avangardi društva, iako za to ne može navesti primjere.

2.4.3.1. Nadilaženje vizualnih komunikacija: postvizualnost i afektivnost digitalnog doba

Ne ulazeći u moguće koncepte spomenute avangarde, Mitchell završava tekst tek nadom i vjerom u umjetnost, a mi tu sada možemo započeti izlaganje *vrstnih fenomenoloških analiza slika u digitalnoj umjetnosti*, američkog profesora engleskog jezika i filmskih/medijskih studija na istom sveučilištu u Chicagu Mark B. N. Hansena, koje su koincidirale s našim primjerima i koje će potkrijepiti našu tezu.

⁸¹ Ibid. str. 44

⁸² Ibid. str. 46

⁸³ Ibid. str. 48

U spomenutoj knjizi *New Philosophy for New Media* autor nadilazi puke vizualne komunikacije tvrdeći da „digitalna slika“ obuhvaća i intenzivira cijeli proces kojim informacija postaje zamjećena dajući tako tijelu privilegiranu poziciju agenta ili izvršitelja koji filtrira informaciju da bi kreirao sliku. Suprotno tvrdnjama o dominaciji i transcendenciji tehnologije, može se reći da je time upravo ljudska komponenta neophodna u digitalnoj eri.

Hansen proučava medije i umjetnost kroz filozofiju Henri Bergsona koji tvrdi da kroz *afektivnost*, tj. *naročitu čuvstvenu uzbuđenost i memoriju* pročišćavamo percepciju biranjem samo onih slika koje su sasvim precizno relevantne pojedinom utjelovljenju. Hansen to primjenjuje na digitalno doba i tvrdi da pri procesiranju informacije mi kao filteri zapravo funkcijom „*uokviravanja*“ (framing function) ⁸⁴ proizvodimo digitalnu sliku i, kao što smo rekli u uvodu, inkorporacijom digitalnih sadržaja, tijelo daje okvir slici u digitalnom režimu.

Tu snagu ćemo mi kasnije u radu nazvati i „*autoformatiranje*“ jer je u osnovi isti proces, tj. nastanak mentalnih projekcijskih slika kao rezultat „*slikovitog mišljenja*“ (simbolizacija, fantazma) dubokih razina kolektivnog nesvjesnog, a unutar tjelesne granice. To je shvaćanje blisko Bergsonovom poimanju tijela gdje je ono zapravo slika kao „*centar neodređenosti*“ sa svrhom filtriranja kreativno selektiranih slika iz univerzalnog toka, prema osobnim kapacitetima.

Interaktivnošću čovjeka i tehnologije novih medija ne nastaje fiksna realnost, nego fleksibilan biokibernetički proces kojeg autor predgovora Tim Lenoir specificira kao moguće „*posthumani*“ ⁸⁵ u kojem su ljudi artikulirani inteligentnim mašinama.

Kako to inkorporacijom tijelo daje okvir slici u digitalnom režimu, autor objašnjava pozivajući se i na teorije Waltera Benjamina i Gillesa Deleuzea, na nekoliko umjetničkih radova koji su naglašeno afektivni i djeluju u području predmisaonog. Radi se o instalacijama i projekcijskim sustavima Jeffrey Shawa, tehnološki deformiranim skulptiranim instalacijama Roberta Lazzarinija, rekonfiguriranim filmskim kadrovima Douglasa Gordona, te uz još nekoliko drugih umjetnika, Hansen je završio izlaganje ključnim eksperimentalnim video radovima Billa Viole.

⁸⁴ Mark B. N. Hansena, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Massachusetts, US & London, England, 2004, str. 8

⁸⁵ Ibid. str. 15

2.4.3.2. Estetika i afektivna topologija u doba digitalne slike

Budući da je polazište Hansenove analize „afekt“ i afektivno (affection), tj. *naročita čuvstvena uzbuđenost i memorija* potražili smo i objašnjenje u *Filozofijskom rječniku* gdje stoji da je to *redovito kratkotrajno, ali snažno čuvstveno uzbuđenje, praćeno snažnim fiziološkim promjenama u organizmu.* ⁸⁶

Nadovezujući se na neuroznanstvena istraživanja o tijelu kao senzomotornom aparatu, Hansen zaključuje da je afekt kao podvrsta percepcije izazivanjem fizioloških promjena u organizmu, zapravo više „ekspresija“ nego li pasivno percipiranje i stoga neposrednije utječe na misao koju autor smatra „dinamičkim samoorganizirajućim uzorkom“ ⁸⁷ pozivajući se na Francesca Varelu. Ovaj čileanski biolog, filozof i neuroznanstvenik svojim istraživanjima potkrepljuje Hansenovo shvaćanje o „tjelesnom procesu uokviravanja“, tvrdeći da je on utemeljen u samoorganizirajućim neuronskim skupovima, ansamblima ili „agregatima“ koji rezultiraju spoznajnim aktima i rađanjem (unutrašnjeg) vremena. Afekt tako stvara vezu između percipiranog događaja i vremenskog toka što će Hansenu biti posebno važno polazište u analizi projekata virtualne realnosti (VR) ili kako on kaže „virtualne totalnosti“ kao „facijalizacije tijela“ i ostvarivanja „body-brain achievement“ ⁸⁸ u igri s tjelesnom granicom. Fotografija, film i slikarstvo kao dvodimenzionalni mediji, smatra on, nemaju *autopoetičnu snagu senzacije* ⁸⁹ 3D digitalnih slika kakvu posjeduje virtualna realnost.

U VR projektu *The room of the desires* slike (projekcije) gledatelja-sudionika izmjenjuju se prema njegovom raspoloženju zahvaljujući „brain-heart interfaceu“ i impulsima nastalim prikopčavanjem senzora na tijelo. Rezultat je izvjesni „biofeedback“ kroz tehnološki hardver ili opremu, proširenje ljudskog kapaciteta i apsolutne subjektivnosti.

⁸⁶ *Filozofijski rječnik*, u redakciji Vladimira Filipovića, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1984., str.13

⁸⁷ Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Massachusetts, US & London, England, 2004, str. 24

⁸⁸ Ibid. str.18

⁸⁹ Ibid. str. 175

Slažemo se s Hansenom da nas je afekt pomaknuo korak dalje od „percepcijskog zurenja“ i omogućio, rekli bismo, *estetsko procesualno iskustvo utjelovljenja afekta*, kao i da (u toj estetici) treba postići *ostvarivanje tjelesnog kapaciteta za kreiranje prostora vremenskoj bazi afektivnosti*.⁹⁰ Nastalu afektivnost Hansen ispravno vidi kao tjelesni registar, ne vizualno shvaćenu nego neposredno, intuitivno pojmljenu. Budući da sustav čuvstava nije dostatan, potrebna je psihofizička *aktualizacija* u toj mutaciji s digitalnim i kako kaže „any-space-whatever“ da bismo tako *potencirali prostorne analogije u našim tijelima*. Pa iako je sudionik isprva u apstraktnom prostoru virtualne realnosti, naposljetku proizvodi osobnu haptičku realnost kojom osjeća realnost svijeta. Taj unutrašnji interval ili afektivna realnost, lucidno zaključuje autor, predstavlja zapravo kod svih nas poželjan „rad na sebi“. ⁹¹

Kako se te realnosti (VR-a i afektivna realnost) preslikavaju? Hansen smatra da je to posljedica *virtualne sinestetske perspektive* ⁹² s posebnim pouzdanjem u osobnu unutrašnju percepciju (*proprioception*) koja omogućuje osjet pozicije dijelova tijela, tj. povratnu informaciju o statusu internog tijela, o njegovoj usklađenosti.

Najsnažniji dio knjige naslovljen *Time, Space and Body* poslužit će se analizom video radova američkog umjetnika Bill Viole, čije radove u 4. poglavlju i mi analiziramo na jedan drugačiji način, kao potvrda naše teze o afektivnoj osnovi individuacije kroz „emocionalnu ekonomiju“ kao novoj estetskoj vrijednosti u elektronskim medijima postfeminizma, o čemu će kasnije biti riječi. Polazište poglavlja nadovezuje se na prethodno izlaganje o vremenu, prostoru i tijelu, a sada se posebno naglašava intenzivnost takvog vremena u interakciji s digitalnim medijima, primjerice internetom. Intenzivno vrijeme je vrijeme toka digitalnih informacija: *the time of e-mail and surfing, the time which eliminates space: arrival and departure occur in the same moment in real-time... Intensive time is the time that exists only in machines and between them, the context of the slow human "now"*. ⁹³ Dakle u svim se kulturnim domenama zahvaljujući internetu i digitalizaciji smanjilo vrijeme potrebno za odgovor, pa je tako temporalnost postala medij za oprostorenje, a afekt dio tjelesne oprostorenosti.

⁹⁰ Ibid. str. 18

⁹¹ Ibid. str. 226

⁹² Ibid. str. 226

⁹³ Ibid. str. 234, citat iz Joke Brouwer; *Introduction, Machine Times*, Rotterdam, V-2 Institute, 2000.

Hansen zatim komentira ulogu *umjetnosti novih medija u smislu pridonosa potencijala intenzivnog strojnog vremena ljudskom vremenskom iskustvu*. U poglavlju *From Transition to Transformation: Video Image* naglašava ono što bismo mogli nazvati „nulti stupanj“ medija kojim se postiže specifično, neposredno posredništvo između ekstenzivnog ljudskog vremena i onog intenzivnog strojnog.

Umjetnički video radovi škotskog umjetnika Douglasa Gordona, Hansenu su primjer digitalnih manipulacija, primjerice uzimanjem dijelova filma, kojima ostvaruje problematiziranje filmskog vremena: *Gordonovi eseji i intervjui uzastopno naglašavaju ovaj aspekt videa: ponovno i ponovno on inzistira da je to vrijeme videa – vrijeme slow motiona, stop snimki i ponavljanja – „dato vrijeme“ njegove generacije*⁹⁴. Ova formulacija „given-time“ koju možemo prevesti kao „dato vrijeme“ ili možda bolje „zadano vrijeme“ pojavljuje se u Gordonovim radovima kao afektivna anticipacija kada gledatelji/sudionici izvjesne vremenske zagonetke (usporavanja, vremenske skokove) nose kući i završavaju djelo svojim vremenskim doprinosom. Video rad je tako katalizator koji ubrzava promjene relativiziranog vremena unutar gledateljevog tijela. To znači, tvrdi Hansen sasvim ispravno, da se „vrijeme koje nosi digitalna slika“ konstruira kroz senzomotorni interval, ali ne dolazi iz filma nego iz ljudskog procesiranja informacije! Ponovnim pozivanjem na Varelu autor vidi tu autopoetičnu osnovu ljudske percepcije kao rafiniranje senzomotornog sustava te izvodi zaključak da ljudi nisu bića u vremenu, nego od vremena. Prema tom konceptualnom mehanizmu vrijeme stroja povećava pomoću dinamike afekata okvir čovjekovog „sada“, ali ga istovremeno i onečišćuje elementima koji su mu strani.

Hansen započinje analizu umjetničkog postupka Billa Viole na njegovom video radu *Quintet of the Astonished* (2000.), (u prijevodu „Kvintet zapanjenih“), jednoj iz serije radova *Passions* (*Quintet of Remembrance*, 2000.), *Anima* (2001.), *Six Heads* (2001.), *Man of Sorrows* (2001.)). Posebnost Violinog tehničkog postupka je snimanje „high speed“ tehnologijom specifičnom za film (384 sličice u sekundi), a potom mijenjanje tehničkog postupka i *brzine prolaska sličica u sekundi*, prilagođavajući tako materijal videu (24 sličice u sekundi), da bi time afektivno kontaminirao perceptualnu sadašnjost s *neproživljenim* koje je nastalo u

⁹⁴ Ibid. str. 242

manipulaciji tehnikom i proizvelo *infrastrukturu proširenog sadašnjeg trenutka*, u smislu *afektivne teksture živčane dinamike koja određuje svjesnost o vremenu*.⁹⁵

Quintet of the Astonished inspiriran je slikom „Izrugivanje Krista“ (1490.) Hieronymousa Boscha s referencama na Caravaggiovu sliku „Marijino oplakivanje“ i (Sl. 2) prikazuje pet figura (četiri muškarca i ženu) u 16 minutnom videu izražajnog afektivnog tonaliteta. Viola je naime snimio film 16 puta brže od stvarnog trajanja (ubrzano), pa ga je onda prikazao normalnom brzinom u 16 minuta kao nešto što je realno trajalo 1 minutu.



Sl. 2 Bill Viola: *Quintet of Astonished*

Gotovo neprimjetni afektivni skokovi i trzaji na licima figura pokreću bogato nijansirane rezonancije u tijelu gledatelja. Gledatelj neprimjetno postaje i sudionik kada rezonancije postanu mikrofizički stimuli. Sam je Viola želio, kaže, proučiti paradoksalnu dvostrukost emocija -

iako imaju status *najbržih* u iskustvima, opet su sasvim autonomne izvan iskustva (Sl. 3). Naime, zaprepastio se otkrićem da snimanjem dječje facijalne ekspresije na zaustavljenim



Sl. 3 Bill Viola: *Quintet of Astonished*

slikama (still images) postiže određenu vremensku ekspanziju, pa ga je to navelo na važan zaključak da su *emocije izvan vremena*, autonomne u odnosu na svaki digitalni medij.

Hansen se tako uvjerio da su mediji mehanizmi koji dovode život u fundamentalnu korelaciju s „pred-

⁹⁵ Ibid. str. 260

Individualnim“, tj. s domenom „neživljenog“, koji zatim stvaraju stanje mogućnosti i sposobnosti za život u budućnosti. Dakle, Viola naglašava anticipaciju i nužnost uvođenja tehnicizma u svijest o vremenu. Po njemu, svijest se tako širi u budućnost, jer digitalne slike zapravo su slike-afekti. Možemo reći da se izvjesnom katarzom afektivnost oslobađa iz zatočenosti u slici i time donosi intenzivan kvalitet i snagu gledatelju/sudioniku. Ono na što je Viola računao, tvrdi Hansen, svakako je *akt promatračke sinteze* i mi smatramo da je on neophodan u završavanju svakog umjetničkog djela, jer gledatelj je već desetljećima zapravo sudionik koji dovršava umjetničko djelo!

Na kraju ovog poglavlja složit ćemo se s Hansenovim razmišljanjem, o nama bliskoj tematici koju ćemo diskutirati u poglavlju Cyber Art: antropologija humaniziranja tehnologije, a to je Violinovo proširivanje Bergsonova razmišljanja o inteligenciji na iskustva s tehničkom inteligencijom:

*(...)Violin rad nas potiče i na prihvatanje novog mehanizma kojemu je primjer fenomen „strojnog vremena“ i na istraživanje tog mehanizma kao izrazitog katalizatora za osnaživanje tehničke transformacije čovjeka.*⁹⁶

Očito je da su u svijetu sofisticirane tehnologije od same estetike postali važniji - estetska komunikacija i estetsko iskustvo kao vremenski proces. Autor „Estetike komunikacije“ Jean Caune (2001.) definira to iskustvo na sljedeći način: *Estetsko iskustvo predstavlja segment proživljenog iskustva, ono se razvija u obliku čulne i intelektualne aktivnosti i poseduje jedinstvo određeno u vremenu i društvenom prostoru. Aktivnost koja je u osnovi estetskog iskustva, uspostavlja odnos između subjekta i objekta ili između više subjekata. Ona pretpostavlja čulnu percepciju, usmerenu posvećenom pažnjom i zavisnu od konkretne situacije i određenih društveno-kulturnih okolnosti. Estetsko iskustvo je mesto samospoznaje koje subjektivnost uvodi u kulturnu zajednicu.*⁹⁷

Tako je estetsko iskustvo postalo u tehnološkom okruženju elektronski procesirano osnaživanje ljudskog kapaciteta za transpersonalni razvoj, tj. kontinuiranu individuaciju u određenoj, mi ćemo reći, široj globalnoj (globalnoj i lokalnoj) zajednici u kojoj se individui ne pristupa kroz spolne ili rodne karakteristike.

⁹⁶ Ibid. str. 271 (dio citata naglašen u disertaciji)

⁹⁷ Žan Kon, *Estetika komunikacije*, Clio, Beograd, 2001., str. 35-36

3. AFEKTIVNA POLAZIŠTA KAO EGZISTENCIJALNA UPORIŠTA U UMJETNOSTI U RAZDOBLJU POSTFEMINIZMA

U ovom ćemo poglavlju započeti diskutiranje egzistencijalne važnosti bogatog afektivnog polazišta za životnost postfeminističke afektivne individuacije, a u sljedećem iscrpno razložiti tu egzistencijalnu važnost kao estetsko procesiranje posredstvom elektronskih medija na odabranim umjetničkim radovima.

Neposrednost i intuitivnost sadržaja egzistencijalnih uporišta unutar proširenih medija, o čemu je govorio i Hansen u djelu "New Philosophy for New Media" *primjerom sinestetske transformacije afekta pomoću strojnog vremena* u umjetničkom video radu Billa Viole, umjetnička su i znanstvena kvaliteta koja, smatramo, čini tehnologiju kibernetički (samo)kontroliranim medijem za pojačavanje integriteta, jednako i muških i ženskih osobitosti.

Afektivna polazišta egzistencijalnih uporišta u kontekstu umjetnosti mogu biti religiozna, teleološka, filozofsko-egzistencijalistička, estetska i čak materijalistička, ali metoda mora biti visoko moralna čak i kada se razarajući stare vrednote koje priječe razvoj, nastoji doći do nekih pozitivnih, novih. Dakle, etičko utemeljenje u shvaćanju vrijednosti je osnov, pa čak i kada je formativna energija usmjerena naizgled subverzivno na uspostavljanje neke nove cjelovitosti. Iskrenost i transparentnost pri tome se zrcale u nakani i realizaciji umjetnika: *u intuitivnom ugrađivanju spoznaje u djelo*.

U feminizmu dominantna Lacanova psihoanaliza i reinterpretacija Frojdove psihoanalize, držimo, nije dovoljna za raspravljanje o individuaciji koja je cilj svakog umjetničkog procesa. Ona je dobra priprema za to, ali simbolizacija i sama individuacija subjekta bez obzira na spol, sadržaj su istraživanja C. G. Junga i njegovih sljedbenika, te novije transpersonalne

psihoanalize (arhetipovi Materia Prima, Jednorog, Merkur – Hermes ili Hermafrodit u alkemijskom procesu individuacije, zapravo su svjetionici jednako i umjetniku i umjetnici.)⁹⁸ Tako započinjemo istraživanje od činjenice afektivne *ugrađenosti* egzistencijalnih uporišta u umjetničko djelo izraženo elektronskim medijem, a u procesu individuacije.

3.1. Afektivna individuacija i put spoznaje koji nadilazi spolnost i rod

Problem spolnosti i seksizam, kao i rodna problematika, nestaju kada govorimo o osobnosti, dakle individualnosti i slobodi za dijalog, u razdoblju postfeminizma. Ne kažemo da spolne ili rodne različitosti ne postoje, ali one nisu dominantne u procesu afektivne individuacije, budući da je svatko od nas nastao od oba roditelja i time psihički određen *animom* (nesvjesnim, ženskim principom) i *animusom* (racionalnim, muškim principom), o čemu je iscrpno pisao C. G. Jung u svojim knjigama.

Pojmovima afektivne individuacije i transpersonalnosti bavi se u određenoj mjeri i „transpersonalna psihologija“, a sam naziv preuzet je od Junga kada je prvi put upotrijebio izraz „transpersonalno nesvjesno“ govoreći o „kolektivnom nesvjesnom“.⁹⁹

Ipak, ni Jungova shvaćanja „transpersonalnog nesvjesnog“ nisu u potpunosti prihvaćena, posebno kad govori o religioznim problemima, jer će Institut za Transpersonalnu psihologiju to smatrati *egzistencijalnim problemima* koji se mogu rješavati *kombinacijom meditativnih i duhovnih tehnika* u naročitom stanju *reintegracije* koje nije regresija u klasičnom smislu, nego stanje *trans-ega*.

⁹⁸ C. G. Jung je, primjerice, tražio arhetip „četrvtog“ koji bi dodao *Svetom Trojstvu* i shvatio da to mora biti *Žena*, te da je to *Djevica Marija*, *Majka Božja*.

⁹⁹ http://www.itp.edu/about/carl_jung.php (Transpersonal Pioneers: Carl Jung)
<http://www.atpweb.org/pioneers/pioneers.jung.html> (Guide to the Transpersonal Internet)

Od osnivača Instituta za Transpersonalnu psihologiju (*Institute for Transpersonal Psychology* – *ITP*) u Sjedinjenim Američkim Državama (Palo Alto, nedaleko od San Francisca) Dr. Roberta Fragera (1975.), preko uvaženih psihologa Abrahama H. Maslowa, Rogera Walsh, Frances Vaughan, Stanislava Grofa, Arthura J. Deikmana i Kena Wilbera, transpersonalna psihologija se razvila u svjetski priznatu disciplinu za istraživanje i unaprijeđivanje psihofizičkog zdravlja, ne polazeći pri tom, što smatramo posebno bitnim, od psihopatologije (neuroza), nego od *ljudskog potencijala za transformacije i kreativnost*, po uzoru na umjetnike, svece i mistike.

Postignuta se stanja, kao rezultat procesa djelovanja ove dubinske psihologije, na razini (Apsolutne) Realnosti mogu nazvati različitim imenima: individuacija, maturacija, prosvjetljenje ili spiritualni rast.

Iako se istraživanja Instituta za transpersonalnu psihologiju kreću u klasičnim umjetničkim medijima, njihovim primarnim udruživanjima postižu se progresivni rezultati. Poticanje kreativne ekspresije u stanju trans-ega ili reintegracije realizira se kroz sprezanje prostora *izvan habitualnog iskustva*, izvan riječi i slika, ali po našem mišljenju, znanstvenicima nedostaju dublji uvidi u medijsku kulturu, multimedijску umjetnost i umjetnost performansa, koji bi još više osnažili životnost i autentičnost izvedbe svakog polaznika ili skupine (osim nekih skromnih audiovizualnih pokušaja Richarda Yensena u perceptivnoj afektivnoj terapiji), pa ovaj rad može tome poslužiti.

Kritike upućene konceptu Transpersonalne psihologije uglavnom se odnose na pojedince čije djelovanje nije dovoljno znanstveno utemeljeno, ali neosporna je činjenica da su mnoga sveučilišta usvojila metode ove psihologije i psihijatrije (The Institute of Transpersonal Psychology (US), California Institute of Integral Studies (US), John F. Kennedy University (US), University of West Georgia (US), Atlantic University (US), Burlington College (US), Naropa University (Colorado), Liverpool John Moores University (UK), the University of Northampton (UK) i mnogi drugi).

O potrebi doživljavanja bogate afektivnosti u procesu individuacije pisao je psiholog Daniel Goleman u svojoj knjizi *Socijalna inteligencija*. Koristeći se najnovijim otkrićima biologije i neurologije dokazao je da naše interakcije s drugim ljudima oblikuju naš mozak i pozitivno ili negativno utječu na naše tijelo, sve do razine gena, te da smo uvjetovani empatijom i

konstituirani za društvenost. Živčana umreženost s drugima, uzastopna trasiranja određenih živčanih putova i posljedično autogeno djelovanje, čine naše psihofizičke odlike podložnim promjenama, a sudbinu nam stavljaju u ruke. Ljudi nisu genetski determinirani, već su genetski ovisni o društveno interaktivnom okolišu, jer funkcija gena je da primaju signale iz okoline i to preko valova osjećaja i hormona do neurotransmitera u mozgu. *Za optimalan rad živčanog sustava osim gena potrebna su, dakle, i socijalna iskustva.* ¹⁰⁰

Posebno je važna Golemanova tvrdnja da genima treba izražavanje, rekli bismo još preciznije afektivno izražavanje! Trasiranjem svojih putova afektivnim djelovanjem, posebno su umjetnici senzibilizirani za mijenjanje stvarnosti i okoliša u kojem žive. Goleman naziva afektivnost „niskim putom“ za razliku od racionalnog „visokog puta“. Niski put čine empatija ili suosjećanje, dobrota i brižnost, a prema neuroendokrinologiji takav je osjećaj ugone rezultat djelovanja oksitocina, hormona kojeg oslobađa hipofiza. Obilježja ovih emocija primarne empatije su, navodi Goleman, *automatsko djelovanje izvan naše svijesti, velika brzina djelovanja i gotovo zarazna prodornost*, a možemo dodati i opasno izlaganje okolišu u stanju ranjivosti ukoliko nismo dovoljno emocionalno inteligentni.

Puno je sporije djelovanje visokog puta, da parafraziramo Golemana, jer djelujemo s određenom kognitivnom namjerom kontroliranja i trudom. Podešavajući se suosjećajno prema zadatku i orkestrirajući promišljanje vlastitog odgovora, *kognitivnom se empatijom* usklađujemo u socijalnoj interakciji.

U tom smislu i osobna iskustva iz dugogodišnje edukativne prakse potvrđuju egzistencijalnu prodornost i važnost afektivne individuacije u tehnološkom, digitalnom okruženju, prvenstveno primarnom multimedijom.

Implementiranjem inovativog superviziranja i mentorskog pristupa kreativnom istraživanju kolegija Novi medijski žanrovi ¹⁰¹ tijekom predavanja 2009./2010. na osječkom studiju Kulturologije, kroz postupke kakvi su primjerice „začudnost“, „semantičko pomicanje“ i

¹⁰⁰ Daniel Goleman, *Socijalna inteligencija*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2008., str. 169

¹⁰¹ Kao predavačica izbornog kolegija Novi medijski žanrovi na Studiju Kulturologije Sveučilišta J. J. Strossmeyer u Osijeku pokrenula sam online platformu za svoje studente prve godine. Njih 45 studenata, od kojih su neki izvanredni došli iz prakse, iz osječkih medija (radija i tiska), kreirali su svoje seminarske zadatke na Communityu ili Društvenoj mreži Kulturologija-Osijek <http://kulturologijaosijek.ning.com/>.

„otkrivačko viđenje“ studenti su intenzivnim digitalizirajućim postupcima ostvarili afektivni transformacijski kapacitet kroz prevrjednovanje stvarnosti u kojoj žive, prepoznavajući nove razine Realnosti.

Ostvareni rezultati su vrlo zadovoljavajući jer su studenti mentorskim poticanjem na samostalno istraživanje ¹⁰² (re)interpretirali problematiziranu Realnost svakodnevnice, ostvarajući novi pristup kroz otkrivačko viđenje u smislu aktivnog odnosa u procesu kontinuiranog ili cjeloživotnog učenja.

Stručni rad, posvećen toj temi, *Kolegij „Novi medijski žanrovi“ kao društvena mreža* ¹⁰³ potvrđuje već diskutiranu tvrdnju Jean Caunea (Estetika komunikacije, str. 87) u

poglavlju 1.2. *Osnovna obilježja elektronskih (digitalnih) mas medija*, da je od same estetike postala još važnija estetska komunikacija i estetsko iskustvo kao vremenski proces. Neprijeporne estetske vrijednosti studentskih radova rezultirale su iz njihovih edukativno induciranih, dubokih uvida u sadržaj istraživanja, a posebnost je i vrijeme individualne aktualizacije na izradi profila-portfolia (Sl. 4), u sekcijama Blog,

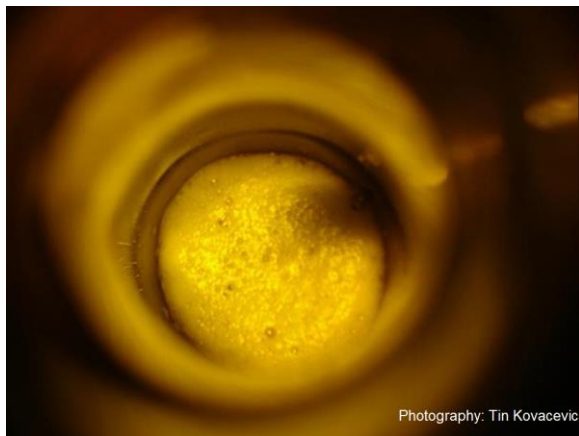


Sl. 4 Andreja Čičak, *Kreativne čaše*, 2010.

¹⁰² *Budući da su studenti vrlo aktivni uglavnom u zabavi na poznatim društvenim mrežama poput Facebooka ili MySpacea, barem su dobri poznavatelji potrebnih alatki za rad na njima, te su tim više pokazali posebno veliko oduševljenje ovim suvremenim pristupom nastavi. Zadatak im je bio kreirati na društvenoj mreži svoje stranice, izraditi svoj profil na način kvalitetnog portfolija, odnosno objaviti vijesti i recenzije iz recentne kulturne ponude grada Osijeka, regije, Hrvatske ili svijeta, napisati blog o nekoj relevantnoj kulturološkoj tematici, te izraditi primarnom tehnologijom, mobilnim telefonom umjetničke fotografije na zadanu temu „Kreativne čaše“, istražujući time kontekst svakodnevnice na nov način i ostvarujući začudne, vizualno apstrahirane svjetove. Pri tome posebno su agilno i kultivirano, ali neformalno razmjenjivali iskustva na forumu i chatu.*

¹⁰³ *Iskustva su objavljena na CARNetovoj stranici za potrebe 12. korisničke konferencije, održane u Splitu 2010. godine. (<http://cuc.carnet.hr/2010/ponedjeljak>), a prezentacija i stručni rad prihvaćeni za prezentiranje i tisak na Sveučilištu Harvard na IJAS konferenciji („International Journal of Arts & Sciences“) u svibnju 2011.*

Events i Photographs, ali jednako su kvalitetna i njihova postignuća u području komuniciranja na našoj društvenoj mreži „Kulturologija Osijek“ (<http://kulturologijaosijek.ning.com>) u sekcijama Forum i Chat.



Izrazivši se intenzivnim doživljajem duboko kreativno u zatečenom virtualnom (Sl. 5), ali društveno interaktivnom okolišu, stalnim ponavljanjem uspješnih rezultata, studenti su potaknuti trasirati i intenzivirati svoje putove afektivnim djelovanjem, pomoću digitaliziranih elektronskih medija, dakle koristeći digitaliziranu prodornu informaciju,

Sl. 5 Tin Kovačević: „Kreativne čaše“, 2010.

te su gotovo kao umjetnici senzibilizirani za osobnu transformaciju kroz istovremeno mijenjanje stvarnosti i okoliša u kojem žive.



Tako su estetika i estetsko iskustvo (Sl. 6, 7) postali u tehnološkom okruženju procesirano afektivno osnaživanje ljudskog kapaciteta za transpersonalni razvoj, tj. trajnu konceptualizaciju i individuaciju u određenom obrascu socijalizacije, nadilazeći pitanja spolnosti tim umjetničkim postupkom. Dakle, govorimo o umjetničkoj individuaciji u

Sl. 6 Dorotea Zovko, „Kreativne čaše“, 2010.

matrici u kojoj nema potrebe za spolnim ili rodnom razlikovanjem, te koja, smatramo, predstavlja nadilaženje i rješenje spolne i rodne problematike.

4. ANALIZA AFEKTIVNIH EGZISTENCIJANIH UPORIŠTA U ELEKTRONSKIM MEDIJIMA

Analizu egzistencijalnih uporišta temeljimo, dakle, na filozofiji egzistencije, u smislu fenomenološkog Heideggerovog, a kasnije i Sartreovog shvaćanja kao umjetnika egzistencijalizma da egzistencija prethodi esenciji, odnosno da je čovjeku potrebno uroniti u slobodu življenja, a tek onda se definirati, te na novoj filozofiji za nove medije Mark B. N. Hansena, kao postvizualnoj afektivnosti digitalne umjetnosti izraženoj u tranzicijskoj tehnici tjelesnog „uokviravanja“ u digitalnom režimu.

Budući da ćemo estetske kriterije u ocjenjivanju umjetnosnog u radovima procesiranim elektronskim medijima nastojati definirati, držimo da je u tom smislu važan suodnos egzistencijalnih uporišta ugrađenih u novo djelo i svijesti o okolišu.

Elektronski mediji i tehnologija uopće, zanimljivi su nam kao otkrivanje i „izazivanje“ prirode na promjenu, ali naravno samo u granicama „održive ekologije“: na prirodan način kojim brinemo o sebi, trebamo jednako brinuti i o planetu na kojem živimo, jer svaki rad na osobnoj transformaciji neposredno je i djelovanje u okolišu, ali i djelovanje okoliša.¹⁰⁴

U okviru toga ćemo razmatrati onaj dio ekološkog upliva u umjetničkom djelu koji čini konceptualno nerazdruživi dio umjetničkog rada kao „environmental art“ (umjetnost okoliša) ili „sustainable art“ (održiva umjetnost).

Prema smještenosti novih medija u okoliš ističu se karakteristike i razlike digitalnih medija, posebno u mogućnostima našeg komuniciranja pomoću tih elektronskih medija i načina na koji ih humaniziramo ili „utjelovljujemo“. Budući da su elektronski mediji digitalizirani, dakle koriste ogoljenu i prodornu informaciju pokrenutu od pošiljatelja do primatelja, treba naglasiti da se ta informacija završava povratnom spregom, dakle ponovno stiže do autora ili umjetnika, ukoliko se radi o umjetničkom radu koji računa na taj kibernetički samoregulacijski efekt. *Snaga i osobnost estetski osvještenog autora koji koristi digitalne medije kao sredstvo, može se iskazati razinom afektivnosti kojom pristupa procesu umjetničke prakse, te time*

¹⁰⁴ <http://www.itp.edu/academics/spotlight/ecopsychology.php>
(Institut of Transpersonal Psychology, "Spotlight on Ecopsychology")

pokreće afektivnu individuaciju koju konceptualizacijom i socijalizacijom privodi ka izgradnji osobne cjelovitosti, bez obzira na spolne karakteristike.

Ovdje se može postaviti ključno pitanje po čemu je 'afektivna individuacija' umjetnika digitalnog medija različita od 'afektivne individuacije' kazališnog, književnog, plesnog ili drugog umjetničkog djela?

Upravo neposrednost i blizina digitalnog režima medijske umjetnosti i umjetnikovog afektivnog kreiranja čine tehnološke medije u umjetnosti ili medijsku umjetnost uopće, posthumanim, biokibernetskim srazom u kojem ljudi koriste inteligentne strojeve, ali da su kao umjetnici i stvaratelji prevashodno pritom vođeni zadovoljstvom, radošću i ljubavlju prema prirodnom okolišu ili kako navodi veliki humanist Ivan Supek (2010.) zagovarajući ujedinjeni svijet mimo kapitalističke globalizacije koja prijeti uništenjem prirode (...) *najbolji jamac toga je kozmopolitski humanizam koji ujedinjuje ljude u rušenju ove pogubne suvremene globalizacije.*¹⁰⁵ „Utjelovljenjem“ prodorne energije elektroničkog medija u psihofizički integritet umjetnika, dubokom ekspresijom ili afektom estetski se procesira prostorno-vremenska baza kao tjelesna oprostorenost, a misao, samoregulirajući se aktom promatračke sinteze, transformira u novi lokalni i globalni fenomen, utemeljen u humanističkom kozmopolitizmu.

Tako ćemo prvo navesti specifičnosti autorske ekspresije u afektivnom prevrednovanju stvarnosti u eksperimentalnom filmu, potom televiziji kao galeriji i kao osobnoj televiziji, zatim ćemo vidjeti što je problematična afektivnost u popularnim promidžbenim spotovima i kako se u njima manifestira neprihvatljivi seksizam, navest ćemo koja su obilježja virtualne realnosti vezane uz kompjutersku grafiku i naposljetku analizirati zanimljivu empatičku interaktivnost vezanu uz umjetnički video.

¹⁰⁵ Ivan Supek, *Trinitas, Profil*, Zagreb, 2010., str. 306

4.1. Eksperimentalni film – afektivno prevrijednovanje stvarnosti i ne-seksistički jezik

Eksperimentalnim filmom smatra se svaki film inovativan na području formalnog filmskog izražavanja ili tretiranja tematike. Izraz je svjesnog otpora prema dominantnoj kinematografiji, dakle ekskluzivan i u većini slučajeva nekomercijalan. Sinonimi za eksperimentalni film su: „avangardni film“, „neprikazivački film“ (jer ne registrira zbilju, ne iznosi priču, apstraktan je i najčešće povezan s likovnom i glazbenom umjetnošću), i također „prošireni film“ koji ruši tehnička ograničenja (npr. okvira).

Pojavio se 10-ih i 20-ih g. XX.st, a tadašnji poznati predstavnici eksperimentalnog filma su: Kazimir Maljevič (autor suprematističkog filma), Viking Eggeling, Hans Richter (autori čistog filma), Fernand Leger, Marcel Duchamp, Man Ray (autori avangardnog filma), Luis Bunuel, Jean Cocteau (autori nadrealističkog filma), Maya Deren, Andy Warhol, Stan Brakhage, 50-ih g. (autori underground filma), te suvremeni autori Michael Snow, Williem Raban, Laura Mulvey, Peter Wallen, Malcolm LeGrice, Peter Kubelka i drugi.

U eksperimentalnom filmu kanadskog umjetnika Michaela Snowa *Standard time* (1967.) u trajanju od 8 minuta propitujemo o prostoru i vremenu filma, jer kamera panoramira omanjom sobom sve brže i brže, te se naprosto vrti ili giba gore-dolje, tako da nismo ponajbolje orijentirani. U isprva praznoj sobi, u jednom se panoramiranju pojavi ležeća žena koja telefonira, potom kornjača „protrči“ kadrom, a poslije nje i mačka...Pojam „standardnog vremena“ ovdje je upitan, jer upravo suprotno standardnom poimanju Realnosti, nizanjem neočekivanih prizora, mahnitim panoramiranjem prostorije u svim smjerovima i isprekidanim zvukovima s radio prijemnika, *postignuta je začudnost u novoj prostorno-vremenskoj razini* i to korištenjem slučajnih i iznenađujućih kadrova bez kontinuiteta uobičajene montaže koja inače nastoji ukazati na uzročno-posljedičnu priču, *te je tako razina uzbuđenja ili afekta potencirana do te mjere da je propitana stvarnost dosegula novu razinu.*

Američki umjetnici John Sanborn i Kit Fitzgerald koautori su kratkih video radova *Entropy* i *Order* koje možemo svrstati i u eksperimentalna ostvarenja. U filmu *Entropy* brзом izmjenom kratkih kadrova prikazuje se pripremanje doručka. Umjetnici premiještaju nekoliko desetaka sekvenci: prazan stol s novinama (rez), voda teče u slivnik (rez), voda teče po

zaprlijanom posuđu u slivniku (rez), nož zarezuje putar (rez), nož zarezuje žumanjak (rez), sipanje corn-flakesa u posudu (rez), zarezivanje žumanjka (rez), sipanje mlijeka u čašu (rez), putar u posudi za prženje (rez), zarezivanje žumanjka (rez), pečenje jaja (rez), putar (rez), mlijeko (rez), slivnik (rez), sipanje crne kave (rez), jaje (rez), pijenje (rez), čitanje novina (rez), jedenje (rez), čisto posuđe na stolu (rez), prazni, zaprljani tanjuri (rez), oprano posuđe u slivniku (rez), čisto posuđe na stolu...



Montažnim premještanjem kadrova detalja spravljanja doručka, naglašava se osviještenost o postupcima i predmetima, bliska ritualu. Ovim eksperimentalnim filmskim postupkom postignuti su transcendentnost i afektivna alogičnost, kao pokretači prevrijednovanja stvarnosti.

Sl. 7 John Sanborn & Kit Fitzgerald, *Order*, eksperimentalni film

Film *Order* (Sl. 7) počinje kratkim i energičnim udarcem čekića u željezni čavao. (Rez.) Nakon jedne sekunde u kadru vidimo i čujemo udarac dlana o dlan. (Rez.) Nakon jedne sekunde decidiran zvon, udarac bata zvonca. (Rez.) Udarac daščice o daščicu. (Rez.) Šuštanje mlaza spreja. (Rez.) Zvuk udarca kamena o kamen... Zvukovi su kratki, odmjereni, efektni.

U tom izboru naoko slučajnih zvukova i predmeta, u tom naizgled ostvarenom neredu, otkrivamo niz, poredak, preciznost, uređenost, jer dužina zvuka određuje dužinu kadra. Po shvaćanju nekih religija i filozofija (npr. kineskog I Chinga ili japanskog Zen budizma-sjetimo se priče “Zvuk jedne ruke”), “slučaj” je ovdje u funkciji spomenutih disciplina zapravo kreator “višeg reda” i novog smisla.

Eksperimentalni film engleskih koautora Laure Mulvay i Petera Wollena *Riddles of the Sfinx* (Sl. 8) iz 1977. godine pravi je biser u moru eksperimentalnih filmova. Koautori prikazuju poziciju žene u patrijarhalnom društvu kroz prizmu psihoanalize. „Zagonetke Sfinge” kritička su istraživanja obaju redatelja kroz kodove narativnog filma, ali i alternativnom formalnom strukturom kojom iznose slike i značenja ženskog prikazivanja u filmu (fragmentiranjem slike i dijaloga kao suprotnosti konvencionalnoj narativnoj strukturi).

Kako navodi Lucy Reynolds film se bavi kompleksnim istraživanjem feminizma, majčinstva i seksualnih razlika, a sadrži sedam suptilno kreiranih dijelova: Opening Pages; Laura Talking; Stones; Louise's Story Told in 13 Shots; Acrobats; Laura Listening; Puzzle ending.¹⁰⁶



Važna je i činjenica da se u filmu pojavljuje i redateljica osobno, a o svom filmu kaže:

Sl. 8 Laura Mulvey i Peter Wollen:
Riddles of the Sphinx, eksperimentalni film

*Ono što se pojavljuje u cijelom filmu je konstantno vraćanje ženi, ne zapravo kao vizualnoj slici, nego kao subjektu analize, a to je sadržaj koji ne može biti pojmljen tradicionalnim estetskim promišljanjem kinematografske prakse.*¹⁰⁷

Propitujući mitološko značenje zagonetne Sfinge kroz viđenje sudbine napuštene samohrane majke prisiljene na povratak u društvo i osvajanje vlastite memorije, tražeći izlazak iz labirinta, Mulvey kreira i kulturna značenja emancipacije žena, uspoređujući ih s akrobatkinjama koje eksperimentalnom obradom, posebno solarizacijom i kolorizacijom, predočava kao slobodne i energične. Uzimajući povremeno ulogu naratorice i moderatorice u filmu i obraćajući se vrlo neposredno gledateljima, autorica naglašava svoj duboko afektivan angažman na egzistencijalnim pitanjima identiteta žene.

¹⁰⁶ Lucy Reynolds, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/567526/index.html>

¹⁰⁷ Laura Mulvey, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/567526/index.html>

4.2. TV kao galerija i Osobna TV – budućnost TV

Televizija (grč. tele: daleko; lat. visio: pojava, viđenje) označava sustav snimanja, prenošenja i emitiranja slike i zvuka, elektroničkim putem. Hardver televizije je tehnologija, fizička komponenta, a njen software je informacija, tj. program. U osnovi starijih hardvera TV prijemnika su integralni krugovi i katodna cijev, gdje se raspršuje snop elektrona na fosforom prekrivenom ekranu ili pak na ekranu načinjenom od tekućih kristala. Pri tome nastaju vodoravne i okomite linije, tj. raster, a temeljno polje slike čine točkice – pikseli. Rezolucija ili čistoća slike varira od nižih standarda, preko srednjih pa do vrlo visoke rezolucije koja se postiže satelitskim prijenosom. Specifičnosti suvremene TV elektronske slike su: digitalna obrada, kompjuterska grafika, tv-animacijski sustavi (špice ili sekvence). Posebno je zanimljiv odnos preplitanja i uzajamnog utjecaja TV i filma: isprva je dominirao film (od 1936. do 1956. god.), potom izumom „magnetoskopa“ nekoliko desetljeća oba medija uživaju jednaku popularnost, da bismo bili svjedoci takvog osuvremenjavanja TV da se govori o njenoj dominaciji nad filmom, posebno u smislu „TV visoke definicije“, sa slikom visoke rezolucije, velikog formata i vrhunskog zvuka.

Poseban izazov je „TV kao galerija“. To su nezavisne kuće, orijentirane na stvaranje i produkciju nekomercijalnih kulturnih projekata vezanih uz video i televiziju. Primarne aktivnosti ovih galerija su iznalaženje kreativnih potencijala u sferi videa, pa posljedično tome produkcija video performansa, organizacija i video dokumentacija različitih eksperimentalnih umjetničkih akcija, priprema i izvedbi festivala umjetničkog videa i raznih izložbi. Sekundaran je fokus rada galerija na arhiviranju video kolekcija o kulturnom životu grada ili države u kojoj se galerija nalazi.

TV galerije sudjeluju u stvaranju TV programa i filmova o umjetnosti i poslovanju u umjetnosti, da bi se širokoj publici ponudile informacije o trenutnim kretanjima u suvremenoj umjetnosti i da bi se stvorilo civilizirano tržište umjetnina u nekoj državi.¹⁰⁸

Mogućnosti televizije kao galerije ni približno nisu iskorištene. S obzirom na ogromnu moć koju televizija ima kao masovni medij, kao i manipulativne mogućnosti koje su pri ruci

¹⁰⁸ <http://www.tvgallery.ru/en/about.htm>

političkoj stranci na vlasti, bilo bi potrebno uspavanu publiku, naviknutu na komercijalne programe, potaknuti na istraživanje zahtjevnijih umjetničkih radova, primjerice eksperimentalnih filmova, umjetničkih video radova *i time pokrenuti kritičko mišljenje koje bi ih privelo višim egzistencijalnim aspiracijama. Tako bismo mogli bolje iskoristiti ovaj medij i primjerice osobnom televizijom ostvarivati individualni kreativni kapacitet.*

O ovim je mogućnostima govorila i povjesničarka umjetnosti dr.Vera Horvat-Pintarić (1972.), profesorica kolegija vizualnih komunikacija. Ona navodi u svom zborniku „Televizija danas“ da je *prosječan televizijski korisnik neinteligentan, da nema potrebe za znanjem i razvijanjem umnih sposobnosti i da ga zato treba što više „zabavljati“.* ¹⁰⁹

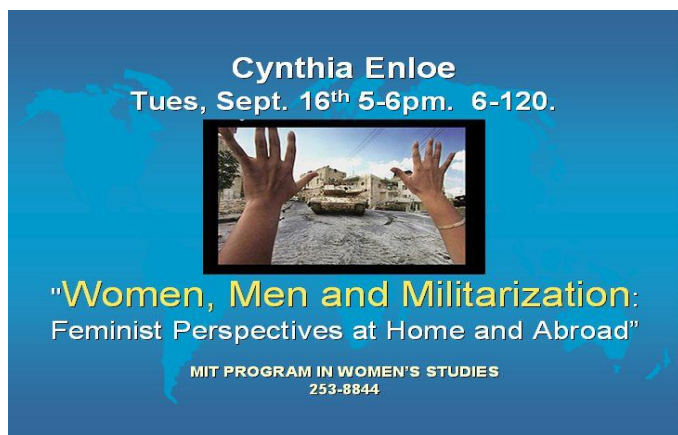
O toj pasivnosti gledatelja ili tek spremnosti na elementarnu interakciju govori i Divna Vuksanović (2007) u svojoj *Filozofiji medija: No, interaktivnost, kao posebno poželjna osobina savremene televizije – pretpostavljajući, ujedno, aktivnu, ali fragmentarizovanu publiku, tj. onu publiku koja više nije nekakav opšti konzument jednog totalizujućeg društva spektakla, već konstitutivni momentat istog onog procesa dekonstrukcije, koji dijalog pretvara u „pričaonicu“, teleshop-razmenu, glasački mehanizam aktiviran putem SMS-a, odnosno učešće u kvizu, reality show programu ili nekoj unosnoj nagradnoj igri - donosi izmene i unutar same kulture medijskog opštenja kao takvog, pre svega u pogledu osnovnog poznavanja opštita i njegove imanentne strukture, koja podrazumeva, umesto neposrednosti medijaciju, a kao zamenu za pasivnost, aktivnu participaciju u programima profilisanim tako da „komuniciraju“ samo s određenim ciljnim grupama potrošača informacija, i to prevashodno s onim konzumentima, koji su, bar na elementarnom nivou, medijski pismeni.* ¹¹⁰

Osobna TV bi trebala tu „pasivnost gledatelja“ demantirati u budućnosti. Poznata i pod nazivima „Personal TV“ (PTV), „Time Delay TV“ (PTV), „Time Delay Recording“ i „Individualized TV“ (uglavnom u Europi). Ova televizija omogućava gledanje programa po želji – kada, što i kako, dakle bez vremenskih ograničenja kojima podliježe gledatelj redovnog TV programa (poznatog i kao „Appointment TV“). Koristi se složeni DVRs sustav

¹⁰⁹ Dr.Vera Horvat-Pintarić, (urednica), *Televizija danas*, GGZ, Zgb, 1972., str. 189

¹¹⁰ Dr. Divna Vuksanović, *Filozofija medija: ontologija, estetika i kritika*, 2007. str. 53, <http://dzonson.wordpress.com/files/2007/06/filozofija-medija.pdf>

(Digital Video Recorders), VCRs sustav i/ili *Video on Demand*. Također pojam snimanja programa se može odnositi i na *Internet TV* (pohranjivanje s neke mreže u osobno računalo).



Pod *Osobnom TV* razumijevamo i *interaktivnu TV* koja omogućava gledateljima izradu kreativnih osobnih stranica (za sada u PowerPointu) u svrhu oglašavanja. Takav je, primjerice *My Info TV* na *MIT Cable Television* (američkoj kablovskoj televiziji MIT-Massachusetts Institute of

Sl. 9 My Info TV, MIT Cable Television

Technology): na promovirajućem kanalu mogu se pokazati osobno izrađene poruke na slajdovima, dizajnirane bojama, fontovima, slikama i multimedijским elementima po izboru. Poruke su ograničene na oglašavanje događaja, skupova, aktivnosti i informacije MIT zajednice.¹¹¹ (Sl. 9)

4.3. Promidžbeni spotovi – problematična afektivnost dosjetki

Kao audiovizualni masovni medij, promidžbeni spot samom namjenom koja je, nažalost, uglavnom komercijalna, onemogućava dublje, pozitivno djelovanje na egzistencijalnom nivou, zadržavajući tek humorističan i zabavan karakter. Humana promidžba ne bi trebala biti vezana uz kapitalističku globalizaciju, tj. ne bi trebala biti vođena isključivo profitom, nego za čovjeka korisnom i poticajnom sviješću o očuvanju ljudskih vrijednosti kakve su dobrota, mir i očuvanje okoliša.

¹¹¹ <http://web.mit.edu/mitcable/www/myinfotv.html>

Ipak, kao i televizija može slojevitim postavljanjem perceptivnih zadataka nadići uobičajene vizualne komunikacije i afektivno „povući“ gledatelja da postane sudionik nekog ozbiljnog događaja kojim će mijenjati svoju egzistenciju poticanjem afektivnih individuacijskih standarda.

Promidžbeni (reklamni) spotovi nerazdruživi su dio televizijskog medija. Kao dio umjetnosti, promidžbeni spot izriče kompaktnu priču u kratkom vremenu : od pola do jedne minute. Ne samo da je film utjecao na promidžbene spotove, nego su i oni utjecali na filmsku industriju, o čemu svjedoče i neki uvaženi filmski režiseri koji su započeli karijeru bavljenjem reklamama, primjerice Alan Parker ili Ridley Scott koji npr. u reklamnom spotu „1984“ (prema istoimenom romanu Georga Orwella) ¹¹² ostvaruje gotovo kratak „art-film“. U njemu dominira filmski stil Ridleya Scotta, autora Blade Runnera i Aliena, dakle ista narativna struktura i poruka.



S obzirom na sadržaj, promidžbeni spotovi najčešće promiču: hranu, piće, kućne potrepštine, automobile, kozmetiku, modne kuće, agencije itd. Osim uključivanja modnog momenta, (Sl. 10) često podilaze gledatelju erotikom, humorom ili „hvatanjem trenutka“ ne bi li se postiglo uzbuđenje.

Sl. 10 "Epica", festival promidžbenih spotova, *Galleries Lafayette*

Svođenje kulture na zabavu (Entertainment) u smislu poticanja pasivnosti i inače je u temelju zapadnog društva, pa se tu nerijetko pretjeruje: primjerice seksizam ili diskriminacija spola česte su u spotovima, što znači pomodni muški i ženski homoseksualizam. Kako smo naveli u uvodu promidžbeni spotovi uglavnom propuštaju prigodu obraćati se gledateljima općeljudskim vrijednostima, stoga propuštaju mogućnost korištenja digitalnih pogodnosti za kreiranje vrijednih umjetničkih postignuća u posfeminističkom razdoblju.

¹¹² <http://www.youtube.com/watch?v=vNy-7jvOXSc>

Kapitalistički miljei skloni su moralne i ekološke vrijednosti potčiniti komercijalnom, dakle profitu. Najgledaniji večernji termin vikendom za prikazivanje jednog spota cijeni se npr. u Velikoj Britaniji i do 12 000 funti. Spomenuti spot Ridleya Scotta koštao je Apple Macintosh 500 000 \$, a za samo jedno prikazivanje plaćeno je 600 000 \$, pa je to jedna od najskupljih visokobudžetnih reklama.

Također, u zapadnim zemljama postoje specijalne institucije i kanali za reklame (npr. Independent Television Commission ili ITV u V. Britaniji, pa tako i Channel 4, Channel 5 itd.) koji se financiraju prodavanjem reklamnog vremena.¹¹³

Ne postoje i programi koji ne smiju sadržavati reklamne spotove kao npr. kratki dječji programi, religiozni programi i školski programi, jer reklame ometaju pažljivo praćenje. Pasivni gledatelj često gleda televiziju jer nema raditi što drugo i pri tome pušta da sadržaji protječu mimo njegove pozornosti. Aktivni gledatelj kritički participira svojom interpretacijom, pa mentalnom aktivnošću izbjegava „zagađenost“ slikama. Bez mentalne aktivnosti može nas izmanipulirati bilo koja reklama, a pogotovo tome mogu podleći djeca.

*Epica Awards*¹¹⁴ najveći je europski festival promidžbenih spotova na kojem sudjeluje po nekoliko stotina tvrtki iz gotovo četrdeset država.

U sljedećim primjerima s europskog festivala reklamnih spotova „Epica“ (1999.), analizirani su u bilješkama radovi finalista¹¹⁵:

¹¹³ <http://www.itv.com/about>

¹¹⁴ <http://www.epica-awards.com>

¹¹⁵ 1. Alcoholic drinks/TBWA (London)/Holsten Pils, Czech

(<http://www.youtube.com/watch?v=CSN4SQjLEnw>)

Duhovita parodija na gangsterski žanr, na seriju "Untouchables" u kojem tri gangstera naručuju pivo Holsten Pils, ali to ne mogu izgovoriti, nego mucaju s grimasama na licu dok se ne pojavi rotirajući natpis preko kadra „Unpronounceables“ (neizgovorljivo), te naposljetku jedan od likova zaustavi drugu dvojicu te glasno i jasno naruči Holsten Pils.

2. Non-Alcoholic drinks/Publicis conseil (Paris)/Perrier, *Nothing Beats the High of Perrier*

(http://www.youtube.com/watch?v=NP_NOR2EGYO)

Visoko kvalitetna kompjuterska animacija spota u kombinaciji s realističkim kadrovima djevojke koja posluhuje Perrier, pa dok ga iznosi iz bara likovi s plakata i modnih žurnala podižu se i svi zajedno plešu uz glazbenu podlogu.

3. Pmsvw/Young&Rubicam (Amsterdam)/Soesman English Training, *Day trip*

(<http://www.youtube.com/watch?v=npUHve14YIk>)

1. Holsten Pils, Czech, 2. Perrier, *Nothing Beats the High of Perrier*, 3. Soesman English Training, *Day trip*, 4. Amnesty international *Penalty*, 5. Batchelors super noodles *Clean*.

Jasno je, dakle, da većina promidžbenih spotova svojim humorističkim stilom i zabavnim karakterom želi zadržati gledatelje na površnim percepcijama i spoznajama, ne bi li se omogućila ležerna prodaja komercijalnih proizvoda. Iznimka u analiziranim reklamnim spotovima je onaj Amnesty international-a „*Penalty*“, jer je primjer manjeg broja spotova koji na visoko moralan i empatičan način pristupaju nekom problemu ili pojavi. Na žalost, spotovi političkih kampanja ili pojedinih stranaka često licemjerno politiziraju probleme,



obećavajući jedno, a čineći sasvim drugo u praksi.

Batchelors super noodles „*Clean*“ (Sl. 11) primjer je sexističkog reklamnog spota, jer iako je spot duhovit na razini kućanskih poslova, diskriminirajućim razgovorom moralno je neprihvatljiv za ovaj vrlo

Sl. 11 Epica, festival promidžbenih spotova, *Pasta Corleone*

Obitelj ulazi u automobil, roditelji uključuju radio i čuje se pjesma u uličnom žargonu: „I wanna fuck you in the ass“, što roditelji Nizozemci ne razumiju, pa se počinju njhati u ritmu glazbe, dok se djevojčice na stražnjem sjedalu samo pogledaju i nasmiju. Slijedi pitanje agencije: "Wanna learn english?"

4. Public interest/Benjamens, Van Dorrn, Euro RSCG. (Amstelveen)/Amnesty international "Penalty" (<http://www.youtube.com/watch?v=rqFAuIX6dVI>)

U crno-bijeloj tehnici, slow motionu i uz klasičnu glazbu (Requiem) prikazan je poznati nigerijski golman, kako s užasom prima na znanje da je dosuđen „penal“, hvatajući se za glavu, sklapajući ruke, znojeći se i naposljetku na tom голу biva ustrijeljen. Čitamo potresnu poruku: „In Nigeria there have been 33 penalties like this last year“ i "Stop the death penalty, join Amnesty International".

Ovaj reklamni spot primjer je manjeg broja spotova koji na visoko moralan i empatičan način pristupaju nekom problemu ili pojavi. Na žalost, spotovi političkih kampanja ili pojedinih stranaka često licemjerno politiziraju probleme, obećavajući jedno, a čineći sasvim drugo u praksi.

5. Mother (London)

Batchelors super noodles, "Clean" (<http://www.youtube.com/watch?v=-PTOLCGWHwk>)

Dva feminizirana, mlađa muškarca, od kojih je jedan u donjem rublju ispod razgrnutog ružičastog kućnog ogrtača, tijekom povjerljivog razgovora o ženama, stoje u kuhinji i jedu tjesteninu. Kritiziranje žena postaje napadno, pa u trenutku kada poližu tanjure jedan od njih završava razgovor rečenicom „Don't talk about women, mate“ i spremi polizane tanjure u kuhinjski ormarić.

utjecajan masovni medij. Kroz humor se provlače isprva uvrede, a onda često uslijedi i nasilje.

4.4. Kompjuterska ili računalna grafika – afektivna digitalizacija slike

Unošenje afektivnih spoznaja u elektronsku sliku, u kompjuterskoj je grafici naglašeno na različitim razinama. Samom namjenom kompjuterske grafike, najčešće se autor udaljava od primarne afektivne matrice, kao što je to bio slučaj i kod promidžbenih spotova, dakle komercijalizacija ne angažira dublju umjetničku individuaciju, odnosno u onim radovima (a najčešće su to video radovi) u kojima umjetnik-kompjuterski grafičar veže svoje egzistencijalno uporište za prostorno-vremensku bazu, generiranu elektronskim medijem, postiže se izražena afektivna individuacija, očita kao biokibernetička prodornost djela.

Kompjuterska grafika se pojavljuje u široj uporabi 70-tih god. XX. st. i to uglavnom za procesiranje slike, animacije i posebne efekte. Elektronički mediji koji koriste specifični likovni svijet kompjuterske grafike, sljedeći su masmediji:

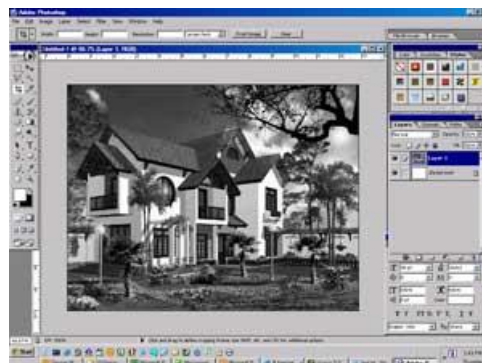
- televizija (animirane sekvence, ¹¹⁶ (Sl. 12) promidžbeni spotovi)
- video umjetnost (postizanje različitih realnosti)
- film (efekti)
- kompjutersko projektiranje u arhitekturi i dizajnu, na principu «kocki za slaganje» - (Computer Aided Design - CAD) čiji su začeci u umjetničkoj školi „Bauhaus“ (Desau), 1919.-1933.

¹¹⁶ http://www.designer.com.pl/?i=offer_1

Kompjuterska ili računalna grafika hrvatske televizije doseže visoku umjetničku, grafičku razinu tijekom 90-ih god. XX. st. i početkom XXI. st., zahvaljujući zagrebačkom voditelju odjela za dizajn HRT-a Dinku Cepaku.



Sl. 12 CNN intro, kompjuterska grafika



Sl. 13 Fotorealizam kompjuterske grafike

Realnosti kompjuterske grafike ili nastojanja na novim razinama vizualne percepcije, mogu se podijeliti na:

- *fotorealizam* (pretjerano iscrpljivanje u traženju tehničke perfekcije, a premalo nastojanja na inovacijama kompjuterskog grafičkog jezika) (**Sl. 13**)
- *nadrealizam* (postiže se montažom raznih likovnih elemenata)
- *apstrakcije* (stvaraju se fraktali, distorzije elektromagnetskih polja ili koriste razni efekti za obradu slike)
- *imitiranje slikarskih tehnika* (ulje, mozaik, pastel, kolaž) i standardiziranje već poznatih tekstura predmeta (mramor, drvo, staklo, metal) u stvaranju 3 D modela likovnim postupcima osvjetljenjem, sjenčanjem ili rendering procesom, koloriranjem ...
- *virtualna realnost* (VR) (perspektivni prikaz i pokret u zamišljenom, kompjuterski generiranom prostoru)
- *science fiction* (stvaranje likova i prizora znanstvene fantastike) (**Sl. 14**)

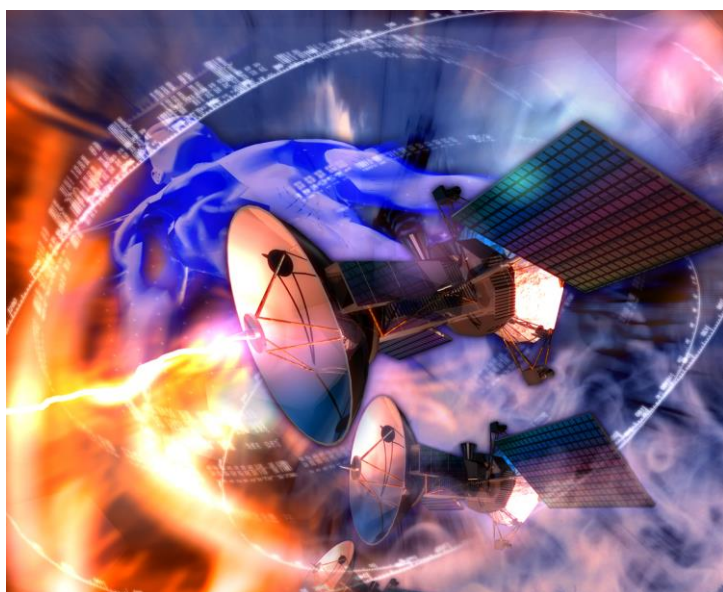


Sl. 14 Kompjuterska grafika, *Science fiction*

Digitalizacijom slike, tj. prikazom dvodimenzionalne ili trodimenzionalne slike binarnim kodom (0 i 1) ili preciznije rasterskom ili vektorskom pikselizacijom, koristi se ili snimljena fotografija kao polazište ili se slika sintetizira isključivo kompjuterski.

Iako je analogna slika fotografije i filma 20. stoljeća kao prethodnica digitalnoj *odisala toplotom svjetlosti i mekoćom nježnih osjenčanja*, ipak digitalizacijom se otvaraju nove mogućnosti u procesiranju slike navedenim umjetničkim postupcima za postizanje novih vizualnih realnosti, a kao čvrste osnove za osobne transformacije, o čemu je govorio i Hansen u *Novoj filozofiji za nove medije* referirajući se na umjetnost videa, a mi ćemo o tome nastaviti u sljedećem poglavlju.

Kompjuterska grafika hrvatske televizije doseže visoku umjetničku, grafičku razinu tijekom 90-ih god. XX. st. i početkom XXI. st., zahvaljujući zagrebačkom voditelju odjela za dizajn HRT-a Dinku Cepaku. Njegove kompjuterske animacije sekvenci (Sl. 15) prikazuju se na



europskim i svjetskim konferencijama,¹¹⁷ a visoki standard uključuje *senzibilnost za lineament i teksturu*: uslojavanje različito strukturiranih slojeva i tekstura popraćeno je izmjenom suvremenih kompjuterskih fontova, kolorističkih kombinacija i profinjenog lineamenta, što se vidi na sekvencama „Vrijeme“ i „3. program HRT-a“. (Sl. 16, 17)

Sl. 15 Dinko Cepak, kompjuterska animacija HRT-a, (1994.)

¹¹⁷ Neke od najmoćnijih grafičkih kompanija za kompjutersku animaciju prema HRT-ovom voditelju odsjeka za grafički dizajn Dinku Cepaku su:

<http://www.buf.fr/>

<http://www.novo.com/>

<http://www.rezn8.com/>

<http://www.pittardsullivan.com/>

<http://www.vfxhq.com/>

<http://www.staytooned.com/>

<http://www.cinefex.com/home.html>

<http://www.apple.com/trailers/>



Sl. 16 Dinko Cepak, kompjuterska animacija
HRT-a, 3. program (1994.)



Sl.17 Dinko Cepak, kompjuterska animacija
HRT-a, Vrijeme, (1994.)

Digitalizacijom slike, tj. prikazom dvodimenzionalne ili trodimenzionalne slike binarnim kodom (0 i 1) ili preciznije rasterskom ili vektorskom pikselizacijom, koristi se ili snimljena fotografija kao polazište ili se slika sintetizira isključivo kompjuterski. Iako je analogna slika fotografije i filma 20.stoljeća kao prethodnica digitalnoj *odisala topline svjetlosti i mekoćom nježnih osjencanja*, ipak digitalizacijom se otvaraju nove mogućnosti u procesiranju slike navedenim umjetničkim postupcima za postizanje novih vizualnih realnosti, a kao čvrste osnove za osobne transformacije, o čemu je govorio i Hansen u *Novoj filozofiji za nove medije* referirajući se na umjetnost videa, a mi ćemo o tome nastaviti u sljedećem poglavlju.

4.5. Umjetnički video – empatički interaktivni medij kao afektivna ekonomičnost individuacije



Umjetnički video je posebno pogodan medij za kreiranje snažnih emotivnih polazišta i shodno tome za pokretanje primalne afektivne individuacije, a podešen je i za empatičku interaktivnost s publikom kroz prodornu, digitaliziranu sliku kojoj je „uokviravanje“ i *arhetipizacija slika* kibernetiski programiran feedback.

Sl. 18 Nam June Paik, *Magnet, distorzije*

Televizija je postala interesantna kao umjetnički medij istovremeno s pojavom umjetničkog videa, budući da su oba medija procesirana kroz isti sustav teleportiranja audio-vizualne informacije. *Ipak, iako procesirani kroz isti elektronski sustav, video se razlikuje od televizije po specifičnom grafičkom potencijalu i kreativnoj sintezi mišljenja, koja se može nazvati „kibernetском umjetnošću“. Postupci koje koristi video umjetnik najčešće su: elektromagnetske distorzije, (Sl. 18) na ekranu „chroma- keying“ (trikom se zamjenjuje pozadina ili uklapaju figure), „feedback“ (vizualna buka koja nastaje ako se kamera postavi preblizu monitoru, tj. slika se umnožava), „mixing“ (miješanje, preplitanje), „switching“ (prekopčavanje s kamere na kameru, pretapanje), „editing“ (montaža) itd.”*¹¹⁸



Sl. 19 Nam June Paik, *TV celo*

Među prvim eksperimentima na televiziji i videu su oni grupe autora iz Bostona, iz 1969. god. u sklopu projekta „The Medium is the Medium“: Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, Terry Riley i Phil Makana. Nakon video eksperimenta, uslijedile su video instalacije (Sl. 19) i naposljetku umjetnički video ili video art. S obzirom na „transparentnost“ medija i simultanost (snimljeni materijal se istovremeno vidi) možemo govoriti o „video statici“ kao „nultom stupnju medijske ekspresije“,¹¹⁹ a s obzirom na procesualnost zabilježenog vremenskog tijeka rada i naknadnu montažu možemo također

govoriti i o „video dinamic“i.¹²⁰

Umjetnički video postavlja zahtjev za obrazovanim pojedincem: potrebno je poznavanje tehnologije videa (hardvera i softvera), kao i vizualna kultura proizašla iz likovnog i filmskog područja. Time su već izdvojeni oni pojedinci iz urbane sredine koji problematiziraju aktualne preokupacije ovakve sredine.

¹¹⁸ Mr.sc. Vesna Srnić, *Video na izvoru slike*, magistarski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1993., str. 2

¹¹⁹ Ibid. str. 10

¹²⁰ Ibid. str. 15

Najčešće teme video umjetnosti obrađene su u mom magistarskom radu „Video na izvoru slike“:

Krenulo se od eksperimenta u samom mediju videa. Također je izražena fascinacija



kategorijama „prostora“ i „vremena“, tj. tijekom rada ili „proces“ neke akcije, u djelima mnogih autora (primjerice u video radu Bill Seamana: Telling motions ili performansu Airmoving, Hannah Frenzel. (Sl. 20)

Razmatraju se i fenomeni u prirodnom i društvenom okruženju (npr. „ljubav“ izražena kroz elemente vatru, vodu, zrak i

Sl. 20 Hanna Frenzel, *Airmoving*

zemlju, u radu „Četiri njene stvari“ Brede Beban i Hrvoja Horvatića). Kod autora su izrazito zastupljena i istraživanja krize identiteta – ili osobnog ili identiteta odabranih osoba (Jeremy Welsh: „Labyrinth“ (Sl. 21) ili Janice Tanaka: "Who's going to pay for these donuts, anyway?"). U radovima su prisutni i problemi ideologije, morala, političkog djelovanja



(Dara Birnbaum razmatra to u radu „Damnation of Faust“, dok Jeremy Welsh čini to u djelu „Democracy“).

Iscrpne analize preokupacija suvremenog čovjeka dovode autore do upitanosti o kulturi, o potisnutim arhetipovima koji često izbijaju kao kaotične ili posve nove

Sl. 21 Jeremy Welsh, *Labyrinth*

situacije (povezanost kulture s prirodom izrazito je naglašena u radu Doug Halla „Storm and stress“ i radu Bill Viole „I do not know what it is I am like“). Poneki će umjetnici postaviti i

*posljednje pitanje o smislu umjetnosti uopće. Nije li i život umjetnika poput televizije medij na nekoliko kanala, pita se Dalibor Martinis u radu „Duch Moves“.*¹²¹

Jedan od najsnažnijih autoriteta u području umjetničkog videa američki je video-art umjetnik Bill Viola (1951.). Rođen je u New Yorku, a visoko obrazovanje stekao pri Syracuse University na „Experimental Studios of the College of Visual and Performing Arts“. Tijekom 1970-ih bio je tehnički direktor produkcije Art/Tapes/22 u Firenci, a početkom 1980-ih u newyorkškom WNET Thirteen Television Laboratory. Američki je predstavnik na Venecijanskom Biennaleu 1995.

Jedan od njegovih najboljih video radova zasigurno je „*I do not know what it is I am like*“ („Ne znam kakvog me to drugi vide“) iz 1986. Rad ostvaruje vrlo snažan i empatičan kontakt s publikom, tako da je fokus cijelog rada proces komunikacije. Naslov rada Viola je preuzeo iz indijskih Rig-Veda, svetih knjiga pisanih na sanskrtu. Prožimajući ljudsku podsvijest animalnim stanjima, nastojao je izraziti složenost *identiteta u procesu stvaranja umjetničkog rada*. Razvijanjem i jukstapozicijom ritualnih slika iz svog života kojima je postigao naročito stanje transcendencije, koristeći duge kadrove iz alegorijskog životinjskog svijeta – rađanja, hranjenja, kretanja, promatranja – nastale su ljuske i slojevi graničnih stanja umjetnikove psihe koja se proširila do kolektivnog nesvjesnog gledatelja.

Rad je podijeljen u 5 cjelina: *Il Corpo Scuro (The Dark Body)*, *The Language of the Birds*, *The Night of Sense*, *Stunned by the Drum* i *The Living Flame*. Na zaista dramatičan način umjetnik istražuje svoje granice, samospoznaju i svijest o Drugom, kao suvremeni šaman.

1. Il Corpo Scuro (The Dark Body)

Viola uranja u sivu vodu veliko oko „Sony“ kamere, koristeći „slow motion“ i duge kadrove: u ledenoj vodi (glacijalnog jezera u kanadskim Rockies Mountains) otkriva neobično izdužene pukotine, nalik vaginama, sluzavo stijenje u obliku pipaka i žlijezda, neke arhetipske maternice.

Kada kamera potom snima špiljske, erektivne vertikale s kristalnim, visećim kapljicama, tada to postaje erotika stijenja. Na pašnjacima (Nacionalnog parka Južne Dakote) vidimo lutajuće

¹²¹ Ibid. str. 2

krdo bizona kako pase. Hranjenje. Mokrenje. Nepomičnost. Preživljanje. Potom neodoljivom snagom kretanja, arhetipom muške potencije u nama se pokrene ljubav pretopljena u mušku snagu Billa Viole, dok krupni plan prikazuje tamno oko životinje, iskretanje glave nalik ljubljenu i ogromno poprsje.

U krilu prirode postali smo voajeri, ali i sudionici: pitanje je što se iz naše podsvijesti „lijepi“ na rad i iz rada na nas – jer to postaje sinkronicitet.

2. *The Language of the Birds*

Viola niže kadrove starih vrsta ptica, (SI. 22) raritetnih – samo njihove oči u kadrovima koji se polagano izmjenjuju. Čudnih su oblika i boja. Krupne i nepomične oči sova koje fiksiraju, zatim trepću i pregledavaju, nalik su očima čudnih ljudi.



Malobrojna zagrebačka publika gledala je ovaj video rad 1990., dakle za vrijeme predratnih političkih previranja i neposredno prije ratnih zbivanja 1991. Pogled ptica izgledao je prijeteći. U sve krupnijem planu oka sove, ugledamo u zjenici odraz, zrcalnu sliku Bill Violes kamerom. Vidimo Violu za radnim stolom.

SI. 22 Bill Viola, *I do not know what it is I am like*

3. *The Night of Sense*

Stolna lampa diskretno osvjetljava kasnu noćnu atmosferu. Mali monitor (za montažu?) je na stolu. Bill čita knjigu, (čini se o anatomiji) i podešava monitor.

U daljini zavijaju mačke, čuje se lavež pasa. Ustaje se i hoda, jede kuhanu ribu i pije vino iz kristalne čaše. Zvukovi su pojačani, pa hranjenje postaje hiperrealistično. Spravlja šalicu čaja. Posebno je naglašena intimnost i njegova bliskost s predmetima sobe, pa tako i s jajetom iz

kojeg se izlegne pile. Uz intonirani pijuk, izvaljeno na leđa, pile tako ostaje ležati. Viola ostavlja šalicu na stolu, a najveću začudnost postiže kad u sobu uđe slon i odnese tu šalicu.

1. *Stunned by the Drum*

Uz snažne udarce bubnjeva, započinje suludo nabacivanje slika iz svakodnevnice: ljudi, automobila, predjela, prethodnih scena i životinja - razjarenih pasa, zebri...Ritam se ujednačeno poveže s ritmom otkucaja uzbuđenog srca, pa uz izmjenu svijetlog ekrana i zatamnjenog ekrana, shvatimo da je iluzija svih tih slika živi organizam.

5. *The Living Flame*

Vidimo scene ceremonije hodanja po vatri na otočju Fiji. Priređivanje. Pranje. Mazanje. U Mahadevi hinduskom hramu Viola je prisustvovao ritualu hodanja po vatri. Dio je to hinduskog pročišćavanja u obliku vatrene žrtve: gutanja vatre, nošenja vatre na dlanu, hodanja po žeravici i probadanja kože, gdje se u transcendenciji bol ne osjeća.

Na kraju, kamera izranja iz vode i na površini se na ekstenziju ispred oka kamere pojavi riba.



Sl. 23, 24 Bill Viola, *I do not know what it is I am like*

Nastaje lagana rotacija s ribom (**Sl. 23**) na objektivu kamere, tj. panoramiranje pejzaža lagune (**Sl. 24**). Nakon vrtnje, riba je spuštена ispred kamere, u šumu. Trajanje. Sati. Dani. Tjedni prolaze u pretapanju motiva ribe koja se raspada: ptice trgaju komade; prolazi vrijeme; prolazi srna; na poslijetku ostaje samo kostur ribe.

Na kraju rada autor snima dugim kadrom zapaljenu svijeću...

Već samim nazivom rada *I do not know what it is I am like*, dakle *Neznam kakvog me drugi vide* autor nam je jasno dao do znanja čemu će težiti u radu: odgonetavanju percepcije gledatelja/sudionika od kojih očekuje dovršavanje djela i formatiranje („uokviravanje“) njegovog identiteta. Vremenskim zagonetkama koje je postizao „iskorištavanjem“ strojnog vremena - slow motiona i ubrzanih nabacivanja digitalnim slikama, te uranjanjem naročitih arhetipova ili arhetipizacijom, uspio je potaknuti suptilan proces ugrađivanja svojih i gledateljevih egzistencijalnih uporišta kroz sudjelovanje/individuaciju, na način kibernetički programiranog bio-komputera.

Drugi nezaobilazan video rad ovog vrhunskog umjetnika, a nama dragocjen primjer *rada u progresu individuacije*, je „The Passing“ (Sl. 25) („Prolaženje“ ili u slobodnijem prijevodu



„Umiranje“) iz 1991. U relativno dugom trajanju za jedan video rad, u 54 minute, Viola je lirskim i sanjarskim transformacijama izrazio stanje tmurnog i neminovnog procesa umiranja svoje majke. Crno-bijelim slikama krupnoga zrna, u slow-motionu polagano niže kao u transu

Sl.25 Bill Viola, *The Passing*

fenomene s rubova svijesti i primarnog sjećanja: rođenje drugog sina, snimke stare majke... Udaljeni noćni zvukovi podloga su njegovom naglašenom disanju: polaganom, dubokom udisanju i izdisanju. Pri tome, kamera se tajanstveno kreće od slika njegove psihe, preko mračne prostorije do praznih ulica noću. Poetičnom snagom posebno je prikazao suptilne slike svoga uranjanja u podvodni ambijent. Zrak (mjehurići) i voda dominantni su elementi



ovog nadrealističnog prikaza kristalno jasnog svijeta. Kontrastiranjem tih snoviđenja sa stanjima potpune budnosti, postigao je snažan i impresivan dojam.

Umjetnički video radovi Bill Viole primjer su za video-art karakterističnog osobnog (intimnog) pojavljivanja umjetnika, autora u radu, što još

Sl. 26 Daria Stermac&Kaali Paakspuu, *I need a man like You to make my dreams come true*

dodatno potencira individuacijski kapacitet rada. Postoje međutim i režirana djela koja angažiraju glumce, dakle bliža eksperimentalnom ili dokumentarnom filmu.

Svakako je važno spomenuti i izražavanje nepatvorene seksualnosti, kao individualne senzorne slobode. To je iskrena ljudska seksualnost, koja spaja ono fizičko i metafizičko u procesu individuacije. Po tim eksplicitnim sadržajima kojima iznose seksualnost, (Sl. 26) krize identiteta ili underground stavove, umjetnici su često procijenjeni kao subverzivni i provokativni, iako to često čine i na razini simbolizma, fantazma i izvjesnog autoerotiziranja. Međutim, u okvirima do sada spomenutog, svaka takva „dekonstrukcija“ (Sl. 27) postaje kreativan čin, kojim se istražuju postojeći i uspostavljaju mogući, novi svjetovi.¹²²

Prema slovenskim teoretičarkama Marini Gržinić i Aini Smidt umjetnički video je tako postao i „nova ekonomija viđenja“¹²³ od druge polovice XX. st. jer se njime ekonomično balansiraju različiti nivoi stvarnosti (realnost svakodnevnice, hyperrealnost, virtualna realnost...), a možemo reći i „nova emocionalna i afektivna ekonomičnost“.



Sl. 27 Stellarc, *Parasite* (VR)

Posebnu ekstenziju takvo viđenje stvarnosti doseže povezivanjem umjetničkog videa s „TV galerijama“, promičući svijest produženom percepcijom i semantičkim pomicanjem. Posljedično tome, stvaranjem transnacionalne video svijesti, umjetnik je

nužno postao i ekološki odgovoran, dakle mijenja okoliš, ali se i mijenja u okolišu.

Ugrađujući svoja iskustva, viđenja i afektivna egzistencijalna uporišta u video radove, umjetnik djeluje i antropološki, tj. kontrolira medij videa kao tehnologiju, ovladava njime i humanizira tehnologiju stvarajući nove nivoe stvarnosti.

¹²² Jacquelyn Small: *Becoming a practical mystic: creating purpose for our spiritual future*, Theosophical Society in America, Wheaton, Illinois, str. 140
„Kad odbacite te stare obrasce i dozvolite vjetrovima Duha da zapušu svjež zrak kroz vaš mozak, počat ćete vidati idealne mentalne slike svog novog života.“

¹²³ Marina Gržinić i Aina Smidt: *Video na začetku 90-ih - Nova ekonomija viđenja*, katalog „4. video bienale“, Ljubljana, 1989.

1980-ih i 1990-ih. Emocionalno intrigantni video radovi, duboko osobni, isprva su nastajali na zagrebačkoj umjetničkoj sceni tadašnje Jugoslavije, ali prikazivani u brojnim inozemnim galerijama, a poslije su snimani uglavnom u Londonu gdje je umjetnički par živio, sve do Horvatićeve iznenadne smrti 1997. Beban trenutno predaje *kritičku teoriju i režiju* na The Northern Media School u Sheffieldu, u Engleskoj.

Da su, zapravo, svi do sada navedeni elementi umjetničkog video stvaralaštva karakteristični za razdoblje (post)feminizma, zastupljeni u kreativnom djelovanju jednako umjetnica i umjetnika, već smo vidjeli u ponajboljem uratku umjetničkog i bračnog para Laure Molvey i Petera Wollena „The Riddle of the Sphinx“. Jedan drugi par, s naših prostora, Breda Beban i Hrvoje Horvatić obilježili su internacionalnu scenu umjetničkim video radovima tijekom 1980-ih.

Izvan bilo kojeg genreovskog klišea, kozmopolitski video radovi Beban/Horvatić su preplitanja stvarnog i fikcijskog, te izrazito kontemplativni u životnoj punoći. Jezikom tišine, intime, poetskih i glazbenih slika, postignuta je atmosfera prelingvističkog ritma i začudnosti *produžene percepcije*. Radove možemo nazvati video performansima. (Sl. 28)



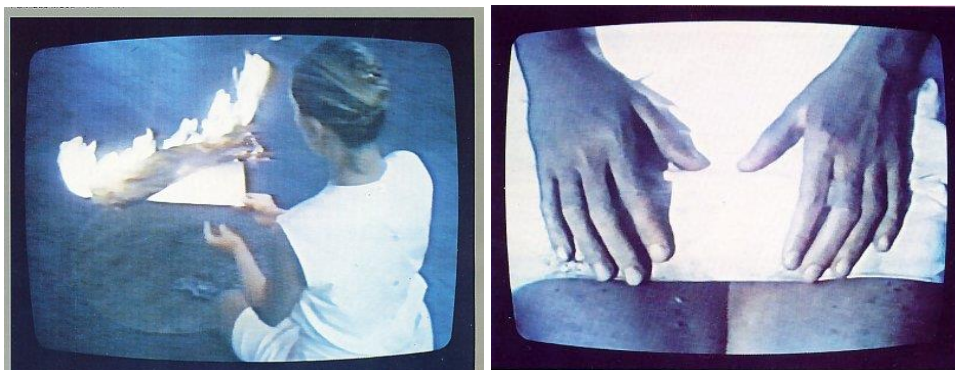
Pomiluj moje ruke (1986.), *O čuvanju srca* (1987.), *Primanje imena* (1987.), *Sve naše tajne nastaju iz jedne slike* (1987.), *Ja u njima ti u meni da budu sasvim jedno* (1988.), *Geography* (1980.) itd. video radovi su inspirirani performansom, bogatim naslijeđem Srednje Europe, bizantskom umjetnošću, teorijom umjetnosti i modernim filmom.

Sl. 28 Breda Beban/Hrvoje Horvatić:

Sve naše tajne nastaju iz jedne slike, 1987.

Video rad *Pomiluj moje ruke* nastao je pod utjecajem minimalizma i konceptualizma: dugih kadrova, meditativan, fiksirane kamere, prikazuje Bredu u bijeloj haljini bez rukava dok kleči

u praznoj sobi ispred zlatnog pladnja, kako paleći bijeli papir izgovara invokaciju *“pomiluj*



Sl. 29, 30 Breda Beban/Hrvoje Horvatić: "Pomiluj moje ruke" (1986.),

moje ruke, daj da budem dobra, daj da budem voljena”. (Sl. 29, 30) Kritičarka Jess Welsh naglasila je u svom tekstu lucidnog naslova „Spinning wildly or standing still“, u predgovoru kataloga londonske projekcije, da su vrline njihovih radova – disciplina i jednostavnost.



Tišinom i meditativnim iščekivanjem slavljene su osobnosti i uzajamni senzibilitet muško-ženskog odnosa, a korištenjem digitalne tehnologije *Horvatić je bilježio tu snagu koja se galerijskim percipiranjem filtrirala i uvećavala zajedno s afektima sudionika*. (Sl. 31)

Inserti najnovijih radova Brede Beban mogu se vidjeti

Sl. 31 Beban/Horvatić (detalj kataloga), 1996.

na http://www.luxonline.org.uk/artists/breda_beban/index.html kao i tužna razlika u izvedbi i tematici usamljene i ožalošćene umjetnice, nakon iznenadne smrti koautora i životnog partnera.

5. NOVI AFEKTIVNO-INDIVIDUACIJSKI MODEL: MULTIMEDIJSKA UMJETNOST

Posebno snažnu mogućnost sinestezijskog sprežanja i kreiranja individuacijskih modela omogućava multimedijaska umjetnost. Trebamo je, međutim razlikovati od tehnološke multimedije.

Multimedija je u tehnološkom smislu, po riječima dr. informacijskih znanosti Fjodra Ružića (1994.), *objedinjenje teksta, slike, zvuka i govora unutar jednog okruženja (računala)*¹²⁴ koji se onda zapisom tog objedinjenja proširuje u multimedijски sustav. Kao standardan oblik je, navodi Ružić, Multimedia PC kao nadogradnja običnog, najčešće IBM PC računala. Sva veća izvedbena postignuća u području kreativne ukupne snage multimedije, ovise o slobodnoj volji korisnika osobnih računala. Po Ružiću multimedija *nije samo zbroj informacija na različitim medijima, već logički oblikovan, organiziran i sažet skup međusobno povezanih medija koji zajednički tvore multimedijalni dokument.*¹²⁵

Tako nastaju hipermedijalni dokumenti, kao logički složeni dokumenti koji koriste određeni navigacijski i komunikacijski prostor ili mrežu.

5.1. Kritika tehnološke multimedije

Multimedija se, dakle, u svijetu informacijskih znanosti smatra umjetničkom samo u smislu reproduciranja filma i glazbe, te korištenjem elektronske (digitalne) slike u video umjetnosti. Međutim, nedostatak visoke umjetničke naobrazbe u informatičkom svijetu, ne opravdava ni sve intenzivnija uporaba kompjutera u dizajnu (CAD) i filmskoj animaciji, niti virtualnom

¹²⁴ Fjodor Ružić, *Multimedija*, Klik, Mozaik knjiga, Zagreb, 1994., str. 1

¹²⁵ Ibid, str. 15

cyberspaceu. Izražena samodostatnost tehničke inteligencije čini da je kreativno, spoznajno uglavnom na nivou dječje inteligencije, pa se multimedijaska umjetnost može unaprijediti ne samo educiranjem tehničke inteligencije, nego i većim obrazovanjem umjetnika u području tehnologije. Ono što je u multimedijaskom umjetnosno, jest spoznajno i osjetilno izraženo kroz sinkronicitet (i sinesteziju) više medija (slike, glazbe, teksta, govora, pa i pokreta interpretiranog u prostoru putem medija), a ne samo logičko kao u tehnološkom smislu.

5.2. Multimedijaska umjetnost kao više od zbroja medija (*Gesamtkunstwerk*)

Još u 19. stoljeću Wagnerovom idejom „Gesamtkunstwerk“ javila se zamisao o „totalnom umjetničkom djelu“, o srazu umjetnosti, filozofije i religije. Iako je proglašena dekadentnom, ideja je bila izvjesno pomicanje dotadašnjeg viđenja, tj. „prevrjednovanje viđenja“ u smislu onog „otkrivačkog viđenja“¹²⁶ koje razvija naše kognitivne sposobnosti i dovodi do novog viđenja stvarnosti. O tom načinu percepcije pisao je još Viktor Šklovski naglašavajući važnost „začudnosti“ (*ostranenie veščej*) i produžavanja percepcije, a Laslo Moholy Nagy govorio u doba djelovanja Bauhaus škole o potrebi „uosjećanja“ ili „uživljavanja“ u djelo, koristeći fenomenološki termin „Einfühlung“, o kojem smo govorili u 2. poglavlju *Teorija „Einfühlung“*, ne bismo li percipirali i doživljavali kvalitetnije uz empatiju.

Budući da umjetnička multimedija sadrži tehnologijom podržana ili izražena umjetnikova „egzistencijalna uporišta“, tim više smatramo da bi multimedijaska umjetnost kao moguće *sinergijsko intenziviranje i orkestriranje umjetničkog djela, također intenziviralo i egzistencijalna uporišta*, kroz uosjećanje i novo viđenje. Sve to podržava i omogućuje znanost o samoreguliranju, kibernetika, kao eksperimentalno i multimedijско spoznavanje okruženja i samoga sebe, kada unutrašnja afektivna vibracija bića postaje vanjska sveprisutnost, feedbackom ostarujući novu formativnu snagu.

¹²⁶ Dr.Vera Horvat-Pintarić (urednica), *Televizija danas*, GGZ, Zgb, 1972., str. 194

Malobrojna multimedijiska umjetnička djela ne samo u nas, nego i u svijetu, govore o svoj



složenosti ove umjetnosti, od financijskih razloga (skupe tehnologije), slabe interakcije informatičara i umjetnika, pa do nedostatka eksperimentalnog duha u svijetu akademskog obrazovanja umjetnika.

Povijest multimedije započinje kibernetikom ili Cyber art umjetnošću, koja se javila se 1960-ih god. 20. st..

Sl. 32 City map, Digital City Amsterdam

Gene Youngblood, prvi teoretičar multimedije, navodi primjer jednog od najranijih ljudskih senzorijskih: „Cerebrum“. Taj labirint ili „sensory-stimulation“ laboratorij, bio je mjesto iskustva u kojem je svatko i voajer i egzibicionist i sudionik, a nastali mentalni prostor spoj je „noćnog kluba“ i „umjetničke galerije“.

Jaki komunikacijski projekti okupljali su se 70-ih i 80-ih u San Franciscu oko *Siggrapha* (Special Interest Group, Graphics), kao *media-art*, inspirirani kultom psihodelije. Također se pojavljuje i jedna od istaknutih performance umjetnica multimedijiskog stila - Amerikanka Laurie Anderson.

Ranih 90-ih jačao je Cyberspace kroz Virtualnu Realnost, također i kroz komunu korisnika Interneta, ostvarujući događaje temeljene na komunikacijama i umjetnosti, kakav je bio „Telepolis“ u Luxemburgu (1996.).¹²⁷ Network-art djelom smatra se i „Digital city“ (Sl. 32) iz 1994. u Amsterdamu, kao spoj desetine svjetskih gradova putem mreže: *online global art scene ožičenog društva novaje ideja kolektivnog identiteta i virtualnih komuna*.¹²⁸

¹²⁷ Telepolis je Tele-događaj, Telepolis nije samo izložba internet mreža, nego za trajanja događaja nastaje pravi umreženi grad.

¹²⁸ "Ni jedan se projekt digitalnog grada ne može mjeriti s Amsterdamskim projektom, sve dok govorimo o odgovornosti korisnika, a sami su korisnici učinili projekt svojim osobnim djelom, formirajući subkulture unutar virtualne komune i povezujući se s vlastitim mrežnim stranicama, poznatim unutar mreže kao "kuće", u alternativne organizirajuće strukture poput "zgrada" sa

Projekt uvažava zahtjeve korisnika i sadrži subkulture unutar virtualne komune: njihove website-e poznate kao „kuće“, organizacijske strukture poput „stanova“ sa „stepenicama“, „dizalima“ itd. Nedostatkom se smatrao izostanak unutarnje vladine organizacije, jer su subkulture, organizacije i individue okupljene tek oko nekoliko „javnih“ službi. Kako procijeniti ovakvu i uopće suvremenu tehnologiju izvan optimističnih i pesimističnih prognoza? Mjera kreativnog preplitanja novoga i staroga u tehnologiji je mjera čovjekovog ovladavanja sustavom. To ovladavanje u tehnološkom dobu, egzistencijalno je uporište ili ona energija boljitka koja osvještava dobre namjere prema sebi i drugome. Ta neposrednost, istinitost, izbjegavanje zakulisnih sporednih izraza, skupna je točka egzistencije, koju osviješten čovjek/umjetnik pojačava putem (multimedijske) tehnologije na jedini human način. Samo visoko moralni stavovi i ciljevi mogu unaprijediti rezultate visoke tehnologije.

Također, iskustva iz edukativne prakse diljem svijeta pokazuju da je multimedijske projekte poželjno koristiti za unaprjeđenje umjetničke svijesti makar u obliku *primarne multimedije*. Ovaj oblik umjetničkog izražavanja, posebno je pogodan za afektivnu individuaciju i socijalizaciju, iako se ne koristi često u umjetničkoj praksi, ne samo u nas, nego i u svijetu.¹²⁹

"stepenicama" i "dizalima" do različitih "kuća" unutar organizacije."

http://wiki.case.edu/Digital_Cities

¹²⁹ Osobna iskustva iz dvadesetogodišnjeg rada u nastavi, a od toga osam u visokom školstvu, dovela su me do minimalističkih rješenja ili ideje „manje je više“, u kojima se uz efektivnost i spregnutost većeg broja školstvu dostupnih medija (a sada kao primarna multimedija), kreativna nastava odvijala u učionicama i predavaonicama, a naposljetku i u velikim kazališno-koncertnim dvoranama lokalnih i širih zajednica kada bi došao trenutak predstavljanja i proslavljanja nastalog djela. Usmjeravanjem i superviziranjem kreativne skupine postiže se, osim individualizirajuće introspektivne faze, i dodatni učinak timskog i istraživačkog rada, kao i optimizam u radnom okruženju. Tako se ambijentalna umjetnička ostvarenja pri multimediji postižu, primjerice, projekcijama kroz prošupljene papire koričare, a pomoću nekoliko grafoskopa u potpuno zamračenoj prostoriji, zvučni ambijent pomno tematski odabranim glazbenim primjerima raznih genrova u stilu postmoderne, pa tako osim «ozbiljne glazbe» koriste se i folklor, jazz, minimalistička glazba i techno zvukovi. I što je posebno važno za transformacijski kapacitet je psihofizička ravnoteža: usredotočenost na disanje, produžena percepcija, empatija ili uosjećanje u temu i umjetnički proces.

5.3. Prema multimedijskoj umjetnosti: digitalizacija i internet – online film

O najsloženijoj audiovizualnoj umjetnosti *filmu* govorili smo u teoretskom dijelu povijesti estetike, a posebno ćemo ga još analizirati sa stajališta (post)feminizma u 7. poglavlju. Sada ćemo nešto reći o posebnostima digitalnog filma, o procesu digitalizacije, te o online filmu u novom mediju – internetu kao sredstvu za individuacijski razvoj.

Višejezična Web enciklopedija (Wikipedia http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page) vidi sljedeću razliku između filma i drugih medija: *Technological Multimedia can be broadly divided into linear and non-linear. Linear, like a film, plays without any navigation control for the viewer. Non-linear offers interactivity.*¹³⁰ Konvencionalni film, dakle, ne koristi komunikativni model interaktivnosti. Međutim i filmska se obilježja polako mijenjaju i film kao linearni medij prolazi na prijelazu 20. u 21. stoljeće kroz brojne transformacije, od kojih je digitalizacija najznačajnija. Kako se ta pojava odrazila na budućnost filma?

Problem nedovoljnog broja gledatelja stvarnost je kojoj svjedoče kina svih malih gradova i provincija. Kina se zatvaraju, propadaju ili prenamjenjuju svoju funkciju. Građani se žale na zastarjelu tehnologiju i na nedovoljno atraktivne dvorane. Samo u velikim gradovima problem održavanja projekcija nije još tako drastičan: nova kina kao što je multiplex¹³¹ *Cinestar* u Zagrebu ili ona koja su tehnički i dizajnerski osuvremenjena, uspjevaju privući publiku. Uspjevaju to još i primjerice hrvatski festivali kao *Pula film festival*, *Festival animiranog filma* u Zagrebu, *Motovunski festival* (art filma) i još poneki jednogodišnji festival vezan uz visoki umjetnički standard.

Međutim, glede komercijalnog filma, problem „budućnosti filma“ postao je vrlo aktualan ne samo u Hrvatskoj, nego i u Europi i Americi i zapravo postao svjetski trend.

¹³⁰ <http://en.wikipedia.org/wiki/Multimedia>

¹³¹ *Multiplex i megaplex*: „Stanley Durwood američke multi-kinematografije (sad AMC teatri) začetnici su onog što će postati multiplex u 1963 (...) Iako definicije variraju, veliki multiplex s 20 ili više ekrana/platna obično se zove megaplex. Prvim megaplexom smatra se Kinopolis u Brüsselu, Belgiji, koji je otvoren 1988. s 25 ekrana i kapacitetom sjedišta od 7,500. Prvi megaplex u SAD-u bio je AMC Theatres' Grand 24 u Dallasu, Texas, koji je otvoren 1995.“
http://en.wikipedia.org/wiki/Movie_theater#Multiplexes_and_megaplexes

Njemački „ZKM“ ili „Media Theater“ (*Zentrum für Kunst und Medien technologie*)¹³² po riječima osnivača Jeffry Shawa i Petera Weibela budućnost filma vide u povezanosti s proširenim medijima i u digitalnoj hyper-realnosti gdje bi gledatelji bili agenti i protagonisti filma, koristeći uz film i *televiziju* i *internet*. Znanstvenici i umjetnici susreli bi se tako u laboratoriju interaktivnog i kolektivnog kina.¹³³

U tom smislu treba spomenuti i novu vrstu filma: *online film* ili *web film*. Jasno je da to nije klasični, standardni film prikazan na internetu, nego potpuno novi medij i oblik kina kreiran specifično za *internet distribuciju*. Ovi su filmovi formulirani tehnološkim parametrima weba. Kreatori web filma koriste dostupne medijske alate (*media tools*), kao npr. *streaming* (online prijenos) ili flash efekte i *kompresijske standarde* koji moraju biti zadovoljeni da bi se filmovi mogli lako distribuirati i gledati preko interneta. Redatelji online ili web filmova *poticani su na traženje feedbacka ili povratne informacije od gledatelja, stvarajući tako interaktivniji proces filmske percepcije, te tako i uvećavajući individuacijski kapacitet umjetnika i korisnika*. Takvo razmišljanje potpuno je suprotno od hollywoodskog tradicionalnog hijerarhijskog pristupa stvaranju standardnih filmova.

Također, ovi su filmovi ciljano kratkog trajanja, ne bi li privukli što više gledatelja. Za gledanje web filmova najčešće se koristi streaming software tipa *RealPlayer*. *Plugin Manifesto*¹³⁴ kao manifest za dodavanje potrebnih savjeta da biste se „uključili“ u web filmsku produkciju, navodi da snimke trebaju biti što realističnije, uz korištenje ručne kamere i prirodne rasvijete.

Neka od obilježja ovog filma su:

- idealna dužina web filma je 10 do 15 minuta
- web film može imati bilo koju strukturu, ne nužno narativnu
- film može biti umjetničke prirode i imati ciljanu publiku
- redatelji trebaju koristiti svaku dostupnu i posebno novu tehnologiju
- trebaju se koristiti samo odgovarajuće kompresijske alatke
- potiče se svaka suradnja između autora filma i tehnoloških entuzijasta

¹³² <http://www.zkm.de/>

¹³³ http://www.zkm.de/futurecinema/index_e.html

¹³⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Pluginmanifesto>

Korištenjem interneta online film tako omogućuje stvaranje prodornog i često interaktivnog multimedijskog uratka izraženog slikom (realističnom ili animiranom), zvukom (glazbom, govorom, šumom) i tekстом, te kao posebno *pogodan medij za neposrednu povratnu informaciju od gledatelja/sudionika, time nam zapravo pruža mogućnost korištenja procesa osobnog "uokviravanja" (utjelovljenja) u smislu individuacijskog napredovanja kroz digitalnu sliku.*¹³⁵

5.3.1. Digitalni teatri – digitalizacija u holivudskom i europskom filmu

Američki model *kompjuterski generiranih filmova* (electronic cinema ili e-cinema i digital cinema ili d-cinema), ne više u celuloidnom nego u DVD (digitalnom) formatu, kao i *digitalni teatri* (kuće), uvelike utječu na europski film. Jača i digitalizirano *kućno kino*, dok manja kina propadaju zbog nemogućnosti investiranja u skupu digitalnu opremu.

Digitalna kinematografija temelji djelatnost na digitalnoj tehnologiji, distribuciji i projekciji digitaliziranih filmova. Takav film se može distribuirati pomoću *hard drives* sustava (s hard

¹³⁵ *Spomenuta osobna edukativna iskustva potvrdila su važnost implementiranja virtualne realnosti (VR) u svakodnevnicu: srednjoškolska vježba virtualnosti bilo je učenje na daljinu korištenjem virtualne učionice i virtualnog prostora suradnje (vps) u međunarodnom projektu za Europe@School natjecanje „White Stork Online Archive” (2001.) (<http://skola-mar.sbnet.hr/wsa>), a potom sudjelovanje u pokretanju online festivala kratkog digitalnog filma BSHORTS i uključivanje studenata Učiteljskog fakulteta u Osijeku, dislociranog studija u Slavonskom Brodu, u produkciju kratkih filmova mobilnim telefonom. (<http://www.bshorts.org>). Iskustva s vps sustavom su bila dragocjena, a posebno treba izdvojiti: 1. jednostavnu komunikaciju i neopterećenost vremenskim rasporedom, 2. učenik je mogao sudjelovati u kreativnom učenju, pristupajući resursima, 3. iako je automatiziran sustav naizgled ograničavao osobnu kreativnost, on je omogućavao fokusiranje na sadržaj i zadatak, te na timsku suradnju. Tako smo uz umjetničku i informatičku pismenost poticali kod učenika i integrativni kreativan zanos u stvaranju kroz proces afektivne individuacije u elektroničkom okruženju, te kognitivne obrasce u socijalizaciji ili uključivanju u širu zajednicu putem interneta. (Sažetak prezentacije, koju sam prezentirala na CARNetovoj korisničkoj konferenciji CUC 2001. god., te koja je nastala u suradnji sa inženjerom sbnet.hr dipl.inž. Željkom Klindžićem, na službenoj je stranici CARNeta: http://cuc.carnet.hr/cuc2001/PDF/session_e/e5.pdf)*

diskova), distribucijom DVD-a ili pomoću *satelita*. Također, digitalna kinematografija ne ovisi o televizijskim standardima i proporcijским aspektima.

EDCF (The European Digital Cinema Forum) utemeljen u Švedskoj 2001. god., koordinator je za proces digitalizacije filma i kina u Europi i kompetentni (konkurentni) partner moćnoj američkoj digitalnoj kinematografiji. EDCF s trideset predstavnika zastupa institucije, kompanije i udruge unutar europskog filma, TV, videa i telekom sektora, a njihov je sekretariat pri *British Kinematograph Sound and Television Society* (BKSTS).

Europska unija, zajedničkim snagama članica, može konkurirati američkoj dominaciji sklonoj uglavnom komercijalnom filmu, proizvodnjom već *tradicionalnih autorskih i umjetničkih filmova* (Francuska, Italija, UK, Njemačka). No, većina europskih filmova slabije se distribuira, pa se oni prave gotovo samo za festivale. Utjecajem globalizacije, mnogi europski filmovi su koprodukcije, dakle financirani internacionalno ili pak od SAD (kao npr. film „Underground“ bosansko-hercegovačkog režisera Emira Kusturice, koji je poslije nagrađen „Zlatnom palmom“ u Cannesu !).

Komercijalna hiperprodukcija holivudskih filmova uvjetovana starim načelom „*kruha i igara*“, temelji uspjeh na obožavanim glumačkim zvijezdama i medijskoj promidžbi za masovnu publiku. Jedan od propusta europske kinematografije je i promoviranje filmskih zvijezda, a ne režisera, osim možda na festivalima.

5.4. Kinestetske instalacije: multi-screen, panoramske i kupolne projekcije, multi-user i online konfiguracije u performansu

U poglavlju 4.6. Umjetnički video – interaktivni medij već smo spomenuli naročiti oblik performansa: video-performans. Iako je performans zasebna izvedba, može biti i vezana uz medije: osim u mediju videa performans se također koristi i u drugim sredstvima umjetničkog izražavanja, primjerice uz kinestetske instalacije temeljene na složenim projekcijama. Tako performans uz multimedijску podršku može pojačati doživljaj i omogućiti još neposredniju

inteaktivnost s gledateljima/sudionicima nego li je ona u običnom scenskom nastupu, pa time emocionalnom ekspresijom osnažiti umjetnikovu afektivnu individuaciju i egzistencijalno uporište.

Umjetnost performansa, poznata i kao happening, umjetnost je u kojoj akcije pojedinca ili grupe na određenom mjestu i u određeno vrijeme konstituiraju rad. Može se događati bilo gdje, u bilo koje vrijeme i može biti bilo koje dužine trajanja. Dakle, *performance art can be any situation that involves four basic elements: time, space, the performer's body and a relationship between performer and audience.* ¹³⁶ Tako je, zapravo, performans art suprotan slikarstvu i kiparstvu koje se temelje na nekom objektu.

Za razliku od kazališta, performer je umjetnik, a rjeđe neki karakter poput glumca, dok sadržaj rijetko slijedi neku tradicionalnu radnju ili priču. Također, performance može biti serija intimnih gesti ili šire, puno veći vizualni teatar, u rasponu trajanja od nekoliko minuta do nekoliko sati; može biti izveden samo jednom ili ponovljen nekoliko puta s ili bez prethodno priređenog scenarija, spontano improviziran ili sasvim suprotno, uvježbavan nekoliko mjeseci. Važna posebnost ove izvedbe su *refleksivnost i repetitivna koreografija* po čemu se razlikuje od onih popularne kulture ¹³⁷

Pojava performancea seže u razdoblje početka 20. stoljeća, razdoblje - futurizma, dadaizma, nadrealizma i djelovanja Bauhaus škole, da bi se osnažen performance koristio u umjetničkom stvaralaštvu 1960-ih pa sve do danas, kada bilježimo eksponencijalni rast performansa i broja performera, što podržava i agilna komunikacijska tehnologija.

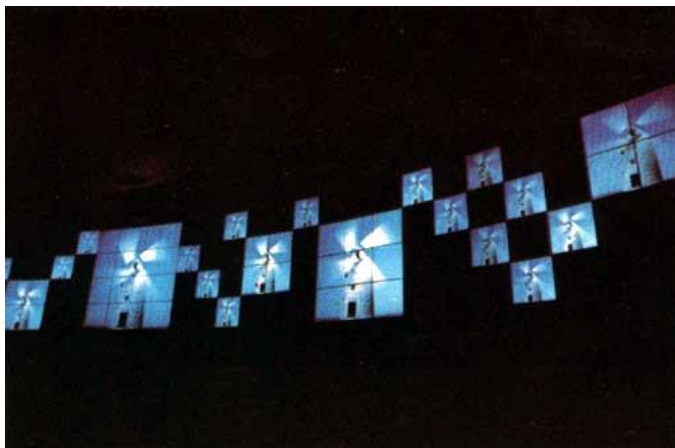
Kinestetske ¹³⁸ ili pokretne (kinetičke), najčešće svjetlosne instalacije kao naročita tehnologija projiciranja, kompjuterom su navođeno kretanje i projiciranje slika korištenjem LCD video projektora, displaya, lasera i kompjuterski generiranih svjetlosnih efekata, a rezultiraju estetskim iskustvom senzorne percepcije.

¹³⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Performance_art

¹³⁷ Goldberg RoseLee, *Performans - od futurizma do danas*, Test! i URK, Zagreb, 2003.

¹³⁸ Termin „*kinaesthetic*“ preuzet je iz knjige *Expanded Cinema* Genea Youngblooda, E. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970, str. 97 (*Synaesthetics and Kinaesthetics: The way of all experience*)

Jedan od začetnika *multi-screen* ili *projekcija na više ekrana*, bio je tijekom 60-ih god. 20.st.,



Emil Radok (1918.-1994.), češki redatelj.¹³⁹ Radokov je najmonumentalniji projekt „kinetički mozaik“, (Sl. 33) a dizajniran je zajedno s *Walt Disney Imagineering* za „Universe of Energy“ paviljon na EPCOT lokaciji (Experimental Prototype Community of Tomorrow). Bio je to *dinamičan i ekspresivan* film

Sl. 33 Emil Radok, kinetički mozaik

koji je koristio 100 rotirajućih kvadratnih panela (5 redova po 20 panela) kontroliranih kompjuterom da bi proizveli trodimenzionalne slike. Svaki kvadrat zapravo je piramidalnog oblika, gdje je jedna strana bijela, druga crna. Za vrijeme prikazivanja filma crna strana kvadrata se okrene ukoliko na tom kvadratu nema slike, dočim se neki kvadrati okrenu publici da bi pokazali neki interesantan efekt.



Panel je u čast Radoku nazvan Radok screen ili Radok preshaw. *Sam film prikazuje važnost energije od prapovijesti do suvremenog doba: munje, vatru, vjetrenjače i sve ostalo vezano uz energiju, dok je ekran u konstantnom kretanju.*¹⁴⁰ „Kinetički mozaik“ na žalost više ne postoji, zamijenio ga je konvencionalni film. Američki video art umjetnik korejskog podrijetla *Nam June Paik* (1932.-2006.) poznat je po svojim video instalacijama i „video walls“ (video zidovima) koji su također primjer korištenja *multi screen projekcija*, (Sl. 34) tijekom 60-ih, pa sve do smrti

Sl. 34 Nam June Paik, *Global groove*, 1973.

¹³⁹ <http://www.answers.com/topic/emil-radok>

¹⁴⁰ http://www.justdisney.com/Features/walts_epcot/index.shtml

umjetnika 2006.

Svestrano obrazovan, kao glazbenik doktorirao je na Sveučilištu u Tokyu na glazbi Arnolda Schönberga, nastavio je obrazovanje u Njemačkoj, gdje upознавши Johna Cagea i Karlheinz Stockhausena započinje bavljenje elektronskom glazbom i pridružuje se grupi *Fuxus* kada i



promovira *media art* umjetnost. U New Yorku postaje prvi video art umjetnik, a bogati izlagački opus tijekom 70-ih i 80-ih god. 20. st. pa sve do smrti, viđen je u najelitnijim galerijama diljem svijeta. Tako u *Solomon R. Guggenheim Museum* u New Yorku, 2000. izložio je u suradnji s još nekoliko suradnika, multi

Sl.35 Nam June Paik, *Modulatio in Sync*,

Rotunda Peggy Gugenheim gallery, 2000.

screen instalaciju: *Modulatio in Sync*. To je tri-kanalni video sa stereo ozvučenjem na 100 monitora, sa 7 projektor, dva lasera, vodom, zrcalima, projekcijskim ekranima i velikom metalnom konstrukcijom. **(Sl. 35)**

Transformirajući Frank Lloyd Wrightovu rotondu galerije i pretvorivši je u dinamični audiovizualni prostor, Paik je prikazao *Jacob's Ladder* (laserske projekcije u sedmerokatnim kaskadama vodopada), na pod galerije postavio je konglomerat televizijskih monitora s intenzivno pulzirajućim slikama, a na rubove galerije je projicirao video projekcije, svijane prema centru poput poveznice videa i „postvidea“ - energije i svjetlosti. ¹⁴¹ Prodornost elektronskih, digitalnih slika pokreće snažno dojmljiv arhetipski ambijent naglašene rezonancije umjetnika s gledateljima/sudionicima, a samom asimilacijom i „utjelovljenjem“ slika, stječu se višestruke prednosti u afektivnoj individuaciji i socijalnoj inteligenciji. ¹⁴²

¹⁴¹ http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/paik/paik_top.html

¹⁴² *Performans kao orkestrirana multimedijaska umjetnost također je intenzivno afektivno poticanje individuacije i socijalizacije i u edukativnoj praksi. U kontinuiranom, cjeloživotnom učenju kreiranjem kolektivne matrice stvaraju se osnovi za učenje dubokim doživljavanjem bez spolne diferencijacije. Naglašavajući važnost sinestezijske medija u multimedijskoj*

Nam June Paikovo djelo neizostavno je vezano i za pokretanje *Satellite arta*. Baveći se od 1970-ih pa nadalje telekomunikacijskim projektima, izveo je metakomunikaciju ujedinivši prostor i vrijeme u umjetničkom performansu i djelu satelitske umjetnosti „*Nine Minutes Live*“ (1977.) kada je pomoću satelitskog prijenosa prikazao svoje američke i europske performance, prigodom otvaranja *Dokumente 6* u Kasselu. U pariškom „Centre Georges



Pompidou“, također je 1984. prikazao satellite art djelo *Good morning mr. Orwell*, potpomognut WNET-TV, utemeljujući i Net-art kao simultanu umjetnost umreženog društva.¹⁴³

O umjetnosti interneta (*online art* ili *Net art*) govorili smo već analizirajući Web film i multimedijску umjetnost. Po prvi put se

Sl.36 Stellarc, *Flesh art, Parasite*, 1997.

(multimedijalnoj) umjetnosti u uvodu 5. poglavlja, posebno smo skrenuli pozornost na postupak umjetničke integracije medija kroz kontekstualno postizanje „začudnosti“, „otkrivačkog viđenja“, „afektivne topologije“ i „emocionalne ekonomičnosti“ u procesu kojeg smo nazvali afektivna individuacija bez spolnog razlikovanja. Posebnost ove umjetnosti je i njen često intenzivan akcijski karakter ili aktualizacija performansom. Svi navedeni pojmovi idealno se uklapaju u suvremeni edukacijski sustav, koji informatizacijom pogoduje i estetizaciji elektroničkih medija u školskom okruženju, ali i u permanentnom obrazovanju. Neki od primjera globalnih performancea i projekata iz osobne prakse (priređenih sa studentima Učiteljskog fakulteta u Osijeku, Dislociranog studija u Slavonskom Brodu, na kolegiju «Multimedijaska kultura», zatim sa studentima Studija Kulturologije u Osijeku na kolegiju „Novi medijski žanrovi“, te srednjoškolskim učenicima iz nekoliko europskih država i učenicima OŠ „Ivan Goran Kovačić“ u Slavonskom Brodu), mogu se većinom vidjeti na portalu za kulturu, umjetnost, znanost i medije na <http://media-via.net> / „White Stork Online Archive“ (2001.), <http://skola-mar.sbnet.hr/wsa>, http://cuc.carnet.hr/cuc2001/PDF/session_e/e5.pdf, „Art & Ecology for Planet-Europe“ (2003.) <http://planet-europe.sbnet.hr>, <http://media-via.net/e-learning-5>, „Božić u glazbenim slikama“ (2004.), „Novi komunikacijski model: Multimedijaska umjetnost“ (2006.) <http://www.youtube.com/watch?v=btUTFzIa9uq>, „Svjetlost“ (2006.) <http://media-via.net/e-learning-5>, „Duša Svijeta“ („The Soul of The World“) (2006.) <http://media-via.net/e-learning-5>, BSHORTS (2006./2007.), <http://bshorts.org>, Kolegij „Novi medijski žanrovi“ kao društvena mreža (2010.), <http://media-via.net>, <http://kulturologijaosijek.ning.com> /

¹⁴³ http://www.medienkunstnetz.de/themes/aesthetics_of_the_digital/aesthetic_paradigms/2/

službeno govorilo o toj umjetnosti kad je 1995. godine festival *Ars Electronica* u Linzu, postao „@rs electronica“. Teoretičari su započeli produbljivati fundamentalna razmišljanja o odnosu čovjeka i mašine, a science fiction

spisatelji pisali o cyborgs-ima, mutantima i androginih bićima bliske budućnosti i to ponekad optimistično, a ponekad pesimistično; Stelarcov termin „FlashFactor“ (Sl. 36) pojavio se uskoro kao pesimistično objašnjenje veze između informacijskih tehnologija i strojeva s čovjekom.

Taj Stelarcov tehno-performans na festivalima uobičajeno je uključivao njegovo tijelo: signali udaljenih sudionika putem interneta transferirani su do stimulatora zabodenih u umjetnikove mišiće, a sve preplavljeno zvučnim efektom buke sa 7 kazeta raspoređenih po cijelom svijetu. Reagiranjem sudionika dolazilo bi do trzanja umjetnikovih ruku i time pojačavanja buke, što je istovremeno bilo bolno i umjetnikovo zdravlje dovodilo u rizičnu situaciju.

Proširivanjem tjelesne granice u prostoru na ovakav način uznemirujućeg „ljudskog informacijskog stroja“, ¹⁴⁴ Stelarc zasigurno nije priredio tek spektakl, kako je nekritički bio procjenjivan od dijela publike, čak i od strane nekih organizatora festivala. *Snažnim afektima boli koje je Stelarc na autodestruktivan način „utjelovio“, pojačao je svoju afektivnu individuaciju, a putem Interneta socijalnim signalima sudionika osnažio je i svoju socijalnu inteligenciju.*

Takav i slični projekti u kojem se sudionici uključuju putem interneta, moguć je jedino uz *multi-user* i online konfiguracije. *Multi-user* je termin za operativni sustav koji omogućava pristup većem broju korisnika na kompjuter u isto vrijeme, a kao suprotnost *single-useru*. Tako su svi *time-sharing* sustavi (onih sudionika koji djeluju u isto vrijeme) zapravo *multi-user* sustavi.

Posebnost online konfiguracija pri korištenju interneta (World Wide Web) zasigurno je hipermedija kao zaseban jezik. Začetnik hipermedije kao ekstenzije hiperteksta, je Ted Nelson (1970.), a označava naročiti ne-linearni medij informacije, sazdan od grafičke, audio i video informacije i čistoga teksta, gdje se navigacija ostvaruje tzv. hiperlinkovima ili vezama. Hypermediu možemo shvatiti kao suprotnost multimediji, a kao specifičnost World Wide Weba, ali se ovi pojmovi sve više prepliću.

¹⁴⁴ Telediagnosis: *The Human Information Machine*, Armin Medosch, Ars Electronica 1997, Telepolis, <http://www.ix.de/tp/english/inhalt/glosse/3120/1.html>

Korištenje *interneta* napose dovodi neke kritičare do upitanosti o *krizi identiteta* kod korisnika, pa se tako potenciraju rasprave oko *technophiliae* i *technophobiae*. Ugledni slovenski teoretičar Slavoj Žižek smatra da upravo trebamo imati *multiple identitete* da bismo se riješili posljedica krivnje i neuroze, kao patrijarhalnog naslijeđa.¹⁴⁵ Ideja „kolektivnog identiteta“ sasvim je nova i obuhvaća sve zainteresirane sudionike koji slijede Net trendove i ideje, a po riječima uvažene američko-austrijske kritičarke Kathy Rae Huffman taj je identitet nastao iz „*realnosti sanjara*“.¹⁴⁶

6. CYBER ART: ANTROPOLOGIJA HUMANIZIRANJA TEHNOLOGIJE

U poglavlju 2.4.3. *Nova filozofija afektivnosti za nove medije* Hansen je uspješno i iscrpno potkrijepio s nekoliko primjera video umjetnosti ideju psihofizičke *aktualizacije* u mutaciji s digitalnom slikom i digitalnom tehnologijom uopće. Mediji kao mehanizmi povezuju nas kroz digitalnu sliku s još „neživljenim“, stvarajući tako stanje izvjesnosti i sposobnosti za život u budućnosti. Posebno je tu anticipaciju isticao u svojim radovima Bill Viola, smatrajući da je



onda nužno korištenje tehnologije kao sredstva svijesti. U osnovi svih razgovora o tehnologiji stoji kibernetika.

Kibernetika je znanost o upravljanju i samoreguliranju nekog sustava: živih organizama, strojeva ili organizacija ili njihovih kombinacija, npr. kod kompjuterski

Sl. 37 Stellarc, *Cyberspace, Parasite*

kontroliranih strojeva, kao što su automati i roboti.

¹⁴⁵ Slavoj Žižek, *Woman is one of the names-of-the-father*,
<http://www.plexus.org/lacink/lacink10/lac13.html>

¹⁴⁶ Kathy Rae Huffman, *The Electronic Arts Community Goes Online: A Personal View*
<http://www.lehman.cuny.edu/vpadvance/artgallery/gallery/talkback/issue3/centerpieces/huffman.html>

S tim u vezi je i „*cyberspace*“ (kibernetički prostor) (Sl. 37) – naziv kojeg je uveo u uporabu William Gibson novelom „*Neuromancer*“ 1984., promovirajući hakera kao heroja, a preuzeli ga korisnici *World Wide Weba* tijekom 1990-ih. Pojam suprotan *cyberspaceu* je „*meatspace*“, također Gibsonov slogan. Ta utjecajna novela istražuje: „*artificial intelligence*“, „*virtual reality*“, „*genetic engineering*“, „*multinational corporations*“ i „*cyberspace*“ (u smislu kompjuterske mreže ili *matrix*-matrice). ¹⁴⁷

Gibson je analizom apstraktnog cyberprostora utjecao i na pojavu umjetničkih i kulturoloških pokreta, ponajviše *cyberpunka*.

Kibernetička umjetnost (Cyber art) rezultat je organskog partnerstva čovjeka i stroja: stroj je



naime prirodan rezultat ljudske kreativnosti i inteligencije, pa otuda ne bismo trebali govoriti o „artificijelnoj ili umjetnoj inteligenciji“, već o produžetku, sredstvu ili ekstenziji čovjekovih sposobnosti, što nas privodi pitanju intuitivnosti i ljudskog potencijala.

(Sl. 38)

Sl. 38 Ridley Scott, *Blade runner*, *cyberspace*

Već smo govorili o usporedbi „ljudskog bio-kompjutera“ s elektronskim kompjuterom u 2. poglavlju, ali još je jedan važan teoretičar diskutirao taj problem daleke 1970. - Gene Youngblood u svojoj znamenitoj knjizi *Expanded Cinema*. ¹⁴⁸ Postoje dva kompjuterska sustava, navodi Youngblood: *analogni* podesan za mjerenje i *digitalni* za računanje, gdje se ovaj posljednji temelji na *binarnom* sustavu, tj. kodu izraženom terminima *1* i *0* sa značenjem *da* i *ne*, ili uključeno i isključeno. Taj *binary digit*, poznat i kao *bit*, jedinica je za mjerenje informacije. Memorijska jedinica pohranjena unutar *silikonskog čipa* svakog kompjutera ekvivalentna je neuronu ljudskog mozga, koji također funkcionira kao digitalan. Nervni

¹⁴⁷ Michael Benedikt (editor), *Cyberspace: first steps*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1994, str. 122

¹⁴⁸ Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, E.P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970., str. 185

impulsi kreću se od neurona do neurona putem *sinapsa*, dok se elektronskim putevima kreću informacije unutar *integriranih krugova*.

Engleska feministička spisateljica Sadie Plant autorica je poznate knjige *Zeros + Ones, Digital women + the new technoculture*, gdje su 0 i 1 matrice ženskog i muškog spola.¹⁴⁹ U onoj mjeri, tvrdi ona, u kojoj muški rod nameće svoj spol, snagu tijela i moć tehnologije, u tolikoj mjeri se gubi ravnoteža spolova, pa taj spol postaje „robotiziran“ (u „orwelovskom“ smislu), tj. uhvaćen u vlastitoj nemoći. Stoga se spontano razrješenje nahodi u sve većem broju pripadnica ženskog spola u svijetu tehnologije, koje kao „tkalje“ u svojim podsvjesnim principima reguliraju potisnuti humani aspekt u tehnologiji i svijetu uopće.

Takvim se senzibiliziranjem postiže postavljanje „svega na svoje mjesto“, smatra Plant, što je dugo potiskivani poriv u žena i kao takav razlogom je histerije („lutajuće maternice“). *Hysteria* je zapravo „snaga ekspresije“ nervnog sustava. U poglavlju „Genderquake“ spisateljica vidi pripadnice ženskog spola kao ojačane životnim nedaćama: *Imajući malo opcija, pa stoga kontinuirano istražujući nove putove, preuzimajući rizike, mijenjajući poslove, učeći nove vještine, radeći samostalno i ulazeći i izlazeći s tržišta rada češće od svojih muških kolega, čini se da su žene puno bolje pripremljene u kulturološkom i psihološkom smislu za nove ekonomske uvjete koji su se pojavili krajem 20. stoljeća.*¹⁵⁰

Naglašavajući ženske principe „tkanja“ i „plodne vlažnosti“ uvodi kao inovaciju u svijet tehnologije i kreativni „wetware“ sustav kao specifično žensko djelovanje: *Hardware, software i wetware – prije samih početaka i poslije njihovih svršetaka, žene su bile simulatori, monter i programeri digitalnih strojeva.*“¹⁵¹

I po švicarskom psihoterapeutu Paulu Tournieru (*Poslanje žene*) posebno od renesanse pa nadalje prihvaćena „muška“ zapadna civilizacija apostrofira jednostrane muške vrijednosti: hladnu objektivnost, razum, moć i nadmetanje, potiskujući sve one druge vrijednosti: iracionalne, subjektivne, emotivne, uopće osobni odnos među ljudima, u čemu je svemu prepoznatljiva žena. Udaljavanjem žene u intimnost doma, dolazi do napadnog kontrasta između čudesnog poleta moderne znanosti i tehnologije, *te opadanja životnog kvaliteta kojeg*

¹⁴⁹ Sadie Plant, *Zeros + Ones, Digital women + the new Technoculture*, Doubleday, New York, USA, 1997, str. 34

¹⁵⁰ Ibid. str. 43

¹⁵¹ Ibid. str.37

autor vidi u subjektivnosti i osjećajnosti. Feministička kritika je posebno rado pozdravila ove senzibilne napise Tourniera, kao muškarca, o ženi iako je autor iznio činjenicu da su mnoge feministkinje napisale knjige pune bijesa i agresivnosti, želeći ratoborno i na „muški način“ riješiti problem žene.

Općenito, navedimo na kraju poglavlja, razlog za promjene robotizirane svijesti i intervencije novom formativnom snagom jedne kibernetike umjetnosti, vidi i američka psihologinja Jacquelyn Small (2004.) kroz prizmu individuacijske, ali rodno nediferencirane transpersonalne psihologije, pišući: *kada intelekt postane skladište statičnih informacija i memoriranih navika, to se manifestira u automatskim odgovorima koji su izgubili svoju životnu snagu kroz beskrajno ponavljanje.* ¹⁵² O toj prirodi tehnologije govori i Divna Vuksanović u *Filozofiji medija* kada kaže da je razlog udvajanja (teleprisustva) ontičke prirode mas medija to što je uvjetovana isključivo tehnologijom ili *matricom* tehničke posredovanosti slike, pa stoga proizvodi realnost tzv. „fantomskog svijeta“, „isporučenog“ u sfere privatnog prostora i porodičnog okruženja. ¹⁵³

Iako ne zastupamo „raspjevani optimizam“ glede antropološkog pristupa humaniziranju tehnologije, odnosno svjesni smo da uglavnom *estetska poruka biva izjednačena s medijskim i političkim djelovanjem* ¹⁵⁴ držimo da je svaki duboko ekspresivan i doživljen pristup tehnologiji, na način afektivnog ili čulnog egzistiranja, dostatan proces za ovladavanje automatiziranom svijesću, pa tako i tehnologijom koju, ponavljamo, smatramo tek sredstvom, kreacijom čovjekove inteligencije.

Stoga brzi razvoj elektronskih medija i tehnologije imaju smisla u anticipiranju budućnosti estetski ili afektivno-individuacijski osvještenog čovjeka *bez rodnog diferenciranja*, kao jedna antropologija kojom se samoregulirajući kibernetički sustavi humaniziraju.

¹⁵² Jacquelyn Small, *Becoming a practical mystic: creating purpose for our spiritual future*, Theosophical Society in America, Wheaton, Illinois, 2004, str. 140

¹⁵³ Dr. Divna Vuksanović, *Filozofija medija: ontologija, estetika i kritika*, str 2, <http://dzonson.wordpress.com/files/2007/06/filozofija-medija.pdf>

¹⁵⁴ Ibid, str 13

6.1. Empatički socijalni prostori i kibernetika multimedijskog performansa: sudjelovanje, inspiriranje i kritičnost publike

Definirajući u poglavlju 5.4. performans, naznačili smo i važnost empatičkog socijalnog prostora u/za performans. Kao umjetnost izvođenja akcije nekog pojedinaca ili grupe, neizostavno je važan i element interakcije s gledateljima/sudionicima. Ponekad su podjela i



granica između performerera i publike posve nejasne.

Već 1960-ih, u newyorškom intermedia projektu Ruffina Coopera „Cerebrum“ (Sl. 39) prostor performancea ujedinjuje galeriju i noćni klub kao „sensory stimulated sensorium“, ne bi li posjetitelji iskusili osim vizualnih i auditivnih doživljaja što više ostalih stimulusa.

Sl.39 *Cerebrum, performance*

Gene Youngblood naziva ovaj projekt kreativne interakcije „ljudskim sensoriumom“, jer svatko od prisutnih bio je jednako i voajer i egzibicionist i sudionik, mjenjajući uloge po osobnom nahodjenju. Sudionici, performereri Cerebruma (prostora) konceptualno su i sudionici *cerebruma* - svijesti i duha: nagi ispod lepršavih svilenih draperija, hodali su po izdignutim geometrijskim, elektronski kontroliranim panelima, osvještani o sebi, drugima i prostoru uokolo. Trosatni session prošao je uglavnom u istraživanju okoliša, percipiranju svilenih silueta, izmišljanju što-sa-sobom uz slušanje eklektrične glazbe (od polki do balada, indijskih raga, rocka, simfonija itd.) i uživanju u diskretnom light-showu.¹⁵⁵

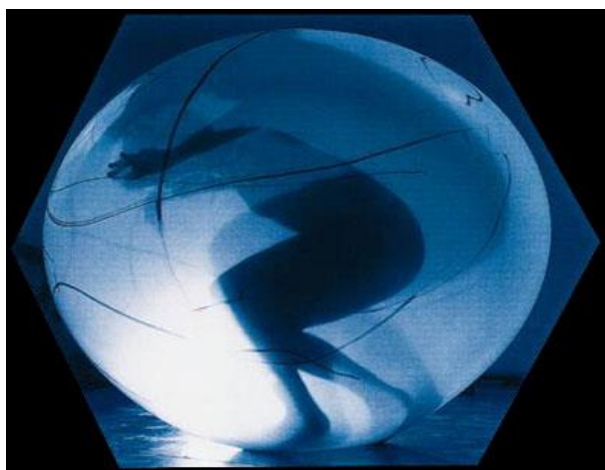
Desetak vodiča poticalo je sudionike/performere na sviranje nekog od brojnih instrumenata: tambourine, gongove, triangle i flaute.

¹⁵⁵ Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, E. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970., str. 361

Sudionici su izvodili i živjeli svoje fantazije i psihodrame. Youngblood navodi i specifično izraženo „*unisex*“ iskustvo: spolne razlike su nestale tijekom intenzivnog iskustva razgovaranja, dodirivanja i percipiranja, pa su svi bez razlike sudjelovali u interakcijama. Hrana i piće pružani su posvuda: sladoled, voće i sokovi, ali bez stimuliranja alkoholom.

Naposlijetku su vodiči grupirali goste u skupine po šestero i zamolili ih da svi stanu u krug i ispruženih ruku, premazanih kremom, istražuju tu prepletenu masu. Ponovili su to i s kremom premazanim nogama, doživljavajući iznimno erotsko iskustvo. Kroz izdižuću maglu probijale su se svjetlosne zrake poput igala i budile u sudionicima nadnaravna perceptivna iskustva, a kad se raširio prostorom performansa padobran, baveći se njime nitko više nije brinuo o ogrnutim draperijama...

Performance *Bewegung in Plastik* (Sl. 40) njemačke umjetnice Hanne Frenzel iz 1979. je



godine. U dva slična performancea *Airmoving* i *Aquamoving* od kojih se prvi odvija u galeriji, a drugi u bazenu, umjetnica je zatvorena u veliki, prozirni, bijeli balon. U ovim performanceima koji traju 15 minuta i snimljeni su kao video rad ili video performance, umjetnica se pokreće unutar balona, uz sve snažnije pritiskanje i istraživanje opne, u želji za oslobađanjem. Crnim flomasterom bilježi na stijenke balona

Sl. 40 Hanna Frenzel, *Bewegung in Plastik*, 1979.

svoje tragove, stvarajući mrežu linija.

Silueta njenog tijela elegantna je figura u tamnom trikou, pripijenom uz tijelo, a blještava rasvjeta kontrastira svijetle i tamne dijelove. Tih 15 dugih, dramatičnih minuta, njene ruke gotovo tjeskobno tiskaju debelu opnu balona i ona puca na kraju rada, kada se čini da je umjetnica, prošavši katarzu, „porođena“ i inicirana, pa odlučnim korakom izlazi iz smežuranog ostatka plastike.

Gledatelji se identificiraju sa zatočenom umjetnicom i osjećaju te intenzivno spregnute minute njenog istraživanja i oslobađanja. Zadržavajući dah i kontrolirajući disanje, umjetnica i gledatelji postižu duboko meditativno iskustvo, nakon čega slijedi buđenje i osjećaj oslobođenja. *Ti će se empatični osjećaji zasigurno dramatično uvećati, a s njima i formativna snaga umjetnice i gledatelja/sudionika kada se tehnološki zabilježeni dio rada nastavi galerijski prezentirati.* ¹⁵⁶

¹⁵⁶ Rad u edukaciji potvrdio mi je da su multimedijски orkestrirani performancei, kako sam već spomenula, poželjni i u obrazovnom sustavu, kojeg vidimo kao sinestesko integriranje nastave. Projektom „Art & Ecology for Planet-Europe“ (2003.) kao galerijskim, međunarodnim land art performanceom miješanja tri uzorka zemlje i sadnje tri nacionalne biljke, realiziranim sa škotskom i finskom školom, 2003. svakako smo bili avangarda u hrvatskom edukativnom miljeu, nastojanjem na globalnoj afektivnosti ili produbljivanju istinske spoznaje o našoj smještenosti u svijetu, a što je potvrdila i nazočnost tadašnjeg ministra za zaštitu okoliša, prostorno uređenje i graditeljstvo Bože Kovačevića. Aktualizirajući medijskom umjetnošću ili estetizacijom medija, tu afektivnu, umjetničku individuaciju, kroz duboko proživljen i osvješten proces kreiranja i izvedbe multimedijске akcije, svi su se sudionici jednako transformirali u suvremene osobnosti bez potrebe egzistencijalnih razlikovanja i propitivanja rodne problematike u umjetničkoj matrici. (Više o performansu na <http://planet-europe.sbnet.hr> , a video zapis može se pogledati na <http://media-via.net/e-learning-5/>)

Važnost inetgrativnosti performansa u novoj filozofiji afektivnosti u školstvu pokazao je također i performans „Božić u glazbenim slikama“ iz 2004. godine, pretapajući tradicijsko i suvremeno i naglašavajući ne samo duboke doživljaje kroz postupke „začudnosti“ i „semantička pomicanja“, nego i ulogu publike u sudjelovanju i dovršavanju djela. U obrazovnom smislu projekt je jasno ukazivao na razne generacijske razine, kojima je jednako omogućen pristup duhovnim obrascima (vizualnim, auditivnim i sinestezijskim) performancea, te se time pokazao izrazito pogodnim za kontinuiranu edukaciju na razinu afektivne, umjetničke individuacije i u smislu uključivanja u/i zajednicu iako zahtjevan, ipak kognitivno prihvatljiv. I u ovom projektu umjetnička individuacija je dostatna za korijensku, duhovnu transformaciju i samim tim transpersonalno se nadilazi potreba za bilo kakvim rodnim određenjima.

Umjetnička i stručna iskustva prezentirala sam 2006. godine u Dubrovniku na 8. CARNetovoj međunarodnoj korisničkoj konferenciji CUC (Carnet Users Conference), koja je nosila naziv «Povratak u budućnost», prezentacijom: «Novi komunikacijski model: Multimedijaska umjetnost», a u okviru teme Komunikacija putem ICT-a. (Video prezentaciju objavio je američko/australski izdavač istoimenog stručnog rada, Common Ground Publishing na : <http://www.youtube.com/watch?v=btUTFzIa9uq>, a na CARNetovoj stranici dostupan je u cijelosti video zapis prezentiranja: <http://mod.carnet.hr/index.php?id=162&q=watch>)

6.2. Multimedijski performance Laurie Anderson: afektivnost u masovnoj kulturi

Laurie Anderson je američka povjesničarka umjetnosti i glazbenica. U ranoj newyorškoj fazi



tijekom 1970-ih zapažen je njen eksperimentalni multimedijski performance *New Music for Electronic and Recorded Media* (1977.). Tijekom 1980-ih raste njena popularnost kao umjetnice pop-glazbe i performancea: singl *O Superman* kao dio velikog projekta *United States*, uključen je u kasniji avangardni album *Big Science*.

Sl. 41 Laurie Anderson, *Moby Dick*

Spomenutim singlom Anderson se pobunila protiv manipulacija dominantne masovne kulture, a učinila je to upravo uvođenjem performancea u komercijalni svijet. Godine 1986. režirala je i bila zvijezda koncertnog filma *Home of the Brave*, a uslijedile su scenske multimedijske prezentacije (poezija, sviranje violine, likovne intervencije i instalacije na sceni, tehnološke inovacije), kao što su *Moby Dick*, (Sl. 41) *Live in New York* i *The End of the Moon*. U društvu američke i svjetske glazbene elite (Peter Gabriel, Jean Michel Jarre, Brian Eno, Lou Reed) njeni nastupi istražuju utjecaj tehnologije na ljudske odnose i komunikaciju.¹⁵⁷ Krajem 70-ih na zagrebačkom koncertu, izvedbom je dovodila publiku do ekstaze, a već u sljedećem trenutku isprovocirala ju gašenjem svih kompjuterskih i svjetlosnih pomagala.

Performansom *The End of the Moon* (1983.) (Sl. 42) ostvarila je suradnju s američkom astronomskom agencijom NASA, čiji je postala jedini počasni gost umjetnik-s-prebivalištem. U performansu se sinestezijski stapaju glazba za violinu i elektronska pomagala, duet govorene riječi (nastale pomoću talking stick kontrolera) i Laurieninog prepoznatljivog zvuka.

¹⁵⁷ <http://www.laurieanderson.com/home.html>



Talk-songs su specifično Lauriein glazbeni izraz. Koristeći jezik snova, tvrdi Laurie, ona želi istražiti snoviđenja i snove same, a jedna američka kritičarka kineskog podrijetla navodi da umjetnica naprosto nestajući na sceni između brojnih tehničkih pomagala, postaje anonimni suradnik i medijator elektronskih instrumenata: pojačavanje zvukova i osobno stišavanje pokazatelji su suvremenog

Sl. 42 Laurie Anderson, *The end of the moon*, 1983.

tehnokratskog doba i znakovite „anonimne kolektivnosti“.

Rani radovi Laurie Anderson smatraju se subverzivnima, ali kasniji, napadajući direktno američki politički sustav primjer su feminističkog i marksističkog razmišljanja, kojima se udaljava od američke stvarnosti ne bi li je sagledala što bolje. ¹⁵⁸

6.3. Donna Haraway: *A Cyber Manifesto* - empatične žene u integriranom krugu

Sociološki napisi engleske (post)feministkinje Donne Haraway govore o povezanosti informacijske tehnologije i oslobođenja žena. Ona tvrdi za sebe: „I am Cyborg“, diskutirajući svoj socijalistički, ljevičarski feminizam u jednom od najutjecajnijih napisa 1990-ih godina

¹⁵⁸ Wodrow B. Hood, *Laurie Anderson and the politics of performance*, University of Missouri—Columbia, <http://www.maths.lth.se/matematiku/personal/apas/laurie/lap.html>

„A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Social Feminism in the late twentieth century“ (1985).

Cyber feminizam Donne Haraway ima očekivanja: (...)da će cyborg identitet omogućiti ženama bijeg od problema nastalih u umornom dualizmu patrijarhalnog društva.¹⁵⁹



Što ili tko je cyborg? (Sl. 43) Cyborg je kibernetički organizam ili spoj organskog i mehaničkog dijela, s ciljem unaprijeđenja organskih svojstava korištenjem tehnologije. To se najčešće postiže ili predložava u science fiction genreu umetanjem

Sl. 43 Cyborg iz filma Star Trek Voyager

implantata. U širem smislu cybernetic organism označava veću komunikacijsku mrežu i kontrolu: gradove, cestovne mreže, softverske mreže, korporacije, tržište, vladu i sve to zajedno. Posebno su to korporacije koje se bave umjetnom inteligencijom da bi funkcionirale zamjenjive ljudske komponente. Tako ljudi bez obzira na spol i rasu postaju zamjenjivi agenti svojih inteligentnih vladinih institucija, bilo da je takvo viđenje poželjno ili ne.

Tijelo uronjeno u cyberspace, u nevidljive mreže i krugove koji se pojavljuju kroz optička vlakna i imaginarno tijelo kreirano kroz vezu s kompjuterom i našu recipročnu asocijaciju s drugima, mi pohranjujemo kao nova polja tehno/telurijskih mogućnosti. Suočavamo se s neizbježnim prostorom, ne našim imenom ili tijelom, nego našim duhom, imaginacijom i fantazijom. Prema Donni Haraway uvođenje kiborga pomaže joj izraziti kruicijalnu misao da totalizirajuće teorije uvijek propuštaju uviđanje realnosti, posebno kritizirajući „rasistički kapitalizam pod muškom dominacijom“, ¹⁶⁰ i drugo da je potrebno preuzeti odgovornost za društvene odnose znanosti i tehnologije, napuštajući neznanstvenu metafiziku i demoniziranje

¹⁵⁹ Katie Mondloch, *Reload: Rethinking Women + Cyberculture*
<http://www.maryflanigan.com/reviews/Reloading%20Cyberfeminism.htm>

¹⁶⁰ "Uvod u feminističke teorije slike", urednica Branislava Anđelković, Edicija Pogled/Teorija, Centar za savremenu umetnost-Beograd, 2002., Donna Haraway: "Manifest za kiborge", str. 310

tehnologije, a unaprijeđujući međuljudske odnose. Ključna misao manifesta je i naglašavanje *važnosti žena* u pitanjima ukidanja razlika rasa, spolova i klasa.

Haraway vidi žene kao dijelove „*integriranih krugova*“ koji su im nametnuti muškom tehnokracijom. *Površinu za pisanje čini silikonski čip koji se narezuje molekularnim skalama, a koje remeti samo šum atoma, to poslednje izvorište nuklearne partiture. (...) Naše najbolje mašine su sačinjene od sunčeve svjetlosti; one su sasvim svetle i čiste jer nisu ništa drugo do signali, elektromagnetski talasi, jedan isečak spektra. (...) Bolesti koje ove čiste mašine prizivaju ne predstavljaju „ništa više“ od sićušnih promena u kodiranju nekog antigena u imunom sistemu, „ništa više“ od doživljaja stresa.*¹⁶¹

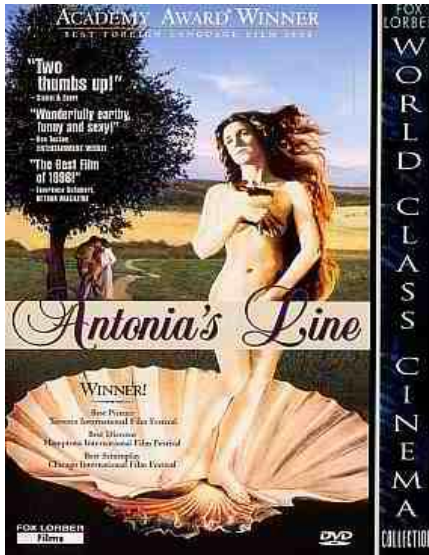
Zato je, upravo protivno stajalištu „transhumanizma“ o poželjnom cyborgškom stapanju ljudskog i tehnološkog u svrhu poboljšanja čovjekovih sposobnosti, *networking* ili umrežavanje idealan pandan tkalačkom principu ženine psihofizičke konstitucije i kao takav podesan način borbe protiv komande i kontrole. *Žene u ovoj „informatičkoj dominaciji“ trebaju biti organski i konstruktivne i subverzivne, a to podrazumijeva (...) i gradnju i uništavanje mašina, identiteta, kategorija, odnosa, prostora, priča.*¹⁶²

Iako taj poziv ka realizaciji i aktualizaciji zvuči sasvim „feministički“, dakle usmjeren relativno protiv suprotnog spola, s aspekta postfeminizma pozvani su jednako afektivno revolucionirati stvarnost, oba spola – žene koje inventivno kreiraju tu stvarnost i muškarci koji unose u nju svoju senzibilnu mudrost maturacije.

¹⁶¹ Ibid. str. 314

¹⁶² Ibid. str. 341

7. (POST)FEMINISTIČKA (FILMSKA) KRITIKA



Na prijelazu 20. u 21. st. žene redateljice postaju sve brojnije, a neke od njih *ženskim temama* uspješno osvajaju čak Hollywood, američku patrijarhalnu prijestolnicu filma: Penny Marshal (komedija), Nora Ephron (romantična drama) i Kathryn Bigelow (akcijski film). Slično se događa i u Europi: Margarethe von Trotta (Njemačka), Claire Denis (Francuska) i Marion Hensel (Belgija), a najveća priznanja dobile su redateljice Sally Potter („Orlando“, 1992., nominiran za Oscara,), Jane Campion („The Piano“, 1994., nominiran za Oscara, Zlatna palma, 1993.),

Sl. 44 Marleen Gorris, *Antonia's Line*, 1996.

Marleen Gorris (Oscar za „*Antonia's Line*“, Nizozemska, 1996.).¹⁶³ **(Sl. 44)**

Kritika navodi specifična obilježja ženskog filma: polifoniju glasova, umnožene točke gledišta i samo-predstavljanje na filmskom ekranu.

Postfeministička filmska kritika ili kritka “trećeg vala feminizma”¹⁶⁴ pojavljuje se 1990-ih godina. Dotadašnja feministička filmska kritika iscrpno se bavila već standardiziranim i

¹⁶³ “Marleen Gorris je bila prva žena redatelj ikada koja je dobila Oscar za cjelovečernji film: bila je to akademska nagrada za najbolji strain film “Antonia's Line” (“Antonijino zanimanje”) 1996. To je tim značajnije što je ona poznata kao otvorena zagovornica feminističkog filma. Njen prvi film “A Question of Silence” (“Pitanje tišine”) iz 1982., o tri žene koje ubijaju vlasnika boutiquea, osvojio je mnoge nagrade na festivalima i postao klasični feministički hit. Recepcija je bila, ipak, prilično mješovita i mnogi su ga etablirani muški kritičari proglasili bezvrijednim zbog radikalnog feminizma. Bilo je to još očitije kod njenog drugog filma “Broken mirrors” (“Razbijena zrcala”) iz 1984. kao intrigantnoj priči o serijskom ubojici i prostituciji. Njen treći film je bio puno manje uspješan. “The Last Island” (“Posljednji otok”) iz 1990. završnica je Gorrisine trilogije o muškom nasilju u srcu patrijarhata.”

Anneke Smelik (University of Nijmegen, the Netherlands)
http://www.let.uu.nl/womens_studies/anneke/filmtheory.html

klišeziranim temama i analizama: horror filmova, filma - noir, science - fiction filmova, porno filmova, ratnih filmova...

Najpoznatije feminističke kritičarke filmske umjetnosti posljednjih desetljeća, svakako su *Laura Mulvey*, *Vicky Lebeau*, *Elizabeth Wright* i *Judith Butler*. U poznatom i često citiranom eseju „*Visual Pleasure and Narrative Cinema*“ (1975.) Laura Mulvey spreže teoriju filma, psihoanalizu i feminizam, Vicky Lebeau problematizira dijaloški odnos psihoanalize, filma i kritičke teorije Frankfurtske škole u knjizi *Lost Angels: Psychoanalysis and Cinema* (1995.), Elizabeth Wright analizira pojmove ženstvenosti i identiteta u djelu *Lacan i postfeminizam* (2000.), a Judith Butler u *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993.) filozofski razmatra granice spola i pojam performativnosti roda.

7.1. Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*



Laura Mulvey (1941) britanska redateljica i (post)feministička teoretičarka filma, nakon dugogodišnjeg rada u British Film Institute, postaje profesorica medija na Birkbeck College u Londonu. Rani radovi Mulveyeve kao redateljice presudni su za sprežanje umjetničkog i znanstvenog rada, što po našem mišljenju treba biti osnova

Sl. 45 L.Mulvey/P.Wallen, *Riddles of the Sphinx*

svakog ozbiljnog pristupa znanosti. Zajedno s avangardnim britanskim redateljem i profesorom Peterom Wollenom, inače njezinim suprugom, snimila je 1977. jedan od prvih feminističkih eksperimentalnih filmova: *Riddles of the Sphinx*. (**Sl. 45**) Analizom položaja

¹⁶⁴ Neki autori smatraju postfeminizam zamkom i zabludom svih generacija, (Owen Gleiberman, "13 going on 30", EW.com, 2004. <http://www.ew.com/ew/article/0,,613797,00.html>)

žene u patrijarhalnom društvu, kroz prizmu psihoanalize autori se izražavaju narativnim filmom, ali alternativnom formalnom strukturom u predstavljanju žene. Film je podijeljen u tri dijela i 13 poglavlja, u kojima Mulveyeva kombinira svoje čitanje mita o Edipu i njegovom susretanju Sfinge s panoramiranjem različitih okoliša, od kućnog ambijenta do onog profesionalnog. Ženska protagonistica filma Louis, prikazana je *fragmentiranom izmjenom slika i dijaloga*, da bi se izbjegla tradicionalna narativna struktura kadriranja i režiranja korištena za fetišizaciju žene u mainstream filmu.¹⁶⁵

Kao teoretičarka Laura Mulvey je najpoznatija po svom eseju *Visual Pleasure and Narrative Cinema* iz 1973. objavljenom u utjecajnom žurnalu britanske filmske teorije: „Screen“. ¹⁶⁶ U eseju se Mulveyeva orijentira s teorije filma na psihoanalitički pristup, utemeljujući ga na teorijama Sigmunda Freuda i Jacquesa Lacana. Već su neki teoretičari prije nje koristili psihoanalitički pristup filmu, kao npr. Christian Metz, ali je zasigurno važan njen doprinos u prožimanju teorije filma, psihoanalize i feminizma.

Mulveyev esej kritizira tradicionalni filmski aparat i to prvenstveno klasični hollywoodski film, koji stavljajući gledatelja neizostavno na mjesto muške pozicije, prikazuje figuru žene na ekranu kao *objekt želje*. ¹⁶⁷ Otuda holivudski filmovi nastoje na *identifikaciji gledatelja s muškarcem*. Ženski karakteri su oni koji trebaju biti gledani i viđeni, procesom kojeg će Mulvey kasnije nazivati muškim „zurenjem“, upotrijebivši Lacanov izraz. U poglavlju „Žena kao slika, muškarac kao nosilac pogleda“ čitamo: *Skopofilijski nagon (zadovoljstvo posmatranja druge osobe kao erotskog objekta) i u protivurečnosti sa njim, ego libido (obrazovanje procesa identifikacije) deluju kao formacije, mehanizmi koje ovakav film koristi.*

¹⁶⁸

Da bi se poništio taj „patrijarhalni“ način gledanja koji ometa individuaciju bez obzira na rodne razlike, ona predlaže radikalnu dekonstrukciju filmske strategije klasičnog Hollywooda, metodama koje su opisane u analizi njenog eksperimentalnog filma „The Riddles of the Sphinx“: *fragmentiranom izmjenom slika i dijaloga, polifonijom glasova, umnožavanjem točke gledišta i samo-predstavljanjem na filmskom ekranu.*

¹⁶⁵ Screenonline - <http://www.screenonline.org.uk/film/id/567526/>

¹⁶⁶ Esaj Laure Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema* objavljen je s drugim esejima u njenoj knjizi *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke: Macmillan, 1989.

¹⁶⁷ Ibid. str. 199

¹⁶⁸ Ibid. str.199

Esej *Visual Pleasure and Narrative Cinema* bio je tijekom 1980-ih često predmetom interdisciplinarnih diskusija, a negativne kritike odnosile su se na preplitanje spolnih oznaka i androgina svojstva gledatelja tijekom gledanja filma („transvestism”), kao i na percepciju, rekli bismo, spolno zbunjenih pojedinaca (muški i ženski homoseksualizam). Stoga je autorica napisala i nadopunu eseju poznatom pod nazivom *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*.

7.2. Elizabeth Wright: Lacan i postfeminizam

Nedavno preminula engleska teoretičarka postfeminizma Elizabeth Wright bila je članica nastavnčkog zbora Girton Collegea u Cambridgeu i urednica riječnika *Feminism and psychoanalysis* kao psihoanalitičarka. Posebno je poznata po psihoanalitičkom literarnom kriticismu, gdje se izdvajaju djela *Theory in Practise* (1984.) i *Post-modern Brecht: A Representation* (1989.), zatim po knjizi *Žižek Reader*,¹⁶⁹ a najpoznatije djelo o psihoanalizi i postfeminizmu je svakako *Lacan i postfeminizam*, objavljeno 2000. godine.

Kao što smo napomenuli u uvodu poglavlja, Elizabeth Wright u knjizi *Lacan i postfeminizam* piše o spolnoj i rodnoj razlici, seksuaciji, te pojmu identiteta. Ona kaže da *spolnu razliku*, po Freudu, određuje značenje pripisano anatomskim razlikama, po čemu ni jedan spol nije potpun: ženski pati od 'zavisti zbog penisa', a muški od 'želje za kastracijom', a da tek Lacan produbljuje to pitanje pojmom „seksuacije“, tvrdeći da se podrijetlo i razvoj spolne razlike događa na području *jezika* (i psihe). Taj nastanak *subjekta-u-jeziku* povezuje subjekt sa simboličkim, gdje "falus" ima najveću važnost oznake razlike među spolovima, tj. *smatrajući*

¹⁶⁹ Slavoj Žižek (1949.) je znanstveni istraživač na Institutu za društvene znanosti, Sveučilišta u Ljubljani, Slovenija. Neka od najpoznatijih djela prevedena ili izdana u inozemstvu su *Tarrying with the Negative* (1993.), *The Plague of Fantasies* (1997.) i *The Ticklish Subject: A Treatise on Political Ontology* (1999.). Inozemni kritičari smatraju ga fenomenom i "gigantom iz Ljubljane":

muškarca onim koji ga želi "imati", a ženu onom koja to želi "biti".¹⁷⁰ Kasniji Lacan ne smatra spolove komplementarnima, nego zasebnim subjektima. Zaključuje da *svako biće koje govori može odabrati kojoj će se strani prikloniti, premda će to biti „prisilan“ izbor, nametnut parametrima povijesti subjektovog nesvjesnog*".¹⁷¹ Također tvrdeći da u nesvjesnom nema oznake za „pravu ženu“, te da „P r a / v a žena ne postoji“ (riječ „prava“ je prekrivena!), uvažava egzistencijalističko mišljenje Simone de Beauvoir po kojem ženi „tijelo je situacija“ i način za slobodu.

Wrightova također parafrazira Judith Butler i navodi argumente ženskog roda tj. ženstvenosti: „maskaradu, glumu i citat“ kojima se ona odaziva fantaziji mužjaka. Za nastojanja stvaranja identiteta u stvarnosti Wrightova kaže: *Svaka upotreba riječi u jeziku je ponavljanje koje se nada da će u nastojanju stvaranja identiteta uhvatiti dio stvarnosti, što je načelo djelovanja simbolike, način na koji se ona provodi*.¹⁷² Ali „citat“ može unijeti promjenu: „Citat“ *sadrži nepredvidivi osobni element i upravo on može iznijeti na vidjelo „opsjenu“ simbolike*.¹⁷³ Ipak, Lacan vidi ženu kao snažniju osobu od muškarca i kritizirajući „pozitivan identitet“ on ga ne dekonstruira u potpunosti.

U poglavlju „Lacan i postfeministička filmska kritika“ Wrightova započinje usporedbom ranih napisa Christiana Metza iz 1970-ih godina i Lacanovih razmišljanja o „promatračkom porivu“ kojeg prevoditelji prevode kao „zurenje“ vezano uz objekt percepcije. Referirajući se na Mulveyevu autorica nastavlja: *Budući da u klasičnom holivudskom filmu kameru nadzire muški redatelj, percepcija gledatelja pridružuje se orkestraciji muškog pogleda, što nas dovodi do točke feminističke intervencije*.¹⁷⁴

Budući da u klasičnom holivudskom filmu fatalne žene (femme fatale), posebno u film-noiru samo pobuđuju (faličku) fantaziju i intrigu, žena (post)feminizma također će zadobiti „kameru“, dakle pogled i time ravnopravan status. Govoreći o užitku („jouissance“) kao pristanku na vladajući spolni sustav tradicionalnog filma, Elizabeth Wright kritizira Mulveyovu i kaže da filmskim užitkom ne dominira samo muški pogled, nego njime upravlja

¹⁷⁰ Elizabeth Wright, *Lacan i postfeminizam*, Znanost u džepu, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 23

¹⁷¹ Ibid. str. 31

¹⁷² Ibid. str. 39

¹⁷³ Ibid. str. 39

¹⁷⁴ Ibid. str. 42

i ženina podsvjesna fantazija ili *matrixial gaze* (izraz psihoanalitičarke Bracha Ettinger), pa time žena može postići svoje „dekonstruktivno zadovoljstvo“. ¹⁷⁵

Taj nedostatak u percepcijskom obrascu filmske umjetnosti možemo komentirati jednim neposrednijim vizualnim medijem izraženih percepcijskih mogućnosti. U poglavlju 2.4.2.2. *Ozbiljno vidljive „elokventne slike“*, spomenuli smo Alice Crawford, autoricu teksta „Self-Image and Identificatory Practice in Virtual Reality Environments“, koja naglašava mogućnost određene estetike u *procesu Virtualne Realnosti*, a kojeg naziva „*teatrom produktivnog izgleda*“. Gledanje sada više nije „zurenje“ (gaze) nego intelektualni pogled kojim se ostvaruje ideal vizualne realnosti: osobna transformacija kroz tranzicijske tehnike i „okidače događanja“.

7.3. Vicky Lebeau: film kao muška orkestracija pogleda

Jedno od temeljnih djela suvremene feminističke filmske teorije je i knjiga *Lost Angels: psychoanalysis and cinema* iz 1995. godine, Engleskinje Vicky Lebeau predavača na „School of Cultural and Community Studies“, Sveučilišta u Sussexu.

Ponovnim iščitavanjem Frojdovih napisa o ženstvenosti, fantaziji i društvenoj identifikaciji *Lost Angels* proširuje psihoanalitički okvir na već spomenute suvremene debate o fantaziji i ulozi masovnog gledanja (zurenja). Kao i prethodnice, Lebeau diskutira o razlici muške i ženske fantazije. Istražujući kako psihoanaliza kategorizira i dijeli fantaziju na „privatnu“ i „javnu“, dolazi do pojma *malaise* (nelagodnost, slabost) za žensku fantaziju kroz analizu tri filma iz 1980-ih: John Hughesov film *Ferris Bueller's Day Off*, Francis Ford Coppolin *Rumble Fish* i Tim Hunterov *River's Edge*.

¹⁷⁵ Ibid. str. 48

Lebeau potiče „aktivno promatranje“ na štetu „pasivnog“, da bi se razotkrila društvena podsvijest u patrijarhatu: *Zato je teoretski nedovoljno koncentrirati se na imaginarne identifikacije gledatelja kad pojava alteracije ometa razliku između objekta i subjekta, „između onoga kako „ja“ izgledam i što „ja“ jesam.“*¹⁷⁶ Međutim mi smatramo da nije dovoljno „aktivno promatrati“, jer to ne uključuje nužno intelektualni i kritički kapacitet, te da razliku „između onoga kako „ja“ izgledam i što „ja“ jesam“ žanrovski film niti ne može riješiti na onaj način kako smo to definirali u poglavljima o zahtjevnijoj video umjetnosti i galerijskoj prezentaciji, *dakle afektivnim intezitetom, utjelovljenjem („uokviravanjem“), te transformacijom kroz digitalne slike.*

Inspirirana ne samo djelom Freuda, Lebeau također potkrijepljuje svoje stavove i estetikom Theodora Adorna („Transparencies on film“) i Frankfurtske škole, posebno analizirajući socijalnu identifikaciju gledatelja s očevom konstrukcijom „modela kolektivnog ponašanja“ koji kao autoritet može biti poguban: primjerice u razdoblju nacizma. Tada takva kulturna industrija počinje bivati shvaćana kao odlučujući element u simultanoj degradaciji ega.¹⁷⁷ Lebeau analizira filmove s posebnim osvrtom na masovnu kulturu i pobunjeničku, hedonističku *I want it now* kulturu, koja zapravo erodira patrijarhalni autoritet: *Tako kultura narcizma erodira sve oblike patrijarhalnog autoriteta i...oslabljuje društveni superego, prvobitno predstavljen očevima, učiteljima i svećenicima.*¹⁷⁸

Na žalost, kod Lebeau, a može se reći i kod ostalih predstavnica feminističke filmske teorije, u analizi filma svakako nedostaje pristup dubinske, analitičke psihologije kakvu je razradio u svom golemom opusu C. G. Jung i kasnije njegovi sljedbenici, primjerice već spominjana škola transpersonalne psihologije Kena Wilbura. Naravno, neosporno su važni i izloženi sociološki i filozofski pristupi spolnoj i rodnoj problematici, međutim u maturaciji je nepohodna i Jungova elaboracija religiozno-psihološki generirane individuacije, koja se postiže transformacijskim kapacitetom kroz realizaciju arhetipovima ili praslukama kolektivnih

¹⁷⁶ Ibid. str. 42 (citirano preuzet iz knjige E. Wright)

¹⁷⁷ Vicky Lebeau, *Lost Angels: psychoanalysis and cinema*, Routledge, 29 West 35th Street, New York, NY 10001, parafraza, str. 29

¹⁷⁸ Ibid. str. 102 Lebeau je citirala ljevičara Lascha („The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations“, 1980, str. 11); ona objašnjava: (...) *sama industrija kulture počela je biti shvaćana kao odlučan element u simultanoj degradaciji ega, oca i društva* (...) *industrija kulture započinje biti shvaćana kao odlučan element u simultanoj degradaciji ega, oca i društva.*

nakupina nesvjesnog, ovdje posebno zanimljivim antropomorfnim Animusom (muškim dijelom ženske osobnosti, kakav je Hermes - glasnik Bogova) i Animom (ženskim dijelom muške osobnosti, poput Eve, Marije ili Sofije). 179

Transformacijski arhetipovi nisu osobni konstrukti, nego situacije, mjesta i putovi na kojima se ta primarna energija pojavljuje prevashodno kroz sliku, a ne riječi.

7.4. Judith Butler: o granicama spola

Judith Butler (1956.) je predstavница filozofije poststrukturalizma s važnim postignućima na području feminizma, političke filozofije i etike. Profesorica je retorike i komparativne književnosti na Sveučilištu u Berkeleyu, California. Butlerova je doktorirala na Sveučilištu Yale, a tema disertacije bila je *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. Tijekom 1980-ih priključuje se poststrukturalističkim istraživanjima zapadne feminističke teorije, kada započinje filozofski razmatrati granice spola i pojam performativnosti roda.

Godine 1993. objavljuje knjigu *Body that matters: On the Discursive Limits of Sex* u kojoj razjašnjava problem spolnosti, tvrdeći da ona nije igra koja ovisi o izboru. Iscrpno to utemeljuje *performativnom teorijom roda*¹⁸⁰ koju određuje *statusom ponavljanja*. Citirajući *teoriju ponavljanja* francuskog filozofa Derrida kao oblikom *citatnosti*, izvodi svoju teoriju performativnosti roda kao citiranosti.¹⁸¹ Butlerova govori i o efikasnosti cenzuriranja u području govora mržnje (*hate speech*), naglašavajući moć riječi (*illocutionary force*).

¹⁷⁹ Carl Gustav Jung, *Psihologija i alkemija*, Naprijed, Zagreb, 1984.

¹⁸⁰ Džudit Batler: *Tela koja nešto znače*, O diskurzivnim granicama "pola", Reč, Beograd, 2001., str. 10

¹⁸¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Butler#Bodies_That_Matter_.281993.29

Nakon uvođenja pojma „tjelesno značenje“ više u smislu društvenog, nego biološkog, u prvom poglavlju knjige, analizira imaginarni „lezbijski falus“, a potom slijedi izlaganje o identifikaciji i usvajanju spola. U drugom poglavlju glede performativnosti, iako je ona praksa citiranja, Butlerova osim navedene metafore, nema objašnjenja kako to rodna performativnost djeluje. Elizabeth Wright kritizira tu neodređenost, navodeći da *ono što predožba citata izostavlja je objašnjenje samog tog procesa. Moglo bi se reći da je svaka izjava oblik citata, jer pomoću svake riječi navodimo sam jezik. Simbolično je samo lukavština kojom se odnosimo prema bitku koji imamo i koji proživljavamo.*¹⁸² Također, Wrightova smatra da objašnjenje nudi Lacanov pojam „stvarnosti“ vežući ga uz imaginarno i simboličko, no mi ćemo se poslužiti jasnijim, alternativnim razmišljanjima Eckharta Tollea o važnosti osvještavanja „Sadašnjeg trenutka“ u rastvaranju kolektivnog ženskog tijela boli, što nam se čini relevantnom nadopunom Butlerinog shvaćanja „tijela koja nešto znače“, ali i umanjujući važnost citatnosti u procesu:

*Tijelo boli najčešće posjeduje kolektivan, kao i osobni vid. Osobni vid su nagomilani ostaci emocionalne boli koje je žena pretrpjela u prošlosti. Kolektivni vid je bol nakupljena u kolektivnoj ljudskoj psihi tijekom tisuća godina bolesti, mučenja, rata, ubojstava, okrutnosti, ludila i slično. Osobno tijelo boli svakoga čovjeka sudjeluje u kolektivnom. U kolektivnom tijelu boli postoje različite niti. Primjerice, neke rase ili zemlje u kojima se pojavljuju krajnji oblici razdora i nasilja imaju teže kolektivno tijelo boli u odnosu na neke druge zemlje. Svatko tko posjeduje snažno tijelo boli, a nije dovoljno svjestan da se s njim prestane poistovjećivati, ne samo da će trajno ili povremeno biti prisiljen ponovno oživjeti svoju emocionalnu bol, nego će također postati ili zločinac ili žrtva nasilja, ovisno o tome je li tijelo boli aktivno ili pasivno.*¹⁸³

Tolle nastavlja tvrdnjom da je rastvaranje ženskog tijela boli u svom kolektivnom aspektu moguće realizirati u svakom buđenju svijesti, ali najjednostavnije ga je ostvariti tijekom razdoblja mjesečnice kojoj najčešće prethodi emocionalna ili tjelesna bol, a kad se, zapravo, to kolektivno tijelo budi iz sna. Da se žena ne bi poistovjećivala s tom navalom „energije boli

¹⁸² Elizabeth Wright, *Lacan i postfeminizam*, Znanost u džepu, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 37

¹⁸³ Tolle, Eckhart, *Moć sadašnjeg trenutka*, V.B.Z. d.o.o., Zagreb, 2003., str. 118

iz prošlosti“ , potrebno joj je osvještavanje o „Ovdje“ i „Sad“ ili intenziviranje prisutnosti u svom tijelu.

Drugo poglavlje Butlerine knjige sadrži tekst o nastranoj performativnosti ili *zastranjivanju* i preoblačenju transvestita kao odredbenom momentu performativnosti. Naime, ponašanje transvestita nije nužno subverzivno, nego je tek *parodija* koja paradoksalno potvrđuje heteroseksualne norme. Butlerova smatra da se preoblačenjem glumi heteroseksualna melankolija, jer su transvestiti nesposobni osjećati žalost.

Zaključno, sve ono što stoji izvan ženskog identiteta, a ipak ga određuje, Butlerova je nazvala „zona nenastanjivosti“ koju se može zamisliti i kao domenu „odbačenih bića“ ili marginalnih rodova, kroz binarnost diskurzivnog rasuđivanja, a zbiva se u vremenu. Pitanje slobode prebacuje s političkog zastupanja na pitanja o identitetu i subjektu, ne bi li se u svijetu zakona postigla prava i slobode za subjekta.

Smatramo da je to pitanje „zone nenastanjivosti“ koje Butler postavlja, u smislu postizanja značenja kroz „tijela koja nešto znače“ bolje objašnjeno kroz Hansenovu teoriju virtualne realnosti i digitalne slike: *naime, sve što je tijelu potrebno nalazi se u „dinamičkom samoorganizirajućem uzorku“ umjetnički, tehnološki utemeljenih projekata, pa stoga pojam „zone nenastanjivosti“ postaje suvišan jer sve je nastanjivo ako to poželimo estetski kreirati. Tim se individuacijskim estetskim kapacitetom, po nama, ujedno ukida važnost spolnih i rodni razlika za postfeminističku teoriju. Naravno da spolne razlike imaju važnost u nekim drugim aspektima.*

I spomenuti njemački autor Eckhart Tolle dobro je uvidio ključni problem feminizma u tom individuacijskom kapacitetu: *Neke žene koje su već dovoljno svjesne tako da su na osobnoj razini mogle odbaciti identitet žrtve i dalje se drže kolektivnog identiteta žrtve: svega onog što su muškarci učinili ženama. U pravu su - ali su i u krivu. U pravu su utoliko što je kolektivno žensko tijelo najvećim dijelom nastalo zbog muškog nasilja nad ženama, te zbog potiskivanja ženskog načela na cijelom planetu tijekom mnogih tisućljeća. U krivu su utoliko što osjećaj vlastitog ja temelje na toj činjenici i tako ostaju u zarobljeništvu kolektivnog identiteta žrtve. Drži li se žena još bijesa, negodovanja i osuđivanja, drži se svog tijela boli. To joj može pružati utješan osjećaj identiteta, solidarnosti s drugim ženama, ali je drži u okovima prošlosti i onemogućuje joj pristup vlastitoj suštini i istinskoj moći. Izdvoji li se žena od*

*muškaraca, time potiče osjećaj odvojenosti, a tako jača ego. Što je ego snažniji, to ste udaljeniji od svoje istinske prirode.*¹⁸⁴

Tvrdimo da je upravo individuacijski kapacitet bez spolnih/rodnih razlika i spolnih stereotipa ključna prednost postfeminizma pred feminizmom, odnosno duboka i ekspresivna afektivnost u postizanju cjelovitosti kroz intenzivnu pozornost.

7.5. „Écriture féminine“ - pisati ženski ili pisati estetski?

Literarno značenje „žensko pismo“ ili „Écriture féminine“ (pisati ženski) je filozofija koja promovira iskustva i osjećaje žena, na način da time osnažuju svoj rad i individuaciju. Prva je upotrijebila taj izraz Helene Cixous u svom eseju *The Laugh of the Medusa* iz 1975. naglašavajući: *Žena mora pisati sebe: mora pisati o ženama i privoditi žene pisanju, od kojeg su bile udaljene jednako nasilno kao i od svojih tijela.*¹⁸⁵

Ženskom pisanju i jeziku prethodi iskustvo i privilegija ne-linearnog izražavanja, što je suprotno patrijarhalnom načinu pisanja, a metafora za ovo pisanje je zapravo tijelo (otjelovljenje) kao simbol dugo potiskivanog govora žene. Zanimljivo je da su i muški pisci pozvani pisati ženskim pismom, primjerice James Joyce već je to učinio u svojim djelima. Za službeno prihvaćanje ovog termina, također je zaslužna i Julia Kristeva. Cixous je svjesna nemogućnosti preciznog definiranja pojma ženskog pisma: *Nemoguće je definirati žensku praksu pisanja i to je nemogućnost koja će ostati, jer ta praksa ne može biti teoretizirana, obuhvaćena, kodirana – što ne znači da ne postoji. Ali će uvijek nadilaziti diskurs koji regulira falocentrički sustav.*¹⁸⁶

¹⁸⁴ Ibid., str. 118

¹⁸⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89criture_f%C3%A9minine

¹⁸⁶ *Frequently Used Literary Terms and Titles*, iz *Glossary of Terms: Feminism*
<http://www.english.uwosh.edu/core/ecriture-feminine.htm>

I ova teorija se utemeljuje na pisanju Jacquesa Lacana, modelu preuzetom iz psihoanalize Sigmunda Freuda i iz strukturalizma lingvista Ferdinanda de Saussurea, povezujući jezik, psihi i seksualnost.

U spomenutoj knjizi Helene Cixous *The Laugh of the Medusa* Meduza je opisana kao prekrasna žena, ali nakon što su je silovali mnogi bogovi i bila uništavana muškim akcijama, bila joj je odrubljena glava, pa zadobivši monstruozi izgled uslijed muških pogleda i njen je pogled postao opasan: okamenjivao je. Ali ako žene, poučene varkom ovog mita, ustraju na svom pogledu uvidjet će da Meduza nije monstrum, nije niti ružna, nego je lijepa i nasmijana.

Kritičari smatraju da su slabe točke ove teorije u marginalizaciji i getoizaciji ženskog pisma, kojim se žene drastično odvajaju od pisanja suprotnog spola i također u izvjesnom rasizmu: *Naposlijetku, ideja je bila nabijena rasizmom, jer je nerijetko upućivala na rasne ili klasne razlike između žena i uvelike na literarnu tradiciju bijelih žena.* ¹⁸⁷

Stoga bismo ovdje trebali koristiti, kako smo već naveli, pojam „umjetničkog“ ili „individuacijskog“ pisma, prije nego li „ženskog“, jer pretpostavljen senzibilitet nije uvijek samo „nježnost“, nego često i subverzivnost.

Već smo u prethodnim poglavljima govorili o dvostrukom načinu kreativnog stvaranja: o konstruktivnom djelovanju i dekonstrukciji kao načinu borbe protiv zastarjelih obrazaca. U sljedećem poglavlju objasniti ćemo pojam subverzivnosti kao intervencije i načina djelovanja, a u potrazi za nježnošću.

7.5.1. Subverzija i traženje nježnosti

Subverzija je postala legitimni oblik umjetnosti, izveden pod pokroviteljstvom nekog autoriteta, auditorija ili nadležnosti prostora intervencije. Isto vrijedi i za intervencije u otvorenom prostoru okoliša, ali ovdje treba razlikovati umjetnost od vandalizma. Takav

¹⁸⁷ <http://www.english.uwosh.edu/core/ecriture-feminine.htm>, 2003.

umjetnički rad mora biti tek izazov, komentar koji se odnosi na neki raniji rad ili temu tog rada, ili se odnosi na očekivanja određenog auditorija, a ne vandalizam kad *najčešće ostvarivanje punog potencijala dešava se jednostrano, bez podrške autoriteta i viđeno kao djelo bez umjetničke vrijednosti.* ¹⁸⁸

Posebno je konceptualna umjetnost tijekom 1960-ih i 1970-ih, utemeljujući se u ideji, subverzivna prema dotadašnjoj estetici i galerijskoj/muzejskoj tradiciji izlaganja, pa uglavnom promovira djela koja sadrže u sebi određenu provokaciju glede „lijepoga“ i „vrijednoga“. Nova estetika viđenja koristi pojam „estetike ružnoga“, kao i dosjetke koje devalviraju sve što je do tada stajalo na umjetničkom pijedestalu.

O subverzivnoj umjetnosti tijelom kao obliku performativnosti, govori Julia Kristeva uvodeći pojam „The Body Politics“ prema Lacanovom pozicioniranju očinskog simboličkog poretka i represije ženskog kao temelja jezika i kulture. Kristeva vraća žene nazad u narativnost kroz *poetski jezik materinjeg tijela*, nekontroliranog očinskim logosom. Za nju je senzibilno, poetsko pisanje i materinstvo jedini kulturološki dozvoljen put do povratka materinjeg tijela. Judith Butler, međutim, smatra takav način povratka materinjeg tijela krajnje neprihvatljivim i zapravo „esencijalnom zamkom“: *Kristeva konceptualizira taj materinji instinkt kao posjedovanje ontološkog statusa kao prethodećeg očinskom zakonu, ali propušta razmotriti način na koji taj posebni zakon može biti uzrokom posebne želje koju joj je naređeno potisnuti.* ¹⁸⁹

Butlerova navodi da je pojam „materinstva“ prepoznatljiv u društvenoj konstrukciji, pa se poziva na Foucaultove argumente u *The History of Sexuality*: činjenica da materinstvo prethodi ili definira žene, samo po sebi je proizvod diskursa. *Tako možda represija proizvodi predmet kojeg nastoji negirati; to znači da očinski zakon (simboličko) izumljuje pojam „ženskog“ kojega poslije „potiskuje“.* ¹⁹⁰

U odlomku *Bodily Inscriptions, Performative Subversions* Butlerova se pita kako je moguća tvrdnja da je tijelo prirodan entitet koji „ne priznaje rodoslovlje“ i da se to uvijek navodi bez

¹⁸⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Art_intervention

¹⁸⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Gender_Trouble

¹⁹⁰ Ibid. *Tako, moguće, potiskivanje proizvodi objekt kojeg nastoji zaniijekati; to znači, očinski zakon (simboličko) smišlja namjeru "ženstvenog" koju onda postiskuje.*

* drag (engl. potezanje; ulica; US ples; odjeća homoseksualaca)

objašnjenja kao samo po sebi razumljivo. Pozivajući se na Mary Douglas, ona tvrdi da su granice ženskog tijela stavljene u službu određenim tabuima za krajnosti i mogućnosti razmjene, dakle da je tijelo posljedica tabua koji ga prikazuju diskretnim i neprimjetnim. Stoga Butlerova predlaže praksu parodiranja, tzv. drag * kao načina destabiliziranja binarnosti vanjsko/unutrašnje, te osmjehivanja na činjenicu postojanja „originalnog“ spola, uz veselo demonstriranje pred publikom i preuveličavanje da je spol u cijelosti zapisan, prepričan i performativan.¹⁹¹

Krajnji oblici demonstriranja kao što su seksizam ili netrpeljivost jednog spola prema drugom ili bilo kojeg spola prema transseksualcima, buđenje je nižih oblika strasti o kojima ovdje neće biti riječi.

Iz svih navoda razvidno je da je ključna riječ u procesu individuacije identitet, bez obzira radi li se o ženskom ili muškom spolu (tijelu). Uvriježeno je razmišljanje da se žensko pitanje može rješavati s političke (lijeve) pozicije kroz institucije. Taj problem, po našem mišljenju ne treba nužno vezati uz šire demonstriranje ženskih prava, jer racionalna je pozicija zapadne tehnokracije ionako pred zidom, u očekivanju ključnih (estetskih) pokazatelja za nadolazeću (androginu?) budućnost.

Metoda i cilj ženske subverzije u smislu „traženja nježnosti“ postaje i subverzivan odgovor svakom primitivnom nasilju i nametanju.

Rebecca Walker, ugledna predstavnica Trećeg vala feminizma ili postfeminizma, postavlja pitanje kako žena (majka) treba odgojiti sina prema zahtjevima 21. stoljeća? Muškarac 21. stoljeća ne treba biti pro-feminist (već rekli bismo pristalica postfeminizma), ali da bi bio „nježan“ i „snažan“ majke ih trebaju odgajati bez zastarjelih muških stereotipa: *moraju se moći obraniti u vanjskom svijetu, ali moraju zadržati i nježnost*. Zato ih majka nagrađuje za sve što učine dobro i pomaže im razmišljati kritički o bolnoj dilemi s kojom se suočavaju. Majčini uvidi sadrže *novi osjećaj balansa između muževnosti i ljubaznosti*, koji je neophodan za našu osobnu i kulturnu evoluciju.¹⁹²

¹⁹¹ Ibid. Butlerova predlaže praksu uličnog „potezanja“ („drag“) kao način za destabiliziranje binarnog vanjskog/unutrašnjeg, naposljetku poticanje zabave u stanovištu da postoji „originalni“ spol i razigrano demonstriranje publici, kroz pretjerivanje, da je zapravo spol u cijelosti sročen, ponovljen i izveden.

¹⁹² <http://www.newdimensions.org/audio-books/3043.shtml>

U kršćanskoj literaturi o pitanjima spola i etike, primjerice u već spomenutoj knjizi *Poslanje žene*, švicarski psihijatar Dr. Paul Tournier piše da *budućnost pripada nježnosti*, ali ne kao pukoj raznježenosti i prenemaganju, nego kao ljubaznoj pažnji prema drugoj osobi. Tournier objašnjava da su žene po prirodi realističnije od muškaraca koji su skloniji apstraktnom razmišljanju, idejama i tehnici (za takav se izbor opredjelila još renesansa).

Rezultat te razlike je da je njihovo slušanje ženskog govora rastreseno i površno, a posljedično tome i jedni i drugi su usamljeni. Da bi se u svom hladnom svijetu objektivnosti oslobodio samoće, muškarac mora, tvrdi Tournier, naučiti *slušati* i tom pozornošću priznati žene za *cjelovite osobe*. I inače izraženog smisla za *osobni odnos*, žene su izlaskom iz intimnosti doma, počele darovati civilizaciji ono što im je nedostajalo: *smisao za osobu*. Jer, sloboda u komplementarnom odnosu ne očituje se u *autonomiji* jedne osobe (najčešće muškarca), nego u *izgrađivanju dobrog odnosa*, na čemu ustraju uglavnom žene.¹⁹³

Možemo još jednom ustvrditi da je, dakle, *afektivnost preduvjet individuacije jednako i muškarcima i ženama, te da su senzibilitet i nježnost pokretači bazične, egzistencijalne afektivne individuacije, što smo pokušali dokazati kao posebno osnažen estetski proces elektronski utemeljenim digitalnim umjetničkim sustavima kakav je primjerice multimedijски orkestriran akcijski oblik ili performance, a koja se (individuacija) kasnije razvija kroz složene socijalne odnose u našu posredniju socijalnu inteligenciju kao preduvjet našoj cjelovitosti*.

Rebecca Walker, ko-osnivač *Third Wave Foundation* feminističke organizacije

¹⁹³ Paul Tournier, *Poslanje žene*, Provincijalat franjevac, Zagreb, 1991.

8. ZAKLJUČAK: INDIVIDUALNOST, AFEKTIVNA SLOBODA I ELEKTRONSKI MEDIJI U ESTETICI POSTFEMINIZMA

Cilj našeg istraživanja izražen je u tezi da suvremeni tehnološki, elektronski mediji ne podliježu više samo klasičnim estetskim kriterijima, nego pojmu „vrijednosti“ i shodno tome *koliko se uspješno unose spolno i rodno nediferencirana afektivna egzistencijalna uporišta u te nove medije*. Etički pojam vrijednosti ugrađen je imaginativno i afektivno u prostorno-vremenski proces koncepta medijske umjetnosti, kao nova estetika razdoblja postmoderne.

Ta sasvim nova estetika zanimala nas je s aspekta *afektivne individuacije i pojačavanja osobnosti* digitalnim elektronskim medijima, a posebno umjetničkim videom, eksperimentalnim filmom i orkestriranim multimedijским performanceima u razdoblju „trećeg vala feminizma“ ili postfeminizma, pri čemu smo nastojali izgraditi teoriju rješenja rodne problematike kroz novu estetiku medijske umjetnosti.

Diskusiju smo otvorili estetskim teorijama relevantnim za naše stajalište, uz posebnu pozornost na aksiološki pojam „vrijednosti“ kao surogata za metafizičke pojmove - lijepo, dobro i istinito, shvaćajući važnost kontekstualizacije. Udružujući u estetskom istraživanju fenomenološku metodu s filozofijom egzistencije, ključni uzorak nam je bilo umjetnikovo afektivno „egzistencijalno uporište“ u tehnologiji kao mediju za pojačavanje njegovih mogućnosti i sposobnosti, što smo nastojali potkrijepiti brojnim umjetničkim djelima proširenih medija (filma, televizije, video umjetnosti, kompjutera, interneta i multimedije).

Uz osjećaj identiteta i smjera, u teleološkom smislu, afektivno egzistencijalno uporište intuitivno se prenosi na tehnologiju, gdje estetske komunikacije posebno unutar digitalne slike umjetničkog videa, zatim i multimedijske umjetnosti kao estetski orkestriranog „totalnog umjetničkog djela“, služe „uokviravanju“, aktualizirajućem utjelovljenju ili *ucjelovljenju* čovjeka. Jasno je da treba biti oprezan u multimedijским eksperimentima, jer primjerice afektivnim, sinestezijskim stapanjem osjeta *koža je postala preopterećena* i tijelo nezaštićeno (VR ili Virtualna totalnost). Stoga se ne smije zanemariti važnost ljudskog dodira i afekta ljudskog tijela, da bismo mogli u antropološkom smislu, humanizirati tehnologiju.

Pitanje pristupa tehnologiji optimističkim ili pesimističkim stavom, postavili smo pitajući zapravo o sinergiji čovjeka i stroja kao pojačavanju ljudskih svojstava, te diskutirali u radu tvrdnjom o pozitivnom srazu bio-kibernetike u stvaranju budućnosti, na primjerima digitalne video slike umjetničkog videa, ne prihvajući perspektivu transhumanizma u kojem se ljudskost lako gubi, a tehnokracija nadvladava.

Također, diskutirali smo pojam „postfeminizma“ i ustvrdili da postoji stajalište da je feminizam već ostvario svoje ciljeve, prvenstveno priznavanjem jednakosti žena, pa otuda naziv „*postfeminizam*“ označava razdoblje nakon feminizma. Smatramo da je postfeminizam u kontekstu tehnologije i estetike, iako iniciran prvenstveno od strane žena, teorijom usmjeren na *osobe ili individue bez obzira na spol ili rod* i u tome vidimo budućnost čovječanstva i rješenje rodne problematike.

Postfeministička teorija utemeljena je na queer* teoriji, svijesti o obojenim-ženama, post-kolonijalnoj teoriji, kritičkoj teoriji, transnacionalizmu, poststrukturalizmu, ekofeminizmu itd. Za razliku od prethodnica, postfeministkinje se fokusiraju na „mikropolitčko“ djelovanje, a ne na eksplicitno političko.

O ciljevima i perspektivi postfeminizma postoje razmišljanja u progresu. U tekstu *Scream, Popular Culture, and Feminism's Third Wave: „I'm Not My Mother“*, Kathleen Rowe Karlyn, profesorica na University of Oregon, govori o problemima feminizma u budućnosti: o identitetu i politici u tzv. razdoblju neohumanizma. Ona naziva postfeminizam *post-identity* humanizmom i tu vidi opasnosti:

*Dramatiziranjem konzekveci post-identiteta humanizma koji, poput post-feminizma, izbjegava vlastitu politiku, oni zvuče kao prijetnja feminizmu i posebice akademskim feministicama, izbjegavaju, nezrelo odbacujući, kategorije identiteta i nastavljaju pritisak na feminističku analizu popularnog.*¹⁹⁴

¹⁹⁴ *Scream, Popular Culture, and Feminism's Third Wave: I'm Not My Mother*, Kathleen Rowe Karlyn, profesorica na University of Oregon, http://www.genders.org/g38/g38_rowe_karlyn.html

Dodamo li problemima identiteta i pitanje *cyberfeminizma* kao popularnog naziva za postfeminizam, zapitat ćemo se parafrizirajući stih „*What a Tangled Web We Weave*“? ¹⁹⁵, zajedno s profesoricom Sveučilišta u Exeteru Stacy Gillis kakva je budućnost kibernetizirajućih komuna u postfeminizmu u kojem svi tkamo svoje identitete?

Donna Haraway izjavljuje „Radije bih bila cyborg nego li boginja“, u kojem pokazuje afinitet prema tehnologiji prije nego li identitet, a spomenuta profesorica Stacy Gillis smatra da ne trebamo biti ni jedno niti drugo, diskutirajući treći val feminizma u *Ni Boginja niti Cyborg: (Ne) mogućnosti Cyberfeminizma*, te da je pravi put za rasplitanje mreže politički put: „*an online materialist feminism*“.

Mi smatramo da je tradicionalni politički put oscilacija klasičnih političkih orijentacija, te da bi trebalo podržavati intelektualne programe jednog novog centra, predvođene avangardnim politolozima kozmopolitima, koji bi se inspirirali u naizgled anarhističkim timovima umjetnika, sociologa, psihologa i filozofa, *globalnog usmjerenja*. Nastojeći na „kontinuiranom procesu samoutemeljenja“, ¹⁹⁶ osvještavajući medijski posredovanu fragmentiranost postmoderne realnosti, estetskim procesom postfeminističke afektivne individuacije podržavamo semantičku demokraciju i sveopću dostupnost informacija proširenim elektronskim medijima, kao bitne karakteristike takvog usmjerenja u kojem dominiraju individualnost u ravnopravnosti, sloboda i odgovornost.

¹⁹⁵ Stacy Gillis, *What a Tangled Web We Weave?* University of Exeter, (<http://www.uea.ac.uk/eas/postfeminism/programme.htm> stranica bila dostupna u trenutku citiranja 2009.); stih "Oh what a tangled web we weave when first we practice to deceive?" pripisuje se Shakespeareu ili Sir Walteru Scottu); više o cyberfeminizmu u "Third Wave Feminism: A Critical Exploration")

http://www.revalvaatio.org/wp/wp-content/uploads/gills_et_all_third_wave_feminism_a_critical_exploration.pdf

¹⁹⁶ Dr. Divna Vuksanović, *Filozofija medija: ontologija, estetika i kritika*, str. 27, <http://dzonson.wordpress.com/files/2007/06/filozofija-medija.pdf>

9. Sažetak

Znanstvena knjiga/udžbenik *Elektronski mediji i estetika u postfeminističkoj teoriji* obrađuje suvremenu i dinamičnu tematiku umjetničkog korištenja, estetskog vrednovanja i fenomenološkog utjecaja proširenih elektronskih medija na ljudski život u razdoblju postfeminizma.

Knjiga je rezultat analitičkog istraživanja umjetničkih masovnih elektronskih medija (fotografije, filma, TV, videa, kompjutera, Interneta i multimedije): *suvremeni elektronski mediji ne podliježu više samo klasičnim estetskim kriterijima, nego pojmu „vrijednosti“ i shodno tome koliko se uspješno unose spolno i rodno nediferencirana afektivna egzistencijalna uporišta u te nove medije*. Ta, po nama, sasvim nova estetika zanimala nas je s aspekta *afektivnog poticanja individuacije i pojačavanja cjelovitosti* elektronskim medijima kroz digitalizacijske procese „utjelovljenja“ egzistencijalnih uporišta, gdje smo posebnu važnost vidjeli u eksperimentalnom filmu, umjetničkom videu i orkestriranim multimedijским performanceima u razdoblju „trećeg vala feminizma“ ili postfeminizma.

Istraživanja smo temeljili na fenomenologiji i filozofiji egzistencijalizma, koje smo smatrali pogodnima za cjelovite uvide u Individuum bez spolne i rodne diferencijacije, kakvom vidimo suvremenu postfeminističku teoriju.

10. SUMMARY

Scientific book/Textbook *Electronic media and aesthetics in postfeminist theory* deals with contemporary themes and dynamic artistic use, aesthetic valuation and phenomenological impact of extended electronic media on human life in the period of postfeminism.

This book is the result of analytical study of artistic mass electronic media (photography, film, TV, video, computers, Internet and multimedia): modern electronic media are not the subject to more classical aesthetic criteria, but to the concept of „value“ and consequently how successfully the sexually undifferentiated affective grounds existence is brought into these new media. This, according to us, we were interested in a quite new aesthetic, following the aspect of affective encouragement of individualization and strengthening the integrity by the electronic media, where the special importance was seen in experimental film, video art and multimedia performances orchestrated in the period of the „third wave of feminism“ or postfeminism.

Researches have been based on the phenomenology and philosophy of existentialism, which we considered suitable for integral insights into the individual without gender differentiation, what we see contemporary postfeminist theory.

Prijevod: Rozalija Baričević, prof. engleskog jezika

11. LITERATURA

A

Adorno, V. Teodor, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.

Akeret, Robert U., *Photoanalysis*, Pocket books, New York, 1975.

Anđelković, Branislava, urednica, *Uvod u feminističke teorije slike*, Edicija Pogled/Teorija, Centar za savremenu umetnost-Beograd, 2002.

Aristarko, Gvido, *Marks, film i filmska kritika*, Institut za film, Beograd, 1971.

Ažel, Anri, *Estetika filma*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1978.

B

Barthes, Roland, *Carstvo znakova*, August Cesarec, Zagreb, 1989.

Benedikt, Michael (editor), *Cyberspace: first steps*
The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1994

Burger, Hotimir, *Filozofija tehnike*, Naprijed, Zagreb, 1979.

Butler, Judith, *Bodies that matter: On a discursive limits of „Sex“* ;

Batler, Džudit: Tela koja nešto znače: o diskursivnim granicama „pola“, Samizdat B92, Beograd, 2001.

C

Coyne, Richard, *Designing Information Technology in the Postmodern Age*
The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995

Č

Čačinovič-Puhovski, Nadežda, *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988.

D

Damjanov, Jadranka dr., : *Vizualni jezik i likovna umjetnost*

Školska knjiga, Zagreb, 1991.

Pogled i slika, Hermes, Zagreb, 1996.

Delimar, Vlasta, katalog, Muzej grada Koprivnice, 1990.

F

Freund, Gisèle, *Fotografija i društvo*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1981.

G

Goldberg RoseLee, *Performans - od futurizma do danas*, Test! i URK, Zagreb, 2003.

Goleman Daniel, *Socijalna inteligencija*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2008.

Grlić, Danko *Estetika II*, Naprijed, Zagreb, 1984.

Estetika IV, Naprijed, Zagreb, 1979.

H

Hansen, Mark B. N., *New Philosophy for New Media*, MIT Press 2004

Heidegger, Martin, *Mišljenje i pjevanje*, Nolit, Beograd, 1982.

Hocks, Mary E./Michelle R.Kendrick,eds. *Eloquent Images*, MIT Press
2003

Holtzman, Steven R., *Digital Mantras*

The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996

Horvat-Pintarić, Vera, dr. (urednica), *Televizija danas*, GGZ, Zagreb, 1972.

I

Inglis, Fred, *Teorija medija*, Barbat, AGM, Zagreb, 1997.

J

Jung, Carl Gustav, *Psihologija i alkemija*, Naprijed. Zagreb, 1984.

K

Kon, Žan, *Estetika komunikacije*, Clio, Beograd, 2001.,

L

Lalo, Charles, *Osnovi estetike*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1974.

Lebeau, Vicky, *Lost Angels: psychoanalysis and cinema*, Routledge, New York, NY

Liotard, Jean- François, *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Naprijed, Zagreb, 1990.

Lupino, Stefan, *Photographs*, Prague, 1999.

M

McLuhan, Marshal, *Gutenbergova galaksija*, Nolit, Beograd, 1973.

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.

Mirzoeff, Nicholas, ed. *The Visual Culture Reader*, Routledge, London,

Mitri, Žan, *Estetika i psihologija filma*, Institut za film, Beograd, 1972.

Moren, Edgar, *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, Beograd, 1967.

Moser, Anne Marry with Douglas Moser, *Immersed in Technology*

The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996

Mulvey, Laura, *Visual pleasure and narrative cinema*, Visual and Other

Pleasures / Basingstoke: Macmillan, 1989

Mumford, Lewis, *Mit o mašini*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1986.

Myerson, George, *Ekologija i kraj postmoderne*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.

N

Niče Fridrih, *Ecce homo*, Grafos, Beograd, 1977.

P

Peterlić, Ante dr., (urednik) *Filmska enciklopedija*, I, II, Jugoslavenski Leksikografski Zavod, Zagreb, 1986., 1990.

Peterlić, Ante: *Osnove teorije filma*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 2000.

Plant, Sadie, *Zeros + Ones, Digital women + the new Technoculture* Doubleday, New York, USA, 1997

Plenković, Mario, *Komunikologija masovnih medija*, Barbat, Zagreb, 1993.

R

Ružić, Fjodor, *Multimedija Klik*, Mozaik knjiga, Zagreb, 1994.

S

Scharf, Aaron, *Creative Photography* Studio Vista, London, 1965

Small, Jacquelyn, *Becoming a practical mystic: creating purpose for our spiritual future*, Theosophical Society in America, Wheaton, Illinois, 2002

Sontag, Susan: *Eseji o fotografiji*, Radionica Sic, Beograd, 1982

Spot, časopis za fotografiju, br. 1, 1972., Galerije grada Zagreba
br.10, 1977., GGZ

Srnić, Vesna, mr.sc. *Modna fotografija 70-tih i 80-tih g. u Hrvatskoj*,
Zagreb, 1984. (diplomski rad)
Video na izvoru slike, Zagreb, 1994., (magistarski rad)
Vizualni jezik kompjuterske grafike Sl.Brod, 1994. (publikacija)

Stojanović, Dušan, *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978.

T

Tjudor, Endru, *Teorije filma*, Institut za film, Beograd, 1979.
Tolle, Eckhart, *Moć sadašnjeg trenutka*, V.B.Z.d.o.o., Zagreb, 2003.
Tournier, Paul, *Poslanje žene*, Provincijalat franjevac, Zagreb, 1991.
Tvrđa, br.1/2, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 2006.

V

Velflin, Hajnrih, *Osnovni pojmovi istorije umetnosti*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1974.

Vuksanović, Divna, *Filozofija medija: ontologija, estetika i kritika*,
<http://dzonson.wordpress.com/files/2007/06/filozofija-medija.pdf>

W

Wright, Elizabeth, *Lacan i postfeminizam*, Znanost u džepu, Naklada
Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.

Wolfflin, Heinrich, *Klasična umjetnost*, Matica hrvatska, Zagreb, 1969.

Y

Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, E.P. Dutton & Co., Inc., New York,
1970.

Internet:

- Beatriz Santana, *Introducing the Technophobia/Technophilia Debate: Some comments on the Information Age*, (UCLA Department of Education, 1997)
<http://www.artandtext.com.au/elearning/papers/beatrizTechOrNoTech.htm>
- Ryohei Nakatsu, *Image/Speech Processing Adopting an Artistic Approach -Toward Integration of Art and Technology*, ATR MICRL, Art&Technology Project
<http://www.ifp.uiuc.edu/nsfhcs/talks/nakatsu.html>
- Bruce Murray, *Society, Cyberspace and the Future*, California Institut of Technology, 1995, <http://www.cco.caltech.edu/~rich/aspen.html>
- Andrew Jamison, *On the Dialectics of Sustainable Technology*, Aalborg University, <http://www.easst.net/book/print/82.shtml>
- Katrina Alcock, *In what way is watching TV an active process of interpretation rather than a passive process of assimilating information?*
<http://www.aber.ac.uk/media/Students/kka9601.html>
- Arthur Asa Berger, 1984: *The Commercial (A Psycho-Semiotic Analysis) in „Seeing is believing“*, <http://culturestudies.pbworks.com/f/Ads+Fads+4+whole+book.doc>
- Daniel Chandler, *Notes on 'The Gaze' (Laura Mulvey on film spectatorship)* <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze09.html>
- Charles Feitosa: *Alterity in Aesthetics: Reflections on Ugliness*, str. 6
<http://www2.eur.nl/fw/hyper/IAA/Yearbook/iaa5/feitosa.pdf>
- Slavoj Žižek, *Woman is one of the names-of-the-father*
(How not to misread Lacan's Formulas of Sexuation)
<http://www.lacan.com/zizwoman.htm>

- Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Social Feminism in the late twentieth century*, 1991.
<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>
- Katie Mondloch, *Reload: Rethinking Women + Cyberculture*
<http://www.maryflanagan.com/reviews/Reloading%20Cyberfeminism.htm>
- *Riddles of the Sphinx*, Laura Mulvey i Peter Wallen
<http://www.screenonline.org.uk/film/id/567526/index.html>
- Marksistički feminizam, wikipedia
http://hr.wikipedia.org/wiki/Marksisti%C4%8Dki_feminizam
- Socijalistički feminizam, wikipedia
http://en.wikipedia.org/wiki/Socialist_feminism
- Institut of Transpersonal Psychology, *What is Transpersonal Psychology*
<http://www.itp.edu/about/transpersonal.php>
- Institut of Transpersonal Psychology, *Spotlight on Ecopsychology*
<http://www.itp.edu/academics/spotlight/ecopsychology.php>
- C.G. Jung: Archetype
- http://en.wikipedia.org/wiki/Archetype#Jungian_archetypes
- eksperimentalni film
http://en.wikipedia.org/wiki/Experimental_film
- <http://www.bfi.org.uk/filmtvinfo/publications/16+/pdf/experimental.pdf>
- TV galerija
<http://www.tvgallery.ru/en/about.htm>
- promidžbeni spotovi
<http://ist.mit.edu/services/cable/myinfotv>

<http://www.youtube.com/watch?v=OYecfV3ubP8>

<http://www.itv.com/about>

<http://www.epica-awards.com>

- kompjuterska grafika

<http://www.designer.com.pl/>

<http://www.buf.fr/>

<http://www.novo.com/>

<http://www.rezn8.com/>

<http://www.pittardsullivan.com/>

<http://www.vfxhq.com/>

<http://www.staytooned.com/>

<http://www.cinefex.com/home.html>

<http://www.apple.com/trailers/>

- umjetnički video

http://www.luxonline.org.uk/artists/breda_beban/index.html

<http://www.youtube.com/watch?v=MR9av-I35ME>

- multimedija

<http://www.carnet.hr/CUC/program/raspored.html>

<http://irtv.carnet.hr/cuc2006/>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Multimedia>

- Internet

http://www.noemalab.org/sections/specials/netmag_magnet/netmag/Telepolis.Html

http://wiki.case.edu/Digital_Cities

Wikipedia

http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page

- digitalni film

http://en.wikipedia.org/wiki/Movie_theater#Multiplexes_and_megaplexes

<http://www.zkm.de/>

http://www.zkm.de/futurecinema/index_e.html

<http://en.wikipedia.org/wiki/Pluginmanifesto>

- performance

http://en.wikipedia.org/wiki/Performance_art

- kinesteske instalacije

http://www.answers.com/topic/emil-rad_ok

http://www.justdisney.com/Features/walts_epcot/index.shtml

http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/paik/paik_top.html

http://www.medienkunstnetz.de/themes/aesthetics_of_the_digital/aesthetic_paradigms/2/

<http://www.ix.de/tp/english/inhalt/glosse/3120/1.html>

- Slavoj Žižek, *Woman is one of the names-of-the-father*,

<http://www.plexus.org/lacink/lacink10/lac13.html>

- Kathy Rae Huffman, *The Electronic Arts Community Goes Online: A Personal View*

<http://math.lehman.cuny.edu/tb/issue3/centerpieces/huffman.html>

- Performance Laurie Anderson

<http://www.laurieanderson.com/home.html>

http://muse.jhu.edu/cgi-bin/access.cgi?url=/journals/theatre_journal/v051/51.2pr_anderson.html

Woddrow B. Hood, *Laurie Anderson and the politics of performance*, University of Missouri—Columbia, <http://www.maths.lth.se/matematiklu/personal/apas/laurie/lap.html>

Kathy Rae Huffman, *The Electronic Arts Community Goes Online: A Personal View*

<http://math.lehman.cuny.edu/tb/issue3/centerpieces/huffman.html>

- Donna Haraway

Katie Mondloch, *Reload: Rethinking Women + Cyberculture*

<http://www.maryflanagan.com/reviews/Reloading%20Cyberfeminism.htm>

- Postfeministička filmska kritika

Anneke Smelik (University of Nijmegen, the Netherlands)

http://www.let.uu.nl/womens_studies/anneke/filmtheory.html

Owen Gleiberman, "13 going on 30", EW.com, 2004.

<http://www.ew.com/ew/article/0,,613797,00.html>

<http://www.screenonline.org.uk/film/id/567526/>

<http://www.amazon.com/gp/product/product-description/0631212019/002-9583997-5561660?redirect=true>

http://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Butler#Bodies_That_Matter_.281993.29

- Ecriture feminine

http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89criture_f%C3%A9minine

<http://www.english.uwosh.edu/core/ecriture-feminine.htm>

- subverzija i traženje nježnosti

http://en.wikipedia.org/wiki/Art_intervention

http://en.wikipedia.org/wiki/Gender_Trouble

- postfeminizam

Rebecca Walker, <http://www.newdimensions.org/audio-books/3043.shtml>

Scream, Popular Culture, and Feminism's Third Wave: I'm Not My Mother, Kathleen Rowe

Karlyn, profesorica na *University of Oregon*,

http://www.genders.org/g38/g38_rowe_karlyn.html

Stacy Gillis, *What a Tangled Web We Weave?* University of Exeter

http://www.revalvaatio.org/wp/wp-content/uploads/gills_et_all-third_wave_feminism_a_critical_exploration.pdf

- teorija

<http://www.ctheory.com/>

<http://visarts.ucsd.edu/~manovics/vis237-syllabus.html>

http://hr.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Gulf_War_Did_Not_Take_Place

<http://dzonson.wordpress.com/files/2007/06/filozofija-medija.pdf>

12. Ključne riječi

Elektronski mediji, estetika, postfeminizam, afekt, digitalizacija, virtualna realnost, egzistencijalna uporišta, transpersonalna psihologija

Key words

Electronic media, Aesthetics, Post-feminism, Afect, Digitalisation, Virtual Reality, Existential supportings, Transpersonal psychology



Životopis: Vesna Srnić (1958.)

Diplomirala je povijest umjetnosti i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1984., elaborirajući *Modnu fotografiju u Hrvatskoj 70-tih i 80-tih godina* (mentor dr. sc. Zvonko Maković, objavljeno u „Život umjetnosti“ (br. 41/42)). Magistrirala je 1994. na Teoriji filma (mentor prof. dr. sc. Ante Peterlić) radom „Video na izvoru slike“, a pripremajući rad u Kanadi 1990. također je proširila interese na multimediju, dakle tehnologiju i vizualne komunikacije,

Od 2000. - 2024. je predavač kolegija „Medijska kultura“ i izbornog kolegija „Multimedijska kultura“ na *Učiteljskom fakultetu u Osijeku, dislocirani studij u Slavonskom Brodu*, a kasnije na *Sveučilištu u Slavonskom Brodu* te urednica elektroničkog magazina, portala za kulturu i umjetnost pokrenutog za potrebe e-learninga „Media-via“ (<http://media-via.info> na hrvatskom jeziku do 2010. te kasnije <http://media-via.net> na engleskom jeziku).

Autorica je brojnih studentskih performancea: europskog internet projekta „Art and Ecology for Planet Europe“ (<http://media-via.net/e-learning-5/>), „Božić u glazbenim slikama“ (<http://media-via.net/multimedia-art-3/>) te performancea i video rada „Duša Svijeta“ (<http://media-via.net/e-learning-5/>), kojemu je praizvedba upriličena na 24. internacionalnom „Muzičkom Biennaleu Zagreb“ (2007.)

Tijekom 2009./2010. predaje na studiju Kulturologije osječkog Sveučilišta kolegij „Novi medijski žanrovi“ koristeći u radu sa studentima naprednu internet tehnologiju društvene mreže (Community): <http://kulturologijaosijek.ning.com/>.

Sudjelovala je na nekoliko međunarodnih konferencija Croatian Academic Research Neta (CARNet, Zagreb, 2002.; Dubrovnik, 2006.; Split, 2010. samo je objavljen rad), na XV. međunarodnom znanstvenom skupu „Društvo i tehnologija“ (Zadar, 2008., objavljeno u slovenskom časopisu „Iskanja“), te virtualnom prezentacijom na „*International Conference on the Arts in Society*“ (Venecija, 2009., objavljeno u američko/australskom *The International Journal of the Arts in Society*, Volume 4, No. 1, <http://media-via.net/multimedia-art-3/>). U

travnju 2011. prezentirala je dva rada na HUPE konferenciji u Opatiji, a u svibnju 2011. prezentiran joj je rad „The Course 'New Media Genres' as a Social Network“ na IJAS konferenciji („*International Journal of Arts and Sciences*“) na Sveučilištu Harvard u SAD. Doktorsku disertaciju *Elektronski mediji i estetika u teoriji postfeminizma*, pod mentorstvom prof. dr.sc. Nadežde Čačinović obranila je na Odsjeku za filozofiju, u području estetike, u rujnu 2011.

Objavila je znanstveni rad o memoriji: „*Memory in Linguistic Narrative vs. Postmodern Multitasked Multimedia Art Memory*“ u ko-autorstvu s dekanicom Fakulteta za odgojne i obrazovne znanosti u Osijeku, dislociranog studija u Slavonskom Brodu izv. prof. dr. sc. Eminom Berbić-Kolar i studentom Igorom Ilićem, u američkom časopisu „*Communication, Society and Media*“ (ISSN 2576-5388 (Print) ISSN 2576-5396 (Online), Vol. 1, No. 2, 2018 <http://www.scholink.org/ojs/index.php/csm>); Tekst u pdf-u <http://www.scholink.org/ojs/index.php/csm/article/view/1596/1743>

Znanstveni rad „*Glokalna, holistička i performativna edukacija*“ kojeg su u su-autorstvu napisale izv. prof. dr. sc. Emina Berbić Kolar i dr.sc. Srnić publiciran je nakon konferencije *New Approaches in Educationu* održanoj u Oxfordu 27.3.2020., na kojoj je dr. Srnić virtualno prezentirala rad.

https://mediavia.files.wordpress.com/2020/05/oxford_publication_berbic_kolar_srnic.pdf

Dr. Srnić je imenovana u znanstveno-nastavno zvanje docentice pred zagrebačkim povjerenstvom na *Sveučilištu u Slavonskom Brodu* 2021. godine.

