

Nove paradigme teorije - znanost o slici i "Fashion studies"

Martinis, Ruža

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:983267>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-25**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO–TEHNOLOŠKI FAKULTET
DIPLOMSKI STUDIJ TEKSTILNOG I MODNOG DIZAJNA

DIPLOMSKI RAD
Nove paradigme teorije:
znanost o slici i *Fashion studies*

Ruža Martinis

Zagreb, rujan 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO–TEHNOLOŠKI FAKULTET
DIPLOMSKI STUDIJ TEKSTILNOG I MODNOG DIZAJNA
TEORIJA I KULTURA MODE

DIPLOMSKI RAD

Nove paradigme teorije:
znanost o slici i *Fashion studies*

mentor:

dr. sc. Krešimir Purgar, doc.

izradila:

Ruža Martinis, univ. bacc. ing. des. text.

broj indeksa: 8008

Zagreb, rujan 2017.

Sveučilište u Zagrebu,
Tekstilno-tehnološki fakultet,
Prilaz baruna Filipovića 28a
10 000 Zagreb
Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Rad sadrži:

Broj stranica: 54

Broj bilješki: 44

Broj literaturnih izvora: 50

Sastav povjerenstva za ocjenu i obranu diplomskog rada:

1. dr. sc. Silva Kalčić, predavač, predsjednik
2. dr. sc. Krešimir Purgar, doc., član
3. dr. sc. Martinia Ira Glogar, izv. prof., član
4. dr. sc. Žarko Paić, izv. prof., zamjenik člana

Datum obrane rada:

28.rujna 2017.

SAŽETAK

U ovom radu, kroz pregled teorija problematizirati ćemo pitanja slike i mode. Promjene koje su se odvijale od renesanse kao početka modernosti, preko postmoderne koja propituje legitimnost modernosti, pa sve do suvremenosti koja nas je uvela u potpuno novo doba utjecale su na transformacije slika i mode, kao i našeg odnosa prema njima. Slika je prošla put od zabrane, preko oslobođenja do vladanja. S druge strane moda se od simbola luksuza prometnula u (ne)vidljivi model upravljanja industrijom, pa i samim životom. Tehnologija nas je uvela u vrijeme u kojem komunikacija i informacija dominiraju, pa ne čudi što se javlja potreba za *čitanjem* slike i mode. Radikalno drugačije (anti)povijesno vrijeme eksplozije informacija i komunikacije čini sve raspršenim i redefinira temeljne kategorije kao što su prostor, vrijeme, tijelo, pa i sam život. Promijene percepcije i osjetilnosti su neizbježne. Vidljivost novih objekata ili nova vidljivost objekata u bitno izmjenjenom svijetu pred znanost (kao legitimacije svijeta) postavlja izazov za promjenom pristupa. Pritom vizualni studiji i *Fashion studies* svojom fleksibilnošću mogu poslužiti kao paradigmatički model osvremenjavanju znanosti.

Ključne riječi: slika, moda, tijelo, vrijeme, znanost o slici, *Fashion studies*

SADRŽAJ

| | |
|---|----|
| 1. UVOD | 1 |
| 2. RAZRADA TEME | 4 |
| 2.1. OD SLIKE DO ZNANOSTI O SLICI | 4 |
| 2.1.1. <i>Slika</i> o znanosti..... | 5 |
| 2.1.2. Jezik i slika | 9 |
| 2.1.3. Stvar(nost) slike | 18 |
| 2.1.4. Prema znanosti o slici..... | 23 |
| 2.2. MODA..... | 30 |
| 2.2.1. Od odjeće do mode i nazad..... | 32 |
| 2.2.2. Vrijeme mode | 34 |
| 2.2.3. Komunikacija modom – između jezika, slike i tijela | 38 |
| 2.2.4. <i>Fashion studies</i> - od teorija mode do discipline | 45 |
| 3. ZAKLJUČAK | 49 |
| 4. LITERATURA | 51 |

1.UVOD

U vremenu kada se javlja potreba za znanstvenošću slike kao i znanstvenošću mode možemo krenuti od pitanja: Što je slika? Što je moda? Obzirom da ni slika, a ni moda nisu nove, još se možemo pitati zašto se potreba za znanstvenim pristupom javlja baš sada? Što se promijenilo? Kroz rad vođena ovim pitanjima pristupam problemu slike i mode, detektirajući pritom rastući akademski interes za pitanja vezana uz sliku i modu koji okupira i redefinira područje humanističkih znanosti, vodeći prema *novim* disciplinama. Ovdje *ново* polazi u dva smijera – prvenstveno riječ je novim disciplinama kao mladim disciplinama u nastajanju, dok s druge strane novo označava obrat u načinu pristupa objektu proučavanja. Takav pristup nužno je interdisciplinaran jer se polazi od objekta proučavanja, pritom se iznalazi adekvatna metoda za analizu, a ne obrnuto. Umjesto metodološki zatvorenog koncepta monodisciplinarosti interdisciplinarnost se ukazuje kao prednost, zbog toga što se „posuđivanjem“ adekvatnih metoda za analizu proučavanog objekta otvara mogućnost dobivanja šireg uvida u problem.

Rad je podijeljen u dva dijela: prvi dio vezan je uz pitanje slike, drugi problematizira pitanje mode. Obzirom da je slika svojstvena čovjeku od njegovih početaka, razradu teme počinjem pitanjem *što je slika?* Iako se čini da je ovo trivijalno pitanje odgovor svakako nije jednostavan, a ni jednoznačan kao što se može iščitati iz radova recentnih autora poput W.J.T. Mitchella, Gottfrieda Boehma, Hansa Beltinga, Keitha Moxeya i drugih. Kako bih ukazala na promjenjen odnos prema slici i stoga nužnost za *ново* razumjevanje slike kroz premještanja po poglavljima: od uloge slike u znanosti, preko odnosa jezika i slike, uz nerazdvojnost čovjeka i slike, doći ću od *slikovnog obrata* i *ikoničkog obrata* kao detekcije promjene s kojom se javlja potreba za znanosti o slici [1].

Kroz razradu teme prema znanosti o slici započeti ću s kratkim osvrtom na nastanak znanosti s ciljem detekcije uloge i statusa slike u znanosti. Pritom ću razmotriti dihotomije moderne: priroda - kultura, objektivnost - subjektivnost, prostor - vrijeme koje su s utemeljenjem u *logosu* definirale kako znanost tako i svijet. Znanstvena objektivnost utemeljena na racionalnosti označila je legitimaciju znanosti u stvaranju slike svijeta. Pritom je ovladavanje subjekta nad prirodom kroz znanost omogućeno slikom. Kao

komunikacijski elementi jezik i slika izdvajaju čovjeka od ostalih životinjskih vrsta. Potrebno je napomenuti da je dihotomija racionalno - iracionalno translatirana na jezik i sliku (moda se u ovom slučaju pridružuje slici). Razlažući razvojni proces čovjeka od rođenja želim ukazati na međusobnu isprepletenost slike i jezika, te neraskidivu vezu slika i ljudi. Slika pritom obogaćuje jezik vizualnim (i novom proizvodnjom slika), dok jezik imenuje sliku i omogućuje raspravu o njoj. Slika je svojstvena čovjeku od početaka, te unatoč svom iracionalnom statusu (ili baš zato) ima moć koja polarizira i vodi do ikonoklastičkih borbi. Jačanje ikonoklastičkih tendencija indikator je promjene vezane uz sliku – bilo da je riječ o recepciji, načinu proizvodnje, produkcije ili reprodukcije. Obzirom da ikonoklazam potiče proizvodnju novih slika, a jezik čini nemoćnim u razrješenju tog spora (Mitchell, 2005.) potrebno je razumjeti moć slike kako bismo mogli pronaći put između osuđenosti na kruženje paradoksima i aporijama.

Kada govorimo o mediju, Belting tijelo smatra medijem slike - živim medijem slike [3]. Ako slike imaju sposobnost koegzistiranja s nama i u nama omogućujući novu proizvodnju slika, odnosno vlastitu reprodukciju jesu li slike žive? Slike imaju moć nad nama i to im daje životnost [2]. Životnost i slika svojstvene su modi koju problematiziram u drugom dijelu rada. Jednako kao što je tijelo medij slike, ono je i medij mode. Moda je od svojih početaka bila vezana za tijelo i odjeću zbog čega je i danas često nediferencirana upotreba pojmova mode i odijevanja. Obzirom da je moda proizvodnja slika (*image*)¹ u drugom dijelu rada implementacijom teorija slike razmatram ključne pojmove mode. Pokušaji da se modu svede na jezik čini se da su pokušaji racionaliziranja iracionalne mode. Uzmemo li u obzir da je moda u vizualnom smislu vezana uz tijelo, moda je komunikacija - neverbalna. Kao takva nije svima jednako razumljiva. Moda kao sustav može navesti na to da se promatra kroz sustav jezika. Problem je što se fluidno pokušava svesti na fiksno [5]. Potrebno je napomenuti da je moda vezana uz Zapad i vrijeme modernosti. Vrijeme mode je neprestana aktualnost – zamrzava vrijeme poput fotografske kamere kroz sliku mladosti, dok nas pritom lišava prošlosti i budućnosti. Kroz problematiziranje mode dala sam pregled teorija koje pokazuju vremenske promjene mode.

U vrijeme sve veće prisutnosti slika i to potpuno novih (digitalnih slika u virtualnom prostoru) potreba za razumjevanjem slike veća je no ikad. Pritom trebamo uzeti u obzir da

¹ Kawamura govori o dekonstrukciji sustava mode pri čemu se *haute couture* (visoka moda) od ekskluzivne materijalne proizvodnje prelazi na proizvodnju slika [4].

smo i sami medij slike, a promjena slike/a mijenja našu percepciju, osjetilnost kao i pogled na svijet. Detekcija promjene slika i potrebe za redefiniranjem slika i našeg odnosa prema njima javlja se kroz dvije teorije – *slikovni obrat* W.J.T. Mitchella i *ikonički obrat* Gottfrieda Boehma. Iako im je polazište isto, pristupi se razlikuju. Mitchell problemu slike i jezika pristupa pomirljivo, ne osporavajući im pritom autonomiju, dok Boehmov puritanski pristup rezultira proširenjem *logosa* na ikonu i slikovnom logikom neovisnom o jeziku. Obzirom na našu kontaminiranost i jezikom i slikom pitanje je da li je takvo oslobođenje slike izvedivo? Sve veći interes za slikovni i/ili ikonički obrat neizbježno je vodio prema novoj znanstvenoj disciplini, koja je istovremeno i disciplina i ne-disciplina, obzirom na divergentne pristupe (i teorije) vizualnoj kulturi u širem smislu. Promjene koje su se zbivale od modernosti, preko posmoderne do suvremenosti, modu su transformirale od krutog sustava do dezintegracije mode stoga možemo reći da je moda posvuda i da nije nigdje. Moda je zanimljivo područje istraživanja, prvenstveno zato što zrcali i proizvodi naše želje i strahove, ali i zbog toga što je konstitutivni element slike o sebi kao i svijeta oko sebe.

Unatoč tome što se danas mnogo govori o interdisciplinarnosti to najčešće podrazumjeva povezivanje jasno ograničenih disciplina. Sa vizualnim studijima, koji su između pokreta, (anti)discipline ili krovnog područja za pristupanje slikama, to nije slučaj. Otvaranje i dekonstrukcija svijeta u svim područjima pred znanost postavlja novi zahtjev – spajanje dekonstruiranih krhotina svijeta na pragu nekog novog doba. Vizualni studiji, kao i *Fashion studies*² pritom mogu poslužiti kao nova paradigma znanosti koja će prednost dati onome što istražuje, a ne metodološkom i disciplinarnom ograđivanju u definiranju onog kako.

² *Fashion studies* – engl. termin za interdisciplinarno objedinjenje teorija mode bez težnje za univerzalnošću.

2. RAZRADA TEME

2.1. Od slike do znanosti o slici

Netko je kazao da je slika nešto između stvari i misli.

Samuel Palmer (1805-1881)

Početak priče o čovjeku je i početak priče o slikama, zbog čega možemo reći da je slika svojstvena čovjeku. Iako danas više ne znamo točno što su slike u špiljama značile prvim ljudima, špiljsko slikarstvo samo potvrđuje neraskidivu vezu slika i ljudi. Od prvih slika na zidovima špilja do virtualne realnosti razvoj ljudi pratio je i razvoj slika, kako njihove tvorbe tako i recepcije. Što je slika? To naizgled jednostavno pitanje nudi mnoštvo odgovora koji djelomično zahvaćaju sliku iz različitih aspekata. Nadalje kod pristipanja slikama otvara se još mnoštvo pitanja. Kako pristupati slikama? Postoji li univerzalna metoda? Da li je slika puki objekt ili entitet za sebe? Što nas fascinira u i na slici? Jesu li to možda poznati oblici ili nedostatak istih? Zašto su slike istovremeno izvor fascinacije i predmet zazora? Kako je slika oblikovala povijest, a kako oblikuje sadašnjost? Možda ključno pitanje: možemo li uopće dobiti (i trebamo li tražiti) konačne odgovore na pitanja koja se otvaraju pri promišljanju o slikama?

Vratimo li se na početak priče o čovjeku (kakvu nam nudi moderna znanost) možemo reći da je upravo slika (uz jezik) odigrala ključnu ulogu u izdvajanju čovjeka od ostalih životinjskih vrsta. Prepoznavanjem oblika sa slike, prije same arbitrarnosti jezika, svijet je dobivao novu dimenziju značenja. Uzmemo li u obzir i slikovno pismo možemo reći da su ti su oblici, poput govora, upućivali na nešto otvarajući mogućnost za daljnji razvoj komunikacije. Obzirom da su i slika i jezik nositelji komunikacije, nije mi namjera otvarati spor među njima. Pritom treba naglasiti da se slika ne može svesti samo na komunikacijski aspekt koji zaposjeda. Zbog promjene paradigme potrebno je promotriti premještanja i izmjenjene odnose slike i jezika. U doba *slikovnog obrata* (Mitchell) i sve slikovnije komunikacije razumijemo li slike koje nas okružuju? Kakav utjecaj slike imaju na

društvene odnose? Na koji način se koriste i u koje svrhe? Što mi želimo od slika, a što one žele od nas?³ Obzirom na konzumerističko društvo u kojem živimo, pitanje koje se nameće: konzumiramo li mi slike ili one konzumiraju nas? U pristupanju slici otvaraju se mnoga pitanja, a zbog kompleksnosti samog pojma slike, prilikom pokušaja da na njih odgovorimo nalazimo se na skliskom terenu. Razloge za takvu potencijalno nepovoljnu poziciju možemo locirati u jeziku, obzirom da slici pristupamo iz područja jezika sa svim jezičnim ograničenjima, dok nas s druge strane u takvu poziciju dovodi heterogenost slika koja rezultira nemogućnošću iznalaženja jedinstvenog metodološkog ključa za razrješavanje disciplinarnih pitanja vezanih uz problem slike. Ako perspektivu kao način gledanja ili stajalište konotativno vezujemo uz povijesno-umjetničko određenje slike, odnosno kao načina prikazivanja prostora, onda prostor vizualne kulture određuje poliperspektivizam kao deskriptivni termin raznolikosti pristupa slici.

2.1.1. *Slika o znanosti*

Promatranjem svijeta javila se potreba za njegovim objašnjenjem. U ovom dijelu dati ću kratki osvrt na nastanak znanosti, kao i na paradigmatičke pojmove koji su uz znanost oblikovali i svijet. Počevši od prirodnih zakona, pa sve do društvenih - znanost je preuzela funkciju tvorbe *slike* svijeta i njegove legitimacije, koju je ostvarivala kroz dokazivost. Mogućnost provjere postala je vodilja u obrani od dogmi. Svijet se otvarao otkrivanjem i dokazivao znanstvenom metodom. Usustavljanjem znanja kroz znanost i ulaskom u doba racionalnosti otpočelo je razračunavanje s naracijama koje su pratile čovječanstvo od njegovih početaka. Pritom znanost ima ulogu demistifikacije prirode u otklanjanju straha od nepoznatog kroz razumjevanje prirodnih pojava i zakona, vođena idejom objektivnosti. Definicija pojma objektivnosti polazi u dva smijera - prvi označava stvarnost, predmetnost, dok drugi označava naš odnos prema toj stvarnosti kao nepristran, lišen predrasuda, pravedan. Objektivnost je veza između isključenosti iz proizvodnje stvarnosti i uključenosti u njezino nepristrano tumačenje. Pitanje koje se nameće je u kojoj mjeri se subjektivno može potisnuti da bi se ustupilo mjesto objektivnom? Nije li postmoderna sumnja u objektivnost povratak potisnute subjektivnosti?

³ Naslov Mitchellove knjige je *Što slike žele? (What Do Pictures Want?)* (2005.)

Formiranjem subjekta kao promatrača, *camera obscura*⁴ kao paradigmatički model u začetku moderne znanosti bila je, kako navodi Johnatan Crary, "središnjom epistemološkom figurom diskurzivnog poretka" u razdoblju od kasne 1500. do kraja 1700. godine, zbog toga što se etablirala kao model promatranja koji „vodi istinitim zaključcima o vanjskom svijetu“ [6]. Takav status *slike kao sredstva* ostvaren je zbog (proizvodne) neutralnosti promatrača i zbog *objektivnosti* prikazanog. Tako gledano možemo reći da je paradigmatička slika objektivnosti slika *camere obscurae* (kao posrednika ili preslike stvarnosti). Neutralan status slike *camere obscurae* rezultat je percepcije takve slike kao neovisne o čovjeku, odnosno manualnoj proizvodnji. Drugim riječima, upravo je izuzeće čovjeka s premještanjem njegove pozicije od proizvođača na mjesto promatrača rezultiralo učvršćivanjem statusa objektivnosti slike *camere obscurae*. Izuzimanje čovjeka iz proizvodnje slike predlaže otklon subjektivnog. Aktivnost proizvodnje zamjenjena je pasivnošću rada, odnosno aktivnošću gledanja.

Tehnologija kao „produžetak naših osjetila“⁵ pogonjena željom za daljnjom nadgradnjom i fascinacijom preslika stvarnosti rezultirala je izumom fotoaparata kao nasljednika *camere obscurae*. Fotografiska slika kao svjetlosni zapis percipirana je kao zamrzavanje trenutka u vremenu posredstvom aparata. Fotografiska kamera tako je od čovjeka kao tvorca slike pažnju preusmerila na kameru koja je omogućila stvaranje te nove slike, čime je osnaženo vjerovanje u objektivnu narav fotografije. Unatoč uvriježenom mišljenju, važno je napomenuti da je fotografija negdje između subjektivnog i objektivnog jer ovisi o tehnološkim datostima pojedinog aparata čime se ostvaruje objektivni status, ali način kadriranja ovisi o osobi koja rukuje fotoaparatom kroz koji se ispoljava ono subjektivno.⁶ Nova proizvodnja slika koja je omogućila reprodukciju slika i samim time njihovu ekspanziju redefinirala je umjetnost i izmijenila je naš odnos prema slici. Ljudski napredak možemo pratiti i kroz promjenu u proizvodnji slika, što je ujedno označavalo i perceptivne promjene. No, vratimo se na početak modernosti koja je odredila i učvrstila naš odnos sa slikom.

Možemo reći da se glad za stjecanjem novih znanja javlja s humanizmom, kada centralna pozicija više ne pripada Bogu nego čovjeku. Razvoj moderne znanosti proizašao

⁴ *camera obscura*, lat. termin za mračnu komoru, a to je kutija u koju svjetlosne zrake izvana, ulaze u mračnu komoru i projiciraju sliku motiva pred kamerom po čitavoj unutrašnjosti komore – preteča fotoaparata

⁵ Marshal McLuhan alate i tehnologiju naziva produžecima naših osjetila [7].

⁶ Vidi opasku Viléma Flussera o objektivnoj fotografiji u knjizi *Filozofija fotografije* (2007:30) [8].

je iz propitivanja autoriteta. Potraga za istinom bila je dio umjetnosti, filozofije i religije, a s renesansom ta se težnja preusmjerava na znanost. Jedan od osnovnih pojmova grčke filozofije, zatim teologije, postaje i inherentni pojam znanosti - *logos* - grčki pojam koji se vezuje uz um, riječ, isitinu, zakonitost svijeta, nauk i samu znanost. Moderna znanost svoje utemeljenje nalazi u racionalnosti. Instrumentaliziranje razuma u potrazi za smislom i značenjem svijeta, rezultiralo je utemeljenjem razlike subjekta spram objekta. Čovjek postaje subjekt u objektiviranom svijetu. Pozicija subjekta postavlja ga iznad pozicije objekta kojeg promatra. Takva superiornost subjekta nad objektom legitimirala je ovladavnje prirodom. Iz toga proizlazi binarnost svijeta: priroda kao datost koju treba ukrotiti, nasuprot kulturi kao nužnosti koju treba njegovati u ostvarivanju ideje (linearnog) napretka.

Priroda kao sve ono što nastaje iz sebe, postavlja se kao bit nekog predmeta u opreci spram umjetnog, dok općenito označava ukupnost živih bića nasuprot ljudskim djelima, kulturi i duhu. Kultura je u opreci s prirodom i istovremeno je ovisna o prirodnim datostima. Riječ kultura potječe od latinske riječi *colere* koja je označavala uzgajanje, poljodjelstvo tako da na stanovit način kultura nije u potpunosti u suprotnosti s prirodom već je povezana s preobražavanjem prirode, što ukazuje da iz nje proizlazi.⁷

Stvaranje subjekta rezultiralo je i razdvajanjem čovjeka na tijelo i duh, a ta se podjela prenosi na dihotomiju prirode i kulture. Dok je priroda vezana uz tijelo u biološkom smislu, kultura je vezana uz duh. Ambivalentnost slike proteže se kroz binarnost prirode i kulture - slika proizlazi iz prirode kao važno osjetilo mnogih vrsta koje se manifestira kroz sposobnost vida, dok je istovremeno i kulturalni konstrukt koji konstruira kulturu/e, manifestirajući se kao distinktivni kulturološki čimbenik. Slika istovremeno tvori subjekt, omogućuje mu opažanje i prezentaciju, a češće promatrana je kao objekt i time je svedena na predmet opažanja.

Okvir opažanja su prostor i vrijeme kao osnovne kategorije materijalnog svijeta. Možemo reći da je promišljanje prostora i vremena interdisciplinarno, jer su prostor i vrijeme kao temeljne kategorije ljudske egzistencije predmet filozofije, fizike, matematike i umjetnosti. Razlika prostora i vremena je dimenzionalna. Prostor pritom ima dvojako značenje.

⁷ Terry Eagleton u knjizi *Ideja kulture* (2014:12) naglašava: „Ako kultura preobražava prirodu, ona je projekt kojemu priroda nameće stroge granice. I sama riječ kultura sadrži napetost između stvaranja i stvorenosti, racionalnosti i spontanosti, koja ustraje protiv intelekta lišenog tijela u prosvjetiteljstvu jednako kao što se opire kulturalnom redukcijonizmu toliko prisutnom u suvremenoj misli“[9].

Istovremeno se odnosi na realne i simboličke prostore poput prostora misli, sjećanja i sl. Matematički iskazano prostor shvaćamo kao trodimenzionalni prostor (kretanje po tri osi), dok je vrijeme jednodimenzionalno čije je kretanje linearno. Pritom protežnost (fizičkog) prostora vizualno uočavamo i predočavamo, dok protok vremena uočavamo posredno kroz promjene kako samog prostora, tako i tijela u prostoru. Unatoč neizbježnoj promjeni kao rezultatu (vremenskog) kretanja prostor je statičan u svojoj dinamičnosti, a vrijeme je zbog svoje nezaustavljivosti dinamično u svojoj statičnosti, jer jedino što od vremena imamo kontinuirana je sadašnjost. Geometrijski promatrano, kretanje vremena može se odvijati u dva smijera u odnosu na referentnu točku sadašnjosti. Ovisno o smijeru prema kojem se kreće (unazad ili naprijed) govorimo o prošlom ili budućem vremenu. Kroz život koji je određen linearnim protokom vremena kretanje se uvijek odvija prema budućem vremenu, a prošlo vrijeme ostavlja trag kroz sjećanje. Ta mogućnost refleksije čovjeku daje povijesnost. Povijesno gledajući koja je uloga slike u znanosti?

Od prvih teleskopa do mikroskopa, slika je učinila mogućim otkrivanje nepoznatih svjetova - kako onih udaljenih, tako i onih na mikro razini u nama samima. Možemo reći da je slika suptilni pokretač znanosti, jer se umnožavanje i istovremeno razdvajanje svjetova odvijalo posredstvom slike. Tehnološki napredak pratilo je unapređenje slika korištenih u znanosti. Unatoč sveprisutnosti slika u znanosti u različitim područjima (i različitim vidovima slika) dosada slika nije bila predmet znanost, osim partikularno kroz optiku i povijest umjetnosti, već je korištena kao sredstvo spoznavanja. Dok naizgled živimo u vremenu totalne vizualnosti pitanje je kako pristupamo slikama i možemo li razumijeti slike koje nas okružuju? Ako legitimnost odgovora o svijetu koji nas okružuje (još uvijek) tražimo kroz znanost, te s evidentnom proliferacijom slika možemo li odgovore na pitanja u širem smislu vezna uz sliku tražiti kroz znanost o slici? Što nam znanost o slici može ponuditi? Prije no što ponudim odgovore na ova pitanja, u poglavlju koje slijedi, promotriti ću odnos slike i jezika kroz njihovo povezivanje i razdvajanje.

2.1.2. Jezik i slika

Jezik i slika kao dvije važne odrednice čovjeka u međusobnoj su vezi koja čini se proizvodi stalnu napetost. Što dovodi to takve napetosti? Pitanje koje ostaje i dalje ostaje otvoreno - kako pomiriti dva područja koja su unatoč fundamentalnim razlikama međusobno isprepleteni do te mjere da njihova povezanost često izmiče percepciji? S druge strane, ako jezik i sliku promotrimo kao bitne distinktivne elemente čovjeka spram ostalih vrsta, pritom ne osporavajući njihovu specifičnost, ima li spor jezika i slike svoje epistemološko opravdanje?

Razvojni proces čovjeka od rođenja popraćen je promjenama kroz integraciju vanjskog i unutarnjeg svijeta djeteta. Ključnu ulogu u tom procesu imaju jezik i slika, pritom ne isključujući ostala osjetila. Naglasak na jezik i sliku stavljam upravo zbog toga što je mogućnost ovladavanja jezikom i proizvodnje slika izdvojila čovjeka od ostalih vrsta. Jezik i slika sudjeluju u prijenosu i stvaranju značenja koje se ostvaruje komunikacijom. Pojam komunikacije dolazi od latinske riječi *communicare* koji znači učiniti nešto zajedničkim, općim, priopćiti. Stoga možemo reći da je komunikacija interaktivni proces odruštvenjavanja kroz kreiranje i razmjenu različitog spektra informacija, koji se javlja kao nužnost za ostvarenje ciljeva. Sadržaj i forma komunikacije razvijaju se učenjem. Unatoč višeslojnosti komunikacije kao najgrublju podjelu prema formi možemo istaknuti verbalnu i neverbalnu komunikaciju. Pritom je verbalna posredovana jezikom, dok je neverbalna komunikacija posredovana vizualnim informacijama poput govora tijela, gesta i pokreta, te facijalnih ekspresija. U neverbalnu komunikaciju još se ubrajaju i ton glasa kao zvučni element, te dodir kao taktilni element komunikacije. Dok u najranijoj fazi neverbalna komunikacija ima veći značaj za dijete, s odrastanjem i učenjem jezika dolazi do izjednačavanja važnosti verbalne i neverbalne komunikacije koje se odvijaju istodobno.

Proces učenja materinjeg jezika odvija se kroz pokazno-opažajnu igru govorno-vizualnog ponavljanja i mogućnosti uočavanja razlike. Put od prvog glasanja kao zahtjeva za zadovoljenjem osnovnih fizioloških potreba do smislenog govora posredovan je vizualnim prezentiranjem i glasovnim ponavljanjem, te stalnom nadgradnjom. Opažanjem svijet, uz osjetilnu, zadobiva značenjsku dimenziju arbitrarnim sustavom jezika. Kada govorimo o jeziku možemo reći da je jezik arbitrarni sustav sabranih i imenovanih pojmova, kojima svijetu daje značenje i posredstvom kojeg se ostvaruje komunikacija. Svojstvo jezika je linearnost i sekvencionalnost kroz koju se poštivanjem gramatičkih

pravila, poznavanjem i povezivanjem pojmova omogućuje smisljeno izražavanje. Paralelno s učenjem jezika odvija se i učenje o slikama kako materijalnim tako i nematerijalnim.

Kod pristupanja samom pojmu slike valja istaknuti da je ono što nazivamo slikom imenovano jezikom. Pojam slika u hrvatskom govornom području obuhvaća sve vrste slika: umjetnička slika, fotografija, slika kao optički problem i slika kao sama pojavnost, izgled. Široko semantičko područje označavanja koje se smjestilo u jednom pojmu – slika, upućuje na nedostatak jezika kroz koji se u objedinjenosti razlika unutar samog pojma ne otkrivaju sve dimenzije značenja. Poteškoće u pristupanju pojmu slike primjetne su i u razlikama u terminologiji koje ovise o govornom području, obzirom da na svijetu postoji između pet i sedam tisuća jezika. Hrvatsko govorno područje, po pitanju slike, analogno je njemačkom govornom području u kojem riječ *Bild* objedinjuje sve vrste slika. Anglo-američko govorno područje koristi dva pojma *picture* i *image*, pritom *picture* označava materijalni karakter slike, dok *image* označava sve slike. Slično je i sa pojmom znanosti. Jason Gaiger ističe i razliku u terminologiji njemačkog pojma *Wissenschaft* – znanje, koji korespondira engleskom terminu *science*⁸, upozoravajući na to da su ipak ti termini konotativno drugačiji. Engleski termin *science* usko se veže uz prirodne znanosti temeljene na empirijskoj osnovi, dok se u njemačkom (kao i hrvatskom) govornom području taj termin koristi mnogo šire obuhvaćajući bilo koje polje istraživanja koje je organizirano kohezivno [10]. Ovdje sam samo naznačila jezične diferencijacije, kako bih ukazala na poteškoće vezane uz prevođenje. Obzirom da ne postoji samo jedan univerzalan jezik, razumjevanje među jezicima je omogućeno prevođenjem. Uzmemo li u obzir da se jezikom izražavaju misli i osjećaji⁹ i na specifičnosti različitih jezika pitanje je koliko se izvornosti značenja gubi prijevodom?

Kod izražavanja misli i osjećaja u raznim jezicima postoji više pojmova o nekoj pojavi ili osjećajima kako bi se im njihov jezični ekvivalent obuhvaćen tim pojmom što više približio. Upravo to nijansiranje značenja kroz brojnost pojmova predstavlja problem pri prevođenju. Kao primjer istaknula bih jezik Inuita koji za ono što je u hrvatskom jeziku definirano pojmom snijeg imaju preko pedeset pojmova, a ta se brojka penje na preko sto pojmova vezanih uz led (kopneni i morski).¹⁰ Mnoštvo jezičnih pojmova za nama naizgled jednu

⁸ *science*, engl. termin za znanost

⁹ Jedna od definicija jezika prema *Hrvatskom enciklopedijskom riječniku* glasi: „3.a. sustav glasova, gramatike, naglasaka, riječi i fraza kojima ljudi izražavaju svoje misli i osjećaje“ [11].

¹⁰ Vidi o riječniku *Kingikmi Sigum Qanuq Ilitaavut – Wales Inupiaq Sea Ice Dictionary* koji je nastao kroz suradnju autohtonih starješina, jezičnih stručnjaka i znanstvenika pod vodstvom Wintona

vremensku (meteorološku) pojavu ukazuje na značaj koji ta pojava u njihovim životima ima. Prilikom prijevoda možemo uočiti da su prevedeni pojmovi opisnog karaktera. Jezični opisi pobuđuju vizualni doživljaj, što znači da je prevođenje omogućeno vizualnim posredovanjem, odnosno da se gubitak značenja nadomješta vizualnom dopunom.

Učenjem u ranoj dobi značenje vizualnom upisuje se jezikom. Od prvih slikovnica od školskih knjiga na snazi je povezivanje slike i jezika. Učenje se u početku odvija neposredno govorom, a zatim posredno pismom. Kako je govor vezan uz tijelo koje govori tako se pismo odvajaju od tijela, a naglašavajući tu distinkciju Hans Belting u knjizi *Antropology of images: Image, medium, body* ističe da kod pristupanja slici nema razlikovanja slike od medija kao što je to slučaj s govorom i pismom [3]. Govor ima tjelesnu dimenziju neposrednosti koja se gubi napretkom tehnologije gdje se prijenos informacija odvija prostorno-vremenskom manipulacijom. Neposrednost govora kroz tehnologiju može biti zamijenjena posredovanjem radija, gdje se zvučnim prijenosom tijelo govornika stapa u glas, dok je ekranizacija govora kao vizualno-zvučno posredovanje omogućena tv signalom ili internetskom vezom. Mogućnost posredovanja govora kroz različite medije dovela je do mogućnosti reprodukcije govora. Reprodukciom se govoru kao jedinstvenom i inkluzivnom prostorno-vremenskom događaju ukida neponovljivost. Reprodukcijski jezik pismom, koje omogućuje prostornu udaljenost pisca i čitatelja, te individualni pristup čitanju, izumom tiskarskog stroja omogućila je širenje pismenosti.

Pismo je vizualna komponenta jezika u kojoj glasovni fonemi imaju alfabetski znakovni ekvivalent - grafeme. Značenjska medijalnost slike naglašena je u razvojnim počecima pisma, poput učenja jezika koje se odvija govornim spajanjem vizualnog. Pismo otpočinje slikom. Najstarijim pismom smatra se slikovno pismo koje nastaje dogovorenim i učestalom upotrebom uvijek iste sličice za određenu riječ ili pojam. Piktogrami se čitaju kao simboli. Kao stilizirane sličice odnose se na događaje ili radnju. Iako se pismo promijenilo piktogrami kao brzo čitljivi simboli i danas su posvuda kao prometni znakovi, informativne ploče ili oznake raznih sportskih i zabavnih prostora, a svoju upotrebu nalaze u kompjutorskim programima kao ikone za lakše navigiranje ekranom kompjutera ili mobilnih uređaja. Piktogrami su pritom univerzalni jezik zbog razumljivosti neovisno u kojem dijelu svijeta se nalaze. Belting nas upućuje na to da je jezik Sumerana imao riječ za sliku (*Alam*) i da su slike kao živi entiteti sa pravima i obvezama u Mezopotamiji

Weyapuka, Jr., kapetana lovca iz Walesa na Aljasci i Smithsonianovog antropologa Igora Krupnika [12].

govorile, dok su se *upošljavanjem* pisma objašnjavale i izdavale upute za interakciju s njima [3]. Pismo kao vizualna komponenta jezika razvojem od piktograma, ideograma, silabičkog jezika do alfabeta, odnosno od slikovnog znaka po nalikovanju, ideji, apstrahiralo se u čisti arbitrarni znak koji sam za sebe nema značenje. Stoga možemo reći da je apstrakcija jezičnog znaka ujedno označila i emancipaciju jezika. Uvjetno rečeno oslobođenjem jezika od slika dolazi do hijerarhijskog preslagivanja. Pritom treba imati u vidu da oslobođenje jezika od slike nije potpuno obzirom da slikovno obitava u jeziku. Metafora je kreativna slikovnost jezika. Prenosjenjem značenja metafora je aktivna jezična proizvodnja slika kao značenjskih nositelja. Također treba imati na umu da je prije opismenjavanja ljudi narativno slikarstvo odgiralo značajnu ulogu u *iščitavanju* biblijskih priča.

Promatranjem jezika i slike kao distinktivnih elemenata čovjeka spram ostalih vrsta, a da pritom ne zaboravimo kontaminiranost hijerarhijom kao modelom *reda* (koji najčešće proizvodi kaos) gdje sve zadobiva svoje mjesto po važnosti, pitanje koje dolazi *prirodno* - što u tom izdvajanju ima veći značaj: jezik ili slika? Možda se odgovor na ovo pitanje krije upravo u dugoj tradiciji baziranoj na logocentrizmu gdje je jezik kao *logos* učvrstio svoju poziciju osnovnog modela za spoznavanje svijeta. Čvrst, racionalan sustav utemeljen u jeziku trebao je omogućiti spoznavanje univerzalne istine o svijetu lišene subjektivnih osjetilnih previranja. Jezik se pritom povezuje s racionalnim, dok je slici dodjeljeno područje iracionalnog, osjetilnog, što pripada području nestabilnog. Takvim određenjem spram slika onemogućeno je pristupanje učešću slika u spoznaji, slika je pritom svedena na sredstvo, čime je postavljena hijerarhija s dominacijom jezika. Logocentrizam tako dolazi kao jeka ikonoklastičkih borbi.¹¹ Taj spor između riječi i slike čini se da traje koliko i ljudska proizvodnja slika. Na Platona se zbog kritike slike pozivaju ikonoklasti. No njegova težnja za obranom „živih slika memorije od artificijelnih formi memorije“ bila je usmjerena i na pismo kao obranu „živog govora od beživotne pisane riječi“, čime je po imitaciji pismo analogno slici [3]. Paradoksalno je to da je slika omogućila razvoj pisma i slikom (teleskopskom, mikroskopskom, geometrijskom,...) je omogućeno otvaranje svijet(ov)a prema spoznaji, a istovremeno je slici takav status bio oduzet.

¹¹ Ako teološko tumačenje Evanđelja po Ivanu vezuje početak u Riječ, koju kao temelj čovjeka možemo iščitati i kao *Logos*. Iz takvog odnosa možemo iščitati da Bog kao stvoritelj i Riječ kao mogućnost života uspostavljaju hijerarhijski odnos u kojem je sve živo omogućeno i podređeno Riječi/Bogu. Iz te perspektive orijentacija je logocentrična [13].

Vidi o logocentrizmu u tekstu *Bilješke o logici slika* Gottfrieda Boehma [14]

Unatoč obratima, naizgled radikalnim rezovima i epohalnim promjenama paradigmi model slike uvelike zrcali teološko određenje slike. Podložnost tumačenjima koja vode prema ikonoklastičkim borbama možemo promotirati kroz starozavjetne *Knjigu Postanka* i *Knjigu izlaska*. U starozavjetnoj *Knjizi postanka* Božje stvaranje čovjeka povezano je sa slikom. „Na svoju sliku stvori Bog čovjeka, na sliku Božju on ga stvori, muško i žensko stvori ih“ [15]. Problem sa slikom proizlazi iz životnosti slike i mogućnosti njene reprodukcije (u organskom smislu) koja rezultira Božjom zabranom proizvodnje slika.¹²

„Ne pravi sebi lika ni obličja bilo čega što je gore na nebu, ili dolje na zemlji, ili u vodama pod zemljom. Ne klanjaj im se niti im služi. Jer ja, Jahve, Bog tvoj, Bog sam ljubomoran. Kažnjavam grijeh otaca – onih koji me mrze – na djeci do trećeg i četvrtog koljena, a iskazujem milosrđe tisućama koji me ljube i vrše moje zapovijedi“ [16].

Božja zabrana proizvodnje slika otkriva zavodljivu moć slike kroz Božju ljubomoru. Zavođenje slike vodi do zastranjenja i odvratanja od jedinog ispravnog štovanja Boga, čime se na sliku prenosi lukavstvo zmije koja navodi na grijeh Adama i Evu. Taj grešni čin omogućio je „otvaranje očiju“ i na taj način pogleda konstituiranog u grijehu.¹³ S druge strane, novozavjetno *Evandjelje po Ivanu* dolazi kao dopuna *Knjige Postanka* definirajući početak Boga prije početka svijeta kao Riječ, iz čega proizlazi da je Božja stvaralačka moć Riječ. „U početku bijaše Riječ i Riječ bijaše u Boga i Riječ bijaše Bog. Ona bijaše u početku u Boga. Sve postade po njoj i bez nje ne postade ništa. Svemu što postade u njoj bijaše život i život bijaše ljudima svjetlo; i svjetlo u tami svijetli i tama ga ne obuze“ [13]. Ako bez Riječi ne postoji ništa i kroz izjednačenost Riječi s Bogom, Božja je Riječ ostvarenje mogućnosti samog života. Kroz starozavjetnu *Knjigu postanka* i novozavjetno *Evandjelje po Ivanu* dolazi do ujedinjenja slike i riječi, jer i *riječ* i *slika* definiraju stvaralački impuls uzmemo li u obzir da je slici Boga koji je Riječ udahnut život stvaranjem čovjeka.

¹² Mitchell kaže da je Bog stvaranjem Adama kao „žive slike“ bio svjestan uznemirujuće činjenice o sposobnosti ljudske proizvodnje slika iz čega proizlazi zabrana stvaranja slika, iz čega proizlazi da je zabrana proizvodnje slika najpodrobnije objašnjena zapovijed. (2005:92)

¹³ „Zmija bijaše lukavija od sve zvjeradi što je stvorio Jahve, Bog. Ona reče ženi: *Zar vam je Bog rekao da ne smijete jesti ni s jednog drveta u vrtu?* Žena odgovori zmiji: *Plodove sa stabala u vrtu smijemo jesti. Samo za plod stabla što je nasred vrta rekao je Bog: 'Da ga niste jeli! I ne dirajte u nj, da ne umrete!'* Nato će zmija ženi: *Ne, nećete umrijeti! Nego, zna Bog: onog dana kad budete s njega jeli, otvorit će vam se oči, i vi ćete biti kao bogovi koji razlučuju dobro i zlo.* Vidje žena da je stablo dobro za jelo, za oči zamamljivo, a za mudrost poželjno: ubere ploda njegova i pojede. Dade i svom mužu, koji bijaše s njom, pa je i on jeo. Tada se obadvoma otvore oči i upoznaju da su goli. Spletu smokova lišća i naprave sebi pregače“ [15].

Ikonoklastičke periode pobuđuje ekspanzija slika, a prvi ikonoklastički period otpočinje invazijom slika u VI. stoljeću koja je alarmirala je teološku elitu Bizanta. Unatoč osudi helenizma i idolatarije u teološki problem slike uključiti će se i filozofski koncepti. Marie-José Mondzain ističe da su ključna pitanja za utemeljenje modela slike *konsubstancijalnost* i *relacijska ekonomija* slike kroz odnos *prirodne slike* kao prototipa i *artificijelne slike* (ili ikone). Patrijarh Nikeforos je ključna figura u obrani od ikonoklazma, a njegovom pobijanjem ikonoklastičkog uporišta Konstantina V. na Drugom nicejskom saboru 784. godine utemeljen je model slike, odnosno model slike primjenjiv za sve slike.

Čovjek se kao slika Boga može tumačiti prema sličnosti, dok Krist dolazi istovremeno kao slika Boga i utjelovljena slika čovjeka. Otkupitelj grijeha Krist utjelovljenjem slike Boga i utjelovljenom Božjom Riječi navještava spasenje. Krist je pritom most koji povezuje duhovno i tjelesno u oslobođenju grijeha. Ikonoklastički problem kroz tumčenje Božje zabrane proizvodnje slika odnosi se na nemogućnost vidljivosti duha i zabranu utjelovljenja duha slikom kao falsifikatom. U obrani od ikonoklastičkih prozivanja za svetogrđni čin slikovnog falsificiranja božanske esencije, Nikeforos ne dovodi u pitanje božansku esenciju, već upućuje da je porijeklo prirodne slike tj. prototipa je božansko obzirom da „originalna“ božanska slika model svake slike [17]. Nedjeljivost Boga stvoritelja svega koji je izvorna slika, kroz *inkarnaciju* kao *prisutnost* božanskog u ikoni ne dovodi konsubstancijalnost u pitanje jer je *istovjetnost* ikone i božanskog u odnosu *simbolička*, a ne božanska reprezentacija u ikoni. Konsubstancijalnost slike definira ikonu Istočne crkve kojoj *prisutnost* apsolutna i trajna iz čega proizlazi nepromjenjivost prikazanog (utjelovljenog) Krista u ikoni. Rascjep koji će razdvojiti ikonu i sliku vezan je upravo uz pitanje prisutnosti. Koristeći Aristotelov koncept mimesisa Nikeforos upućuje na Krista kao *dvostruku sliku* - sliku Boga (Riječi) i sliku čovjeka, jer je samo kroz sličnost (s) ljudima omogućeno spasenje [17]. Čovjek da bi postao slika Božja potrebna mu je preobrazba *prema* uzoru – slici/Riječi Krista. *Relacijska ekonomija* ikone redefinira pojam mimesisa u smjeru od mimetičkog modela prikazivanja do reprezentacijskog predstavljanja. *Predstavljena* slika Krista podrazumjeva intimni odnos Krista i gledatelja, dok se kroz imitaciju Krista, odnosno formalnu sličnost kao *odsutnost* vijernog prikaza imaginacijom teži *prema* Kristu. Odsutnost pritom ima dvostruku ulogu odnosi se imitaciju Krista kao odsutnost *realnog* prikazivanja i na odsutnost Krista u samoj slici koji se priziva vjerom.

Prisutnost imitacije Krista *na* slici nadomješta odsutnost Krista *u* slici.¹⁴ To se postavlja kao razlika između istočno-kršćanske ikone kao *prisutnosti* i zapadno-kršćanske slike kao (relativne) *odsutnosti* [17].

Čini se da unatoč zatvaranju spora i zaključcima koji su razdvojili ikonu od slike, a vodili prema crkvenom raskolu, ikonoklastičke borbe nisu prestale već se premještaju i nastavljaju od Reformizma, preko Francuske revolucije do danas. Uzroci ikonoklazma mogu biti estetske, vjerske ili političke naravi, a najčešće je na snazi međudjelovanje ovih područja. Obzirom se ikonoklastički porivi zabrane i uništavanja slika javljaju prilikom svakog povećanja prisutnosti slika, možemo reći ujedno i ukazuju na promjene koje se tiču same slike bilo da je riječ o načinu proizvodnje ili prikazivanja. Strah je jedna od emocija koja stoji iza takvih poriva, bilo da je riječ o stahu od drugačijeg od sebe, onog Drugog ili da je riječ o drugačijem kao novom. Strah ima dostruku ulogu, to je poriv za ikonoklazam (zbog straha od Božje kazne) i sredstvo kojim bi se ikonofili trebali odvratiti od grijeha. Stoga možemo primjetiti da ikonoklazam danas nije puno promijenio svoj oblik, samo koristi nov(ij)a sredstva u ostvarivanju svog cilja. Iako ikonoklastične impulse možemo detektirati na mikro razinama društava, najbolji primjer današnjeg ikonoklazma nalazimo u sukobu kultura Istoka i Zapada. Trenutno najjači primjer suvremenog ikonoklazma je i sam vizualno iskustvo posredovano slikom, a to je napad iz 2001.godine na *World Trade Center* koji je rezultirao rušenjem tornjeva blizanaca u New Yorku.¹⁵ Obračun sa simbolima kroz pražnjenje mjesta starih legitimira nove simbole koji su nevidljivi.

Po svom određenju spram slika Islam oduvijek bio ikonoklastičan, a taj se uvjetno rečeno benigni oblik ikonoklazma odnosio zakon religije kroz zabranu prikaza likova. Radikalizacijom uvjerenja koja proizlazi iz drugačijeg, prilagođenog tumačenja Kurana s ekspanzionističkim tendencijama okupacije ne samo stvarnog (materijalnog) već i vizualnog prostora, radikalna islamistička skupina samopozvana Islamskom državom (ISIL) koristi ista sredstva uništenja kao i prvi ikonoklasti – progonom i ubojstvima ljudi koje povezuju sa slikom Zapada ili krivovjernih muslimana, uništenjem kulturnih spomenika u Palmiri, šiitskih džamija i svetih mjesta u iračkim gradovima Mosulu, Tal Afaru i Tikritu, kao i kršćanskih crkava i samostana u Iraku i Siriji. Ikonoklazam ISIL-a nije usmjeren samo protiv slika, već i zapisa kao vizualnog elementa. Zbog njihove

¹⁴ Prema Beltingu slike pronalaze svoje pravo značenje da je ono što reprezentirano slikom odsutno i kao takvo može biti prisutno samo kao slika [3].

¹⁵ Vidi o toj temi Mitchellovu (2005:15-31) analizu nastanka novih slika zbog terorizma kao slike/idola [2].

interpretacije Kurana u preostalim mosulskim džamijama uništeni su i stihovi iz Kurana na ukrasnim elementima i mozaicima. Paradoks leži upravo u tome što u ostvarenju svojih ciljeva posežu za eksponiranjem i sudjelovanjem u zapadnjačkom modelu komunikacije posredovanom slikama, kako bi uništavali slike tog istog Zapada. Mitchell ukazuje na to slika (*image*) ne može biti uništena unatoč uništenju materijalnih slika (*pictures*) jer slika koju se težilo uništiti „nastavlja život kroz umjetnička djela, tekstove, narative i sjećanje“ [2]. Upravo u ikonoklazmu i idolatariji nalazi neosporan dokaz života slike.

Da je ikonoklazam opće zajedničko mjesto, odnosno da nije samo privilegija Istoka koja pretendira na Zapad, za primjere ikonoklazma ne trebamo ići daleko. U Hrvatskoj smo u zadnjih par godina svjedočili jačanju cenzure kroz ikonoklastičke tendencije u području kulture na temelju uvrede religioznih ili nacionalnih osjećaja određene skupine građana. Tu je primjer zabrane plakata Vanje Cuculića za Gavellinu kazališnu predstavu *Fine mrtve djevojke* iz 2013. godine. Vizualni identitet plakata čine dvije zagrljene keramičke ženske figure nalik na figure Bogorodice, a sama uvreda odvija se prijenosom i proizvodnjom novih slika. Te nove nevidljive slike stvara prijenos osobnih uvjerenja u kontekst događaja u ovom slučaju predstave. Rezultat je cenzorske naravi s polarizacijskim efektom. Upravo je polarizacija takvog čina ono što omogućuje plodnu monološki koncipiranu *raspravu* za proizvodnju novih slika, koja zabranom jedne slike težnju proizvodnje slika prebacuje na sebe pojačavajući stereotipne slike o onom drugom. I dok se kleveta kao jezična uvreda i potencijalno neutemeljena optužba mora dokazati putem suda, sa slikama je čini se stvar ponešto drugačija. Uvreda osjećaja koja proizlazi iz slike rezultira znatno bržom zabranom, dok najčešće sudski proces u pravnom smislu izostaje. Pravo kao skup zakona pritom je lakše povezati s jezikom zbog racionalne konstrukcije, a zakonske regulative teže je primjeniti na sliku, jer kako na slike kao posljednje bastione *magijskog razmišljanja*¹⁶ primjeniti jednaka pravila, a da se te zakonske regulative ne zaraze iracionalnim i od racionalnih sustava ne pređu u područje tabua?

Racionalno i iracionalno odjekuje jezikom i slikom. Možemo reći da spor jezika i slike reflektira i unutrašnji *sukob* pojedinca koji proizlazi iz iste binarnosti. Pritom valja imati na umu da je ono što čini čovjeka ujedinjenje binarnosti, jer je čovjek istovremeno i racionalno i emocionalno biće. U kontekstu novovjekovne racionalističke paradigme možemo se osvrnuti na nestabilane prostore konstantnih previranja kroz analogiju slike i prostora

¹⁶ Mitchell slike naziva posljednjim bastionima magijskog razmišljanja [2].

dodjeljenog ženskom.¹⁷ Kao što sam već naznačila povezivanjem racionalnog s jezikom, dok slici pripada područje iracionalnog, možemo uočiti dihotomijsko prenošenje i na spolno/rodno razlikovanje muško – žensko. Ono označeno muškim zaposjeda područje racionalnog, dok je označenom ženskom dodjeljeno područje iracionalnog, emotivnog. Slijedom toga jezik je povezan s muškim dok je slika pripisana području ženskog. Ovdje želim ukazati na gramatičku kategoriju roda u hrvatskom jeziku kroz koju odjekuje dihotomija racionalno i iracionalno translahirana na jezik i sliku. Iako gramatičke kategorije roda nema u mnogim jezicima, postojanje rodne kategorije u hrvatskom jeziku dovodi nas do rodne kategorizacije imenica jezik i slika. *Jezik* je pritom imenica *muškog* roda, dok je *slika* imenica *ženskog* roda. Unatoč tome što gramatička kategorija roda nije isključivo povezana s referencijalnim spolom analogija gramatičkih kategorija roda jezika i slike sa starim (ali ne i napuštenim) stereotipnim predožbama spola je jaka. Ovdje želim naglasiti da ova digresija nije usmjerena prema feminističkoj kritici jezika, jer je iako jezik ima ulogu u diskriminaciji i stereotipima, stereotipi kao slike o Drugom prvenstveno oblikuju jezik kojim se služe.

Postmodernističkim dovođenjem logocentrične paradigme u pitanje i politikama identiteta otvara se prostor za mnogobrojne kritike jezika kao instrumenta podčinjavanja bilo da je riječ o feminizmu ili postkolonijalnim teorijama. Pritom ni slika nije pošteđena. Čini se da se partikularizacijom perspektiva sporovi vezani uz sliku i jezik umnožavaju, i da im se kraj ne nazire. Također, ikonoklazam u suzbijanju slika proizvodi nove što jezik čini nemoćnim u razrješenju spora. Kako sada stvari stoje, ukoliko ne uspijemo pronaći put između binarnosti osuđeni smo na paradokse i aporije.

¹⁷ Iako se možda čini da je binarnost određenje modernosti, korjene binarnosti kao utemeljenja svijeta možemo locirati u *Knjizi postanka* – svijetlo i tama, muško i žensko, ljudi i podčinjeni svijet (životinje i biljke)...

2.1.3. Stvar(nost) slike

Na putu prema *slikovnom obratu* (Mitchell) i *ikoničkom obratu* (Boehm) dati ću kratak osvrt na vezu slika i ljudi. Na samom početku, slike možemo podijeliti prema njihovoj materijalnosti - slika je istovremeno i materijalna i nematerijalna. Prema tome možemo reći da je slika je istovremeno u svijetu i svijet sam po sebi. Time otvaramo pitanje kakav je odnos čovjeka i slike? Obzirom na neraskidivu vezu čovjeka i slika (unatoč Božjoj zabrani proizvodnje slika) što tu vezu čini tako čvrstom?

Nematerijalna slika je prva slika s kojom se susrećemo se pri prvom pogledu na svijet koji je u tom trenutku svijet nedefiniranih oblika neopterećen smislom i značenjem. Kroz život ta prva slika svijeta nestaje iz sjećanja i ta nematerijalna slika kojom nam se svijet otvara u svojoj pojavnosti prelazi u automatizam doživljenog. Gledanje, koje je istovremeno i prirodno i naučeno, postaje automatska radnja koja učestvuje u savladavanju svakodnevnih zadataka. Sposobnost vida je prirodna datost pogleda dok je način gledanja ono što učimo. U procesu srastanja sa okolinom koja u nas same upisuje značnje, ono što nazivamo slikom, sve se više postvaruje. U svakodnevnom životu pod izrazom slika u prvi plan dolazi njena materijalnost – postvarenje. Problem prisupanja slikama upravo proizlazi iz dvostrukosti same slike. Možemo to nazvati problemom medija slike. Prema tome kada govorimo o slikama suočavamo se sa slikama koje su stalno prisutne ali su nematerijalne, skrivene u nekom drugom mediju i samim time često izvan perceptivnog pristupa slici kao takvoj, druge slike su opipljive, uokvirene, izložene ili skrivene pri čemu je njihov materijalni karakter kao slikovnog medija neosporan. Materijalnost posredovana opipljivošću je taktilni distinktivni element materijalnih i nematerijalnih slika. Zbog ostvarenja mogućnosti pristupa slikama, distinkcija slika se nameće kao nužnost, ali istovremeno predstavlja opasnost redukcije koja vodi do iskliznuća problemskog pitanja. Paradoksalna situacija vezana uz pitanje slike je dihotomijska istovremenost. Slika je i materijalna i nematerijalna, predmet je obožavanja i zazora, zaposjeda prostor sakralnog i sekularnog, objektivna je kao dokumentarni trag događaja i subjektivna zbog izbora prikaza, prikazuje i ne prikazuje ništa, govori više od tisuću riječi i nijema je, ovisna je o mediju i sama je medij pa iz toga možemo zaključiti da je eksterni objekt i interna subjektivnost koja stvara sliku o svijetu. Iz takve pozicije što o slikama možemo reći? Kako i iz koje pozicije pristupiti slici? Kako podijeliti slike, a da pritom podjela obuhvati sve slike?

Ontološko pitanje *Što je slika?* Mitchell postavlja na početku svoje knjige *Ikonologija* gdje iznosi podjelu slika u pet grupa prema diskurzivnoj važnosti za pojedine discipline. Ta podjela ovisi o karakteristikama samog medija, dijeleći ih na pritom na: *grafičke* slike (slike, crteži, kipovi), *optičke* slike (ogledala, projekcije, pojave), *opažajne* slike (osjetilni podaci »vrste«), *mentalne* slike (snovi, sjećanja, ideje, fantazme), te *verbalne* slike (metafore, opisi). Krenemo li od grafičkih slika koje pripadaju povijesno-umjetničkom diskursu, optičkih koje pripadaju fizici, mentalnih slika koje pripadaju psihologiji i epistemologiji i verbalnih slika koje podliježu književnoj kritici, opažajne slike dolaze kao most u susretu disciplina od fiziologije od filozofije. Pritom Mitchell ukazuje na medijalnost opažajne slike između nas i stvarnosti, jer promatranjem pojava stvaramo *sliku o svijetu*. Podjela prema stabilnosti i trajnosti slika izdvaja mentalne i verbalne iz ove obitelji, kao slike koje su prisutne kod svakoga, ali baš nisu dokazive, te ovise o subjektivnom doživljaju, iako ukazuje na to da i „prave“ slike ovise o promatraču, tj. da nema univerzalnog doživljaja [18].

Svijet oko nas konstruiran je oko osjetila vida postavljajući ga kao dominantno osjetilo. Povezivanje svijeta kojim se ostvarilo kretanje i razmjena dobara omogućeno je razvojem kartografije kao slikovnog prikaza prostornih struktura. Kretanje unutar gradova odvija se pretežno vizualno putem pometnih znakova i ostalih smjernica poput imena ulica i pripadajućih brojeva. Od rođenja učimo gledanjem i učimo gledati. Istraživanja psihologije koja se bavi ljudskim doživljajima, razmišljanjem i ponašanjem, razvojne faze djeteta jasno ukazuju da gledanje koliko je prirodno, toliko je i naučeno. Drugi riječima sam čin gledanja je prirodan, ali je gledanje slika naučeno. Djeca u najranijoj fazi teško razlikuju realistične slikovne prikaze od stvarnih predmeta. S odrastanjem i usvajanjem naučenog djeca počinju raspoznavati slike. Kroz antropološka istraživanja i susrete s kulturama koje nisu upoznate sa zapadnjačkim konceptom slike reakcije na sliku su različite. U vrijeme kada je posjedovanje TV uređaja *prirodno* i konzumacija medijskih slika putem TV ekrana raširena, potrebno je raspoznavati realne od fikcionalnih prikaza. U školskoj dobi s otprilike 10 godina djeca koja su upoznata sa TV programom stječu tu sposobnost. I razlikovanje sadržaja te realnost ili fikcionalnost prikazanog se nastavlja nadograđivati odrastanjem [19]. Zbog postepenog uvođenja različitog sadržaja od animiranih filmova, različitih žanrova filmova, te dokumentarnog i informativnog programa ta se sposobnost razlikovanja izoštrava. No, jesu li baš svi u mogućnosti razviti tu sposobnost?

Pitanje mogućnosti razlikovanja realne slike od fiktionalne postavljam obzirom na optužbe koje su upućene medijskim slikama i video igrama kao generatorima nasilja posebno među mlađom populacijom. Zauzimanjem afirmativnog stava prema ovim optužbama značilo bi da su edukacija i odgoj prepušteni medijskoj slici. To bi nadalje značilo da slika nije puki objekt već da zauzima edukativno-odgojnu ulogu autoriteta. Takve optužbe na račun slika nisu jasno artikulirane i kao takve su apstraktne jer nije jasno koga optužuju - sliku, autora takvih slika, društvo, roditelje, pa se u nedostatku suočavanja s problemima koji generiraju stvarno nasilje, vrše korektivne mjere za fiktionalan sadržaj u vidu upozorenja kojoj dobnoj skupini je namjenjeno, bilo da je riječ i TV sadržaju (izuzev informativnog) ili o video igrama, s kategoriziranom količinom nasilnog elementa video igre. S druge strane, optužujući slike čin je priznavanja moći slika nad nama. Ne isključujem ulogu medija u stvaranju slike o svijetu jer nam je posredstvom slike omogućena istovremena uključenost u globalne događaje i isključenost iz istih, obzirom da događaji koji su prostorno daleko na nas ne utječu neposredno, jer u globalnoj trgovini i ekonomiji svaki događaj utječe na fluktuaciju valuta kao i razmjenu dobara, a taj odnos između uključenosti i isključenosti stvara pasivnost. Obzirom na uvjetno rečeno nestabilnu narav slike, jer je istovremeno i apstraktna i konkretna, vođena *logikom i-i*¹⁸, bilo bi pogrešno reći da medijska slika isključivo pasivizira, jer dobro osmišljene reklamne kampanje mogu pokrenuti ljude prema trgovačkim centrima, jednako kao što medijske slike katastrofa pokreću humanitarno djelovanje, pritom ne mislim na humanitarne akcije prikupljanja novca, iako su i one medijski prisutne.

Kada se referiramo na medije u prvi plan dolaze tiskani mediji, televizija, film, zatim novi mediji, ukratko masovni mediji. Hans Belting kroz antropologiju slike ukazuje na drugačiji medij od navedenih, a to je *tijelo*. Promatrajući interakciju eksternih slika i tijela, Belting sliku ne sagledava *kao* medij, već uočava njenu potrebu *za* medijem. Povijesno gledajući slike imaju sposobnost prelaska iz medija u medij, a Beltingovo tijelo kao medij odnosi se na *živi medij* slike. Životnost medija, odnosno tijela kao medija odnosi se na mogućnosti prijema, obrade i prijenosa slike. Belting naglašava da bez obzira na dostupne eksterne medije slike slanja i prijema slika samo ljudsko tijelo omogućuje recepciju i interpretaciju slike u živućem smislu [3]. Pitajući *što slike žele?* Mitchell im također podaruje životnost,

¹⁸ Logika i-i proizlazi iz logike broja gdje Flusser smiješta fotografiju, a i McLuhan govori o broju kao mogućnosti perspektive i razvoja umjetnosti. Matematika ne pripada ni kulturi ni prirodi, a povezuje ih brojem. Na taj način sliku možemo povezati logikom broja.

gdje živost slike otkriva pitanje vrijednosti (vitalnosti) u društvenom kontekstu. Pritom slike nisu pasivni entiteti, već uspoređujući ih s mikroorganizmima koegzistiraju u ljudskom domaćinu mijenjajući naš način razmišljanja, pogled i snove [18]. Možemo reći da simbiotska veza slike i čovjeka slikama omogućuje konstituiranje čovjeka, kao što čovjek omogućuje proizvodnju slika. Proizvodnja slika odnosi se na materijaliziranje slike kroz njeno uprostoravanje. Sam prostor slike se povijesno gledajući značajno promijenio od zidova pećina, do ekrana, a nadišao je i sam ekran hologramskim projekcijama. Takav (ne)materijalizirani prostor slike neizbježno utječe na osjetilni prostor čovjeka – prostor memorije, sjećanja. Prema Beltingu tijelo kao *locus slike* ima mogućnost sjećanja i zaborava. Upravo su mogućnost sjećanja i zaborava transformativni elementi kulture/a [3]. Tu treba naznačiti razliku između sjećanja i pamćenja. Tijelo samo po sebi ima mogućnost pamćenja kao pohranjivanja informacija i sjećanja kroz povratak pohranjenih slika. Pamćenje tijela je upisivanje informacija u tijelo koje odvija na staničnoj razini. Posredstvom sjećanja te *otjelovljene* slike sjećanja služe kao obrana od gubitka tjelesnog prostora i prolaznosti vremena [3]. Čini se da je danas hiperprodukcijom slika na snazi eksteriorizacija memorije, pritom vanjska, prijenosna memorija igra ključnu ulogu u povratku slike sjećanja, jer se doživljavanje okolnog svijeta odvija posredno – putem aparata, odnosno kamere. Povratna sprega slike i želje manifestira se tehnološkim unapređenjima kamere. Slijedom toga možemo reći da stvaranje slike (*image*) o putu kojim želimo ići, napredak još čvršće vezuje uz sliku (*image/picture*).

Iako su slike neizostavni dio kulture one su također sastavni ili bolje rečeno tvorbeni dio naše prirode. Slika pritom cirkulira unutar binarnosti prirode i kulture, i nadilazi ih. Neuhvatljivost slike kroz premještanja i međusobni utjecaj materijalne i nematerijalne slike mijenja sliku nas samih, kao i slike o nama. Sposobnost slike da se emancipira od svog stvoritelja (poput čovjeka koji je prekršio Božju zabranu proizvodnje slika), da upravlja životima ljudi nedvojbeno sliku premješta u prostor života. Ljudska fascinacija slikom i želja za proizvodnjom žive slike vjerojatno je stara koliko i ljudi. Fascinacija životnošću slike istovremeno generira strah od živih slika. Proizvodnjom objekata čovjek se izvio u poziciju subjekta. No, ako nas je težnja za proizvodnjom živih stvari dovela do tehnološke mogućnosti proizvodnje takvih (živih) stvari možemo li još uvijek razlikovati subjekte od objekata? Modernistička paradigma znanosti promatrala je svijet na temelju kojih je stvarala sliku o svijetu. Danas je na snazi obrat s biologijom na čelu znanosti kroz koju se svijet ne promatra već stvara slikama. Mitchell upućuje da mogućnost proizvodnje

žive slike Benjaminovo doba *mehaničke reprodukcije* zamjenjuje *bio-kibernetičkom reprodukcijom* [2]. Ta promjena odnosa nužno stvara potrebu za redefiniranjem pojma života. Na putu prema umjetnoj inteligenciji kao tehnološki poboljšanoj slici čovjeka već je prvim kompjutorima podaren *BIOS*¹⁹. *Bios* kao grčka riječ za život transformirana je u informatički akronim za osnovni ulazno-izlazni sistem (*Basic Input/Output System*), odnosno vitalni dio kompjutora jer mu upravo ta jedinica omogućuje komunikaciju s okolinom. Analogno ljudskoj težnji za poboljšanjem života tehnološkim *protezama* kroz ubrzanje života BIOS danas zamjenjuje brži i pregledniji *UEFI (Unified Extensible Firmware Interface)*²⁰. Upravo te nove slike klonova u bio-genetičkom i kibernetičko-informatičkom smislu koji imaju neovisan život o nama, neizbježno mijenjajući naš život, proizvodi sablazan od slike koju smo proizveli, koja pritom nadilazi jezično objašnjenje.

Pristupanje slici tako može poći u svim smjerovima poput pokrenutosti oka - od pojedinih slika bilo da je riječ o umjetnosti ili popularnoj kulturi, vizualnih fenomena, snova, skopičkih režima, slike kao robe, društvene uloge slike, vizualnih praksi *novih* slika - ukratko pristup vizualnom općenito otvara mnoga područja koja ovdje nisam ni spomenula. Obzirom da je slika *upisana* u čovjeka, veza slike i čovjeka je neraskidiva. Rastuća prisutnost slika u virtualnom prostoru otvara nam nove horizonte. Nakon dekonstrukcije svijeta želja za razumjevanjem nove konstrukcije svijeta usmjerava nas na sliku. Ostaje za istražiti kakve će promjene donijeti *nova* slika, odnosno kako će se odraziti na samu sliku, a kako na mogućnosti recepcije, produkcije i reprodukcije slika. I dok tražimo odgovor na pitanje *što je slika?* kao obuhvatno-neobuhvatni odgovor parafrazirati ću Palmerov citat s početka: slika je istovremeno misao i stvar, i nešto između.

¹⁹ BIOS (*Basic Input/Output System*) informatički akronim za upravljačku komponentu kompjutora, to je kod zapisan na čipu koji omogućuje upravljanje ulaznim i izlaznim informacijama

²⁰ UEFI (*Unified Extensible Firmware Interface*), kratica koja se ne prevodi na hrvatski jezik, nasljednik je BIOS-a, odnosno njegova poboljšana verzija

2.1.4. Prema znanosti o slici

Premještanje od korisnika slike do proizvođača slika neizbježno vodi prema promjeni odnosa spram slika kao i promjeni percepcije. Proliferacijom slika omogućenom tehnološkim napretkom s jedne strane i konstantnom željom ljudi za vizualnim podražajima možemo naznačiti kao uvod u postmodernu s kojom je logocentrična paradigma dovedena u pitanje. Zbog toga danas govorimo o *slikovnom obratu* (W.J.T. Mitchell) ili *ikoničkom obratu* (Gottfried Boehm). Obzirom da je povijest je ispunjena raznim prevratima, otkrićima, mjenama društvenih paradigmi i zaokretima, pitanje je što za nas znači *slikovni obrat* i/ili *ikonički obrat*? Označava li kraj jezika i potpunu dominaciju slika ili nešto drugo? U nastavku ću dati pregled slikovnog i ikoničkog obrata kao detekcije promjene paradigme, s kojom se pojavljuje potreba za disciplinom koja će omogućiti dolazak do *šire slike* o vizualnoj kulturi, bilo da je riječ o vizualnim objektima ili vizualnim praksama produkcije i recepcije.

Dva pojma obrata lociramo u dvijema teorijama iznešenim u isto vrijeme 1994. godine, na različitim mjestima - jedna u Americi, druga u Njemačkoj. Iako je polazište isto – detekcija promjene odnosa spram slika, pristupi se razlikuju. Obzirom na razlikovanje pojmova slike u anglo-američkom govornom području (*picture* i *image*) Moxey upućuje na to da evocirajući božansku prisutnost u ikoni Boehmov koncept *ikoničkog obrata* bolje obuhvaća životnost dodjeljenu slikama od Mitcellovog koncepta slikovnog obrata (*pictorial turn*) unatoč njihovim divergentnim pristupima [20]. Mjesto divergencije dvaju pristupa proizlazi iz odnosa prema *logosu* kod revizionističkog pristupanja ikonologiji. *Slikovni obrat* je detekcija promjene s rastućim interesom za slike, i promjenjenim odnosom spram slika, a zabrinutost da se govor obrani od vizualnog Mitchell vidi kao ključni dokaz tog obrata. Pritom današnji status slike locira „negdje između Kuhnove »paradigme« i »anomalije«, gdje slika zauzimajući (poput jezika) „središnju temu rasprave u humanističkim znanostima“ nastupa „kao neka vrsta modela ili oblika za druge stvari (uključujući i samo uobličavanje) i kao nerješeni problem, možda čak i kao predmet svoje vlastite »znanosti«, onoga što je Erwin Panofsky nazvao »ikonologijom« [21]. Mitchell upućuje na potrebu proširenja ikonologije kroz dvije osnovne tvrdnje koje uprizoruje u susretu kroz pozdrav i zahtjev za međusobnim prepoznavanjem Althusserove ideologije i Panovskijeve ikonologije. U prvoj iznosi potrebu za revizijom znanstvene teorije i rekonstrukcijom ikonologije kroz uprizorenje susreta ikone i logosa, jer takva rekonstruirana ikonologija

otvara pristup subjektu konstituiranom i od jezika i od slike. U drugoj tvrdnji kroz susret ikonologije s diskursom ideologije za cilj ima činjenje „ideološke kritike ikonološki svjesnom“ [21]. Otvaranje i razmatranje međusobne napetosti slike i riječi važno zbog same ljudske prirode koju čine i riječ i slika.

Boehm *ikonički obrat* vidi kao reakciju na *lingvistički obrat* Richarda Rortya, prema kojem nije u opoziciji već je svojevrsni nasljednik, argumentirajući da su „slike oduvijek obitavale u jeziku“ kroz navode o „jezičnim igrama“ Wittgensteina i Nietzscheovoj „radikalnoj sumnji u referencijalni odnos čovjeka prema svijetu“ [22]. Referirajući se na logocentrični sustav koji je rezultirao sužavanjem pojma *logos* na jezik, Boehm promjenu paradigme - zaokretu prema slikama, vidi upravo u „razumjevanju slike kao *logosa*, kao procesa u generiranju značenja“ [1]. Prisutnost metafora kao integralnog dijela jezika prilaže toj tezi. Modernu umjetnost izdvaja kao jednog od krunskih svjedoka promijenjenog razumijevanja slike, za koju navodi da zbog svog „umnogostručavanja načina prikaza, stapanje mogućnosti oblikovanja, daje slici posvudašnju prisutnost koja se nije mogla postići tradicionalnom pokretnom slikom na platnu“ [22]. Oprečno Mitchellovom poimanju ikonologije kroz konstituiranje subjekta i u jeziku i u vizualnom, Boehmovo tumačenje ikonologije zahtjev je za autonomijom slika, pritom pomičući naglasak s *logosa* na *ikonu*, redefinira i postavlja *ikonu kao logos*. Boehmov pristup potpunog oslobađanja slike od bremena jezika kroz premještanje *logosa* s jezika na sliku rezultira tezom da „slike posjeduju vlastitu, samo njima pripadajuću logiku“ što znači da logika slike nije istovjetna logici jezika [14]. Mitchell ne osporava autonomiju jezika i slike, te upozorava da puristički impuls za pročišćavanjem slika od jezika dolazi *prirodno*, no kidanje te uzajamne veze nije jednostavno, ako je uopće moguće [23]. Obzirom na kontaminiranost i jezikom i slikom možemo li sliku potpuno osloboditi jezika (i obrnuto)?

Pristup slikama ostvaruje se gledanjem i uočavanjem razlike koju Boehm naziva *ikoničkom razlikom*. Ikonička razlika ostvaruje se kontrastom između onog u slici i izvan nje [22]. Drugim riječima ikonička razlika omogućuje slici da bude percipirana kao slika. Slučaj u kojem slike govore za sebe i o sebi Mitchell naziva *metaslikama*. Samoreferencijalnost slike može se odnositi na samu sliku, na druge slike ili na samu prirodu vizualne reprezentacije, pritom ističe da je *svaka slika* koja se rabi za razmišljanje o prirodi slika – metaslika [24].

Još jedno od mjesta divergencije Mitchella i Boehma je uočavanje važnosti slika u znanosti – Boehm u *ikoničkom obratu* vidi i rastuću važnost slika u znanosti, dok Mitchell ukazuje na to da su slike oduvijek bile važne za znanost. Mitchell ustvari slikovni obrat ne smatra novim, već ukazuje da su se kroz povijest događali slikovni obrati - svaki put kada je promijenjen odnos prema slikama [23]. Osim evidentne proliferacije slika što slikovni i/ili ikonički obrat znači za znanost? Mijenja li se status slika u znanosti? Ostvaruje li se kroz slikovni obrat pomak u znanstvenom pristupu slikama od sredstva prema svrsi, od posrednika u promatranju objekta proučavanja do samog objekta proučavanja? Ili možda nadilazi sredstvo/svrha odnos omogućujući promatranom da priča za sebe?

Prijedlog kao mogućnost i potrebu znanosti o slici kao „općoj, interdisciplinarnoj znanosti o slici“ iznosi Klaus Sachs-Hombach u zborniku istoimenog naziva, pritom ukazuje na to da je oznaka „Znanost o slici“ nastala u okviru kolokvija iz znanosti o slici u Magdeburgu (Bildwissenschaftliches Kolloquium Magdeburg – BWK), sredinom 90-ih otkada se „brzo proširila i postala samorazumljivom“ [25]. Opća znanost o slici kao krovno područje za bavljenje slikom, prema polazištu Sachs-Hombacha trebala bi pružiti zajednički teorijski okvir raznovrsnim disciplinama, a ne postati tek jedna od disciplina pored etabliranih znanosti o slici. Zajednički okvir podrazumjeva suradnju u iznalaženju zajedničkog interdisciplinarnog jezika kroz sistematizaciju pristupa, metodologija, te rezultata različitih disciplina i „pojmovnog razrješenja“ kao mogućnosti daljnih istraživanja sa zajedničkom osnovom. Pod pojmovnim razrješenjem misli zajedničko iznalaženje definicija što je slika kao izgradnju baze u daljnim istraživanjima. U zborniku *Znanost o slici* Sachs-Hombach objedinjuje različite disciplinarnе perspektive koje doprinose teorijskom razumjevanju slike, razlažući ih na temeljne discipline i praktične discipline. Pritom temeljne discipline „na sustavan način reflektiraju nezaobilazne momente slika i slikovne izraze“ (matematika i logika, filozofija, retorika, semiotika, mediologija, komunikologija, povijest umjetnosti, kognitivna znanost, neurologija), dok se praktične discipline (vizualna kultura, sociologija, pravo, pedagogija, politologija, dizajn, film i televizija, novi mediji...) „više bave teorijom nastanka slike nego samom teorijom slike“. Kako znanost o slici ne bi „progutala“ znanost, obzirom na široku rasprostranjenost slika u znanosti, Sachs-Hombach ističe da disciplinama kojima je slika metodički alat poput dijagnostike u medicini ne bi trebale pripadati znanosti o slici [25]. Moglo bi se postaviti pitanje zašto uopće težiti općoj znanosti o slici ukoliko već postoje znanosti o slici? Također se možemo pitati kako zajednički definirati sliku kroz fundamentalno različite discipline? Nije li zahtjev za

pojmovno razrješenje kod ontološkog pitanja *što je slika?* pokušaj ograđivanja, a samim time i zatvaranja otvorenog modela bavljenja slikom?

Pristupanju slikama ne doprinosi ekskluzivnost slika unutar etabilranih znanosti o slici, poput povijesti umjetnosti kao znanosti o slici čije je interesno područje suženo na umjetničke slike. Horst Bredekamp ukazuje na zaboravljenu njemačku povijesno-umjetničku tradiciju koja je težila epistemološkoj univerzalnosti, jer se još krajem 19. st., posvećujući jednaku pažnju umjetničkim i ne-umjetničkim slikama, profilirala u *Bildwissenschaft* u punom smislu te riječi. Bredekamp naglašava kako je ta tradicija zapala u stanje „kolektivne amnezije“ koja je uslijedila nakon nacističkog preuzimanja moći 1933.godine [26]. Ističući doprinose povjesničara umjetnosti Grimma, Lübkea, Springera, Burckhardta, Wölfflina i Panofskog kroz priznavanje uloge fotografije unutar povijesti umjetnosti - ne samo kao alata povjesno-umjetničkog istraživanja, već i predmeta istraživanja; i kroz zalaganje za zastupljenost i ne-umjetničkih artefakata u muzejima, Bredekamp ukazuje na njemačku tradiciju povijesti umjetnosti sa zahtjevom za utvrđivanjem razloga zaborava i rekonstrukcijom zaboravljenog. To bi ujedno značilo i razrješenje disciplinarnog problema znanosti o slici (*Bildwissenschaft*) ukoliko je uopće moguće ostvariti Bredekampov poziv za proširenje, odnosno povratak univerzalnosti povijesti umjetnosti.

Uzmemo li u obzir da povijest umjetnosti polaže pravo na pitanje slike *u* i *o* umjetnosti pitanje je može li povijest umjetnosti nadići ne samo svoju okoštenu disciplinarnu orijentaciju prema umjetničkim slikama već i nadići problem terminološke naravi discipline? Povijest kao temporalno i terminološko određenje discipline je retrospektivnog karaktera, zbog toga što se povijest određuje prema prostorno-vremenskom okviru smještenom u prošlosti. Prošlost se može odnositi na vrijeme i na prošlost kao povijest. U prvom slučaju kada kažemo prošlost misli se na nepovratnost vremena koje je prošlo, s druge strane povijesnost prošlosti odnosi se na zbir događaja u prošlom vremenu koji su oblikovali određenu epohu.

Vrijeme se smatra(lo) univerzalnom kategorijom. Ako je vrijeme univerzalno ono prožima sav prostor jednako. No da li to stvarno tako? Drugačiji uvid o vremenu i vremenskom slijedu daje nam Keith Moxey u svojoj studiji *Vizual Time: The Image in History* dovodeći u pitanje univerzalnost vremena. Razvoj čovječanstva ne prati vremenski slijed jednako na svim područjima, a uvide o drugačijem razvojnom slijedu dobili smo kroz antropologiju, a

stvarni značaj i dekonstrukciju univerzalnog vremena kao modernističke paradigme omogućile su postkolonijalne teorije [20]. Odstupanja razvojnog od (zapadnjačkog) vremenskog slijeda različitih kultura pobija tvrdnju o univerzalnom vremenu. Obzirom na našu tendenciju antropomorfizacije svijeta, isti je koncept primjenjiv i na linearno vrijeme. Linearni slijed vremena pritom reflektira prolaznost života. Sjećanje omogućuje vraćanje vremena dok sposobnost imaginacije omogućuje predviđanje budućeg vremena. Često se događa da kovitlac nostalgije i želje zamagli jedino stvarno vrijeme - sada. Nastavimo li gledati antropomorfno na vrijeme primjetiti ćemo da životna dob ljudi koji žive u istom vremenu nije jednaka, samim time možemo reći da je vrijeme heterokrono. Vidljivošću Drugog omogućen je pristup drugačijem vremenu koje se odvija paralelno s našim. Slike nadilaze vrijeme i naš pristup slikama neovisno o njihovom nastanku odnosi se na sadašnje vrijeme i upravo ta mogućnost života slika i u našem vremenu čini ih anakronim. Anakronost djela ne ograničava se na vrijeme nastanka djela, već mu omogućuje stvaranje vlastite recepcije u sadašnjosti. Imajući u vidu promatrača i njegovu interakciju sa slikom neovisnu o značenju slike pomiče promatranje slikovnog modela od *prezentacije* prema *prezentaciji* [20].

Za proučavanje povijesti umjetnosti potreban je vremenski odmak. Povijest umjetnosti kao autoritativna disciplina za bavljenje slikom kroz interpretaciju umjetničkih slika bavi se uz ikonologiju kao sestrinsku disciplinu, formalnom analizom i interpretacijom s naglaskom na autora djela. Ako je potreban vremenski odmak da bi se mogli baviti poviješću može li povijest umjetnosti odgovoriti na aktualna pitanja slike (i ne samo umjetničke slike)? Možemo li uopće govoriti o *povijesti umjetnosti* ukoliko dođe do zaokreta prema sadašnjosti s inkluzivnim odnosom spram ne-umjetničkih slika? Zahtjev za odbacivanjem tradicije javio se s modernom umjetnošću koja je zatekla samu disciplinu, iako moderna umjetnost danas temporalno pripada povijesti umjetnosti. Prisutnost promatrača koji dosad nije bio u fokusu povijesti umjetnosti, nereprezentacijska umjetnost, kao i performativna umjetnost uz promjene koje se danas odnose na medijski spektakl slike još jednom dovode disciplinu povijesti umjetnosti do problema kao zahtjeva za proširenjem fokusa. Takav zahtjev ujedno je i kamen spoticanja discipline jer bi se trebala obračunati s vlastitim elitizmom kroz vrijednosnu kategorizaciju djela koja ujedno određuje i interesno područje povijesti umjetnosti, a riječ je o podjeli na uzvišena umjetnička djela spram neuzvišenih djela popularne kulture. I dok povijest umjetnosti još nije prevladala takvu podjelu i bavljenje neuzvišenim objektima smatra blasfemijom, suvremena umjetnost je

transgresivna jer u koraku s vremenom sama zamagljuje i prekoračuje granice takve podjele. Sve prisutniji koncept interdisciplinarnosti koja danas dolazi *prirodno* čini se da polako mijenja paradigmu monodisciplinarnosti znanosti, a kako će se to odraziti na elitističku poziciju povijesti umjetnosti ostaje nam za vidjeti.

Interdisciplinarnost kao sve glasniji model znanosti neki doživljavaju pomodno, a drugi ispražnjeno smisla kao nagovještaj apokalipse, pa često možemo čuti teze o kraju svega pa i znanosti. Pritom se treba upitati da li kraj ujedno označava i konačnost? Ili je možda riječ o uvodu u neki novi početak? Postmodernu možemo promotriti kao radikalni rez s modernom ili kao reformski nastavak pogonjen sumnjom u linearni napredak i propitivanjem univerzalnosti kao dominantne paradigme. Rastvaranje moderne kroz postmodernu dovodi nas do nastanka kulturalnih studija, postkolonijalnih teorija kao i politika identiteta gdje rubna područja ne samo da postaju vidljiva već i zahtijevaju jednaku vidljivost. Prisutnost sve većeg broja slika s jedne je strane rezultat naše želje za slikom, dok je s druge strane rezultat tehnološkog napretka, koji su nerazdvojno isprepleteni. Postmoderna sumnja o objektivizam²¹ čini se da je omogućila proliferaciju subjektivnosti. Možda je zaokret prema slici i želja za našim razumjevanjem slike poput zrcala u kojem promatrajući slike ustvari promatramo sebe.

Tvrđnje o prevlasti vizualnog vode premisi da je vizualnost odrednica današnjeg doba, tj. da mi živimo u vizualnom dobu. Vratimo li se u povijest i osvrnemo li se na biološku sposobnost vida možemo opovrgnuti ovaj mit²² i reći da su ljudi oduvijek vizualna bića.²³ Zaokret prema vizualnim objektima, uočavanje važnosti njihove prisutnosti s neizbježnom promjenom koju unose u ljudske živote okret je prema vizualnim studijima ili vizualnoj kulturi. Čini se da je pitanje vizualnih studija ili vizualne kulture u akademskom pristupu terminološki nerazjašnjeno obzirom na njihovu zastupljenost. Mitchellova distinkcija vizualnih studija kao discipline koja se bavi vizualnom kulturom, unatoč njegovom preferiranju termina vizualna kultura kao neutralnijem pojmu od vizualnih studija, dosljednija bi primjena pojma vizualnih studija mogla pomoći u distinkciji discipline od predmeta proučavanja [2]. Kada vizualnim studijima pristupamo kao disciplini možemo reći da je slikovna logika i/i primjenjiva i na vizualne studije. Istovremeno riječ je o

²¹ Mitchell rasčlanjuje pojmove objektivnost i objektivizam. Dok je objektivnost nužna komponenta otvorenog, znatiželjnog uma, objektivizam je „ideološka parodija objektivnosti“ koja „naginje u samouvjerenost i sigurnost suverenog subjekta u zahvaćanju realnog“ [2].

²² Mitchell iznosi mitove o vizualnoj kulturi među koji spada i ovaj o vizualnom dobu [2].

²³ Vidi tekst Mieke Bal `Visual Essentialism and the Object of Visual Culture` [27]

interdisciplinarnoj disciplini i ne-disciplini.²⁴ To znači da se vizualni studiji nalaze između pokreta i discipline, a sveobuhvatnost vizualnog od slika bez obzira na njihovu vrijednost ili disciplinarno područje, skopičkih režima, društvene uloge slike, pa sve do širokog područja nejasnih mentalnih slika, čini vizualne studije otvorenim dijalogom. Širina interesnog područja i otvorenost podrazumjevaju interdisciplinarnost zbog nemogućnosti iznalaženja jedinstvene metode, zbog čega možemo reći da su vizualni studiji u organskom smislu parazitska disciplina.²⁵ Ovisno o vizualnom području ili sadržaju kojim se bave autori koji pripadaju području vizualnih studija preuzimaju metodološke alate disciplina od psihoanalize, fenomenologije do semiotike. Pritom je na snazi inverzija jer nije više metoda ta koja određuje kako će se promatrani objekt ili fenomen analizirati, već upravo obrnuto polazeći od određenog vizualnog objekta ili fenomena iznaći će se prikladan metodološki alat za njegovu analizu.

Kod pristupanja vizualnim studijima kao disciplini prisutan je oprez zbog tereta kojeg disciplinarno određenje nosi definiranjem objekta proučavanja i metodološkog postavljanja granica. Tako naizgled „klimavo“ postavljanje discipline odraz je obrata od ekskluzivnosti objekata proučavanja prema inkluzivnosti svih aspekata vizualne kulture. Nakon otvaranja umjetnosti prema promatraču kroz otvoreno djelo (Eco)²⁶, te otvaranja svijeta globalnim umrežavanjem putem tehnologije, Sachs-Hombachov programatski prijedlog znanosti o slici ne čini se kao prikladno rješenje u pristupu vizualnoj kulturi obzirom na oformljavanje znanosti prema postulatima modernističke paradigme znanosti, s druge strane vizualni studiji kao otvoren interdisciplinarni koncept mogu poslužiti kao paradigma suvremenoj znanosti otvorenoj prema objektima proučavanja lišenoj monodisciplinarnog ograničavanja.

²⁴ Vidi uvid o pitanju discipline *vizualne kulture* i kritiku vizualnog esencijalizma Mike Bal [27]. Također vidi i Mitchellov odgovor u tekstu *The Obscure Object of Visual Culture* [28].

²⁵ Pod otvorenost mislim odbacivanje stroge ograničenosti na određene discipline koje bi rezultirale isključivosti i nužnom redukcijom, otvorenost se izdaje kao mogućnost participacije različitih pristupa području vizualnog što disciplinu vizualnih studija obogaćuje. Također vidi o interdisciplinarnosti tekst Jamesa Elkinsa *Nine Modes of Interdisciplinarity for Visual Studies* [29]. Vidi i reakciju Mieke Bal u tekstu *Mieke Bal's Reply to the Responses* [30].

²⁶ Vidi o otvorenom djelu u istoimenoj knjizi Umberta Eca [31]

2.2. Moda

Moda ne egzistira samo u odjeći. Moda je na nebu, na ulici, moda ima veze s idejama, načinom života, s onim što se događa.

Coco Chanel (1883-1971)

Široko rasprostranjena uporaba pojma mode s jedne strane implicira banalnost i efemernost dok je s druge strane sinonim za aktualnost. Prema polarizirajućem učinku koji proizvodi možemo reći da moda polazi u dva smijera - istovremeno je predmet obožavanja i predmet prijehira. Dok dio ljudi silno želi biti u modi, drugi je se odriču, nesvjesni da su svejedno dio nje. Svojim polarizirajućim učinkom moda je neprestano poprište sukoba. U tom je kontekstu analogna slici i ikonoklastičkim borbama. Možemo reći da proturječnosti mode proizlaze iz percepcije. Često je redukcionistički svedena samo na materijalnost odjeće što doprinosi trivijalizaciji mode koja se, unatoč tome (i upravo zbog toga često ispod radara) rasprostire od područja fenomena preko društvene forme, spektakla i same slike (*image*). Percipirajući je samo kao promjenjive trendove često se bavljenje modom podrugljivo smatra bespotrebnim trošenjem vremena i intelektualnim srozavanjem, pa tako rasprostranjenost mode sa svim implikacijama koje sa sobom nosi prolazi neopaženo. Partikularno zahvaćena često je na meti kritike. Prije svega trebali bi odgovoriti na pitanje što je moda? Da li je riječ o pukom odijevanju ili nečem drugom?

Pojam mode možemo locirati u napetosti između neprestane aktualnosti i proizvodnje novog. Krenemo li od odijevanja možemo reći da je potreba za odijevanjem vjerojatno stara koliko i čovjek i poput jezika i slike distinktivni je element čovjeka spram ostalih vrsta. S druge strane pođemo li od povijesti odijevanja primjećujemo da to nije povijest mode. Zašto odijevanje i moda nisu sinonimi? Što modu izdvaja iz odijevanja? Ako je odijevanje svojstveno čovjeku od samih početaka kada nastaje moda? Obzirom da moda nije ni etimološki povezana s odijevanjem, diferencijaciju mode i odijevanja lociramo tek s modernošću. Ukoliko preuzmemo doslovno značenje latinske riječi *modus* koja znači

način, za modu možemo reći da je paradigma napretka modernosti²⁷. Pritom mislim na modernizaciju kao na spremnost prihvaćanja novog načina života koji donose tehnološki noviteti. Prihvaćanje novog podrazumjeva napuštanje ili odbacivanje starog, zastarjelog. Ovdje treba naglasiti da moda nije radikalna rez s prošlošću, naprotiv prema vremenu se odnosi eklektično spajajući temporalno udaljena razdoblja. Medijalna uloga u tom procesu dodjeljna je modi koja poput narkoze tranziciju ne samo da čini lakšom već i poželjnom.

Imidž je pojam koji je u čvrstoj vezi s modom, a dolazi od engleske riječi za sliku u širem smislu – *image*²⁸. Prema Mitchellu: „Slike (*images*) nas istovremeno uče kako izražavati želje, ali i kako željeti“ [2]. Moda je pritom aktivna proizvodnja imidža koji označava pojavnost, dojam koji netko ostavlja svojim izgledom, odijevanjem i ponašanjem. Miješanje odijevanja i mode je često čak i u akademskim pristupima modi, upravo zbog redukcije mode na robu – odjeću. Pritom distinkciju mode i odjevanja možemo sagledati analogno s anglo-američkom diferencijacijom pojma slike - *image* i *picture*. Promotrimo li modu kao imidž, odnosno *image*, odijevanju možemo pripisati riječ *picture* prema jasnom materijalnom karakteru odjeće.

Recipročnost materijalnog i nematerijalnog karakterizira modu. Transfer koji se pritom odvija modu smiješta u prostor simboličkog. Nestalna i neuhvatljiva u prostoru simboličkog omogućuje fluidnu izmjenu i razmjenu značenja. Kao pojavnost pripisuje se komunikaciji i pripada sferi neverbalne komunikacije, ustvari možemo reći predvodi neverbalnu komunikaciju kao prvi utisak, prva slika koja se stvara o nekome na temelju pojavnosti. Moda kao slika egzistira između pojavnosti i simbola. Ambivalentnost mode nalazi se između slobode izražavanja i često usmjerene kritike modi kao sredstva podčinjavanja. U strogo materijalnom reduktivnom smislu moda je roba, a ujedno je i paradigmatički model proizvodnje (i potrošnje). Kroz kratak pregled premještanja mode htjela sam ukazati kako na kontradikcije koje iz toga proizlaze, tako i na neograničene mogućnosti pristupanja modi. Kako pristupiti modi obzirom na širinu samog pojma mode? Obzirom na komunikacijski aspekt mode kakav je odnos mode i jezika? Zbog neuhvatljivosti mode koliko brzo teorije mode zastarjevaju? Kakvo je vrijeme mode?

²⁷ Prema Simmelu moda „vodi pojedinca na put kojim svi idu“ [32].

²⁸ *image*, engl. temin za sliku u širem smislu

2.2.1. Od odjeće do mode i nazad

Ako moda nije odjeća možemo se pitati što je onda moda? Ili pitanje koje je postavila Ingrid Loschek kada odjeća postaje moda? Prije mode imali smo odijevanje. U ovom slučaju modu bismo mogli definirati kao kao odjeću s dodanom vrijednošću. Odjeća kao tjelesna zaštita čini se da je srasla s čovjekom i da čovjek više ne može bez nje. U nastavku ću promotriti uzroke tranzicije odjeće u modu. Kada povijesno promotirimo modu uočavamo uniformnu tendenciju mode. Drugim riječima kada nešto postane moda, zavođenjem kao potrebom brzo se proširi i to širenje ima uniformni karakter. Ako znamo da uniforma nije moda možemo se pitati koja je razlika između dva naizgled nasuprotna područja?

Moda je ovisna o društvu. Stoga možemo reći da bez društva nema ni mode. Modu možemo sagledati kao „povezujući karakter društvene vrijednosti“, a kao ističe Ingrid Loschek to je samo jedan od načina [33]. Nestalnost mode ne čini je bezvremnskom. Moda je pritom stalni prostor pregovora. Ovisi o prihvaćanju i inovaciji. Promjena odjeće nužno ne označava i promjenu mode. Pritom Lotschek ističe da promjena nije primarni aspekt mode već je taj aspekt vezan uz ekonomski koncept sezonske potrošnje. Slijedom toga, moda da bi zadržala svoj kontinuitet stvara sezonski diskontinuitet [33]. Kako bi odjeća postala moda iza tog procesa stoji cijeli sustav - od dizajnera, preko prezentacije kroz revije i modnu fotografiju²⁹, do modnog menadžmenta i na kraju (ali ne manje značajno) trgovina. Upisivanje značenja ili dodane vrijednosti odjeći kako bi postala mode odvija se na dvije razine – društvenim i individualnim prihvaćanjem.

Erving Goffman svoju studiju *The Presentation of Self in Everyday Life* počinje definiranjem individualnog, a kroz razradu studije promatra interakciju individualnog s kolektivnim. Individualno se formira kroz performativnu i interakciju s *auditorijem* kroz „igranje uloga“ [34]. Formiranje individualnog odvija se kroz stvaranje slike o sebi i refleksiji iste prema auditoriju, u otvorenom kruženju signifikacije akcije individualnog i prateće reakcije auditorija. Interakcija se odvija na način da obje strane, po načelu samoočuvanja, paze na očuvanje vlastitog obraza, slike o sebi koju gaje sami i one koju odašilju prema van. To individualno pomjerenje u prisustvu auditorija i u odnosu na reakciju auditorija odvija se na svjesnoj ili nesvjesnoj razini. Identitet po Goffmanovoj

²⁹ Lotschek naglašavajući ulogu revija i fotografije u stvaranju mode ističe da ne govorimo o revijama odjeće i i fotografijama odjeće [33].

definiciji nije fiksna i pitanje *bivanja*, zamjenjuje pitanjem *činjenja* [34]. Vlastiti identitet neodvojiv je od društva unutar kojeg se konstituira kroz povezivanje sa samim sobom i okolinom. Konstitucija vlastitog identiteta odvija se kroz kreiranje slike o sebi, u kojoj moda kao slika (*image*) - imidž ima važnu ulogu. Pritom bi bilo dobro imati na umu ovaj Mitchellov iskaz: „Slike su aktivni igrači u proizvodnji i promjeni vrijednosti. Sposobne su svijetu predstaviti nove vrijednosti, pritom prijeteci starim“ [2].

Pitanje uniforme pitanje je kontrole u formiranju kako društvenog tako i vlastitog identiteta. Nošenje uniforme nije samo odijevanje već podrazumijeva prihvaćanje pravila simbolički inskribiranih u sam odjevni predmet. Kontrola koja se vrši putem uniforme, a samim nošenjem pristaje se na kontrolu. Prihvatanje pravila zahtjeva i pravilno izvršenje koje, kako navodi Jennifer Craik, biva nagrađeno ili sankcionirano zbog transgresije [35]. Pritom valja naglasiti da je sankcioniranje češće od nagrađivanja, jer se poštivanje prihvaćenih pravila podrazumijeva, a vrši se raznim metodama kao što su gubitak povlastica, poniženje, psihičko i fizičko discipliniranje i ponavljanje pravila vezanih uz nošenje uniforme dok se ne postigne željeni cilj. Craik upozorava na dvojak karakter uniformi – s jedne strane uniforme predstavljaju „red, kontrolu, pouzdanost i konformnost“, dok s druge strane uz uniforme vežemo „subverziju, transgresiju, kaznu i sram“ [35]. Uniforma označava istovremenu izdvojenost i uklopljenost – diferencijaciju od nepripadajućeg dijela kolektiva, dok u isto vrijeme označava i pripadnost određenom kolektivu. Pripadnost kolektivu podrazumijeva podčinjavanje vlastitog identiteta reprezentaciji kolektiva.

Moda i uniforma su poput suprotnih polova, isprepletene međusobnim utjecajem. Kako moda aproprira elemente uniforme, tako i uniforma uz inskribirano kodificirano značenje ne zanemaruje estetsku komponentu i simboličku komunikaciju odjećom. No, možemo li sagledati *ready-to-wear*³⁰ modu kao formu personalizirane uniformnosti? Pritom mislim na otvorenu mogućnost personalizacije kroz odabir boja i dezena, dok su krojevi isti ili s minimalnim varijacijama. Jačanje individualizma, kroz politike identiteta, dovelo je do demokratizacije mode. Pritom je destabilizirano tradicionalno poimanje mode i moda se izmjestila iz svog povlaštenog mjesta *haute couture*³¹ otvaranjem prema masama i osnaživanjem *ready-to-wear* mode. To je dovelo do uslojavanja mode i pluralizma stilova.

³⁰ *ready-to-wear*, engl. termin doslovnog prijevoda spremno za nošenje oznaka za tvornički proizvedenu konfekcijsku odjeću

³¹ *haute couture*, franc. termin za visoku modu

Možemo reći da je današnji slogan mode (a i ne samo mode, već života općenito) „*anything goes*“³² kao glavna značajka individualizma i slobodne volje. Dok je uniforma artikulacija kolektivnog izjednačavanja kroz potiskivanje individualnog, uvjetno rečeno fiksna i stabilna u svojoj reprezentaciji, moda je s druge strane artikulacija slobode individualnog izbora, nestalna i promjenjiva. Pitanje školskih uniformi polarizira javnost, kako u zemljama koje imaju implementirane uniforme u obrazovnom sustavu, tako i u onim zemljama u kojima to nije slučaj. Stoga možemo reći da je prostor konvergencije uniforme i mode polarizacijski efekt koji proizvode. Istovremeno i prihvaćanje i odbijanje kako uniforme tako i mode ostavljaju ih otvorenim poprištem borbi i pregovora oko kreiranja vlastitog/kolektivnog identiteta.

2.2.2. Vrijeme mode

Odijevanje kao naizgled sastavni dio čovjeka sa svojom poviješću, uvođenjem mode u igru često vodi do konfuzije koja proizlazi iz izjednačavanja mode s odijevanjem. I dok odijevanje čovjeku nije novost o modi možemo pričati tek s dolaskom renesanse. Renesansa nas je uvela u doba modernosti. Pritom moda nije samo etimološki vezana uz modernost, ona je njen sastavni dio, čak štoviše u proizvodnji želje i prihvaćanja novog možemo reći da je moda paradigma ideje modernosti. Drugim riječima moda kao paradigma napretka prezentacija je novog i reprezentacija modernizacije. Vrijeme mode upotrebljavam dvoznačno: u prvom ću slučaju modu promatrati kronološki od razdoblja modernosti i nastanka mode, dok ću s druge strane sagledati relaciju mode i vremena, odnosno vremena u modi.

Na tragu Marshalla Bermana, Caroline Evans upućuje na korištenje pojma modernosti i trijadičku strukturu pojmova: modernizacija, modernost i modernizam. Pritom je modernost oznaka za utjecaj i promjene nastale usljed modernizacije koja je rezultat industrijalizacije (Bermanovom drugom dijelu modernizacije), dok se modernizam odnosi na avangardne pokrete u umjetnosti s početka XX. stoljeća [36]. Modernost s vremenskim tijekom od renesanse objedinjuje sve promjene vođene idejom linearnog napretka kao kretanja. S

³² *anything goes*, engl. izraz koji znači sve prolazi

renesansom nastaje i moda. Ovdje treba naglasti da po ideji, ali i prostorno-vremenskom okviru modernost kao i moda pripadaju Zapadu.

Moxey ukazuje na renesansu kao teleološki projekt s kojim se javlja potreba za narativizacijom prošlosti. Pritom je stil, svojstven umjetnosti, ali i modi, vremenski odsječak kojim možemo promatrati prošlost unutar prostorno-vremenskog okvira [20]. Sekvencioniranje vremena prati modernizacija koja se izdaje kao nužnost i kao putokaz. Trgovina kroz otvaranje putova modernizaciji omogućila je raskoš mode. Moda je pritom oblikovala vrijeme približavajući neke daleke prostore i kulture kroz tkanine dobivene trgovinom. Kroz trgovinu, a da pritom ne zaboravimo i tamnu stranu modernizacije - kolonijalizam kao sastavnicama modernog doba ulazimo u doba kapitalizma. Moxey za kapitalizam i modernost ističe da su sinonimi, a njima možemo pridružiti i modu [20]. Moda, modernost i kapitalizam trojstvo su koje određuje i naše vrijeme.

Dvije kritike renesansnom modelu modernosti možemo locirati u modernoj umjetnosti, zatim u humanističkim znanostima terminološki određenim kao postmodernizam. Moderna umjetnost je revolucionarna u svojim antitradicionalističkim, antimimetičkim i antihumanističkim težnjama unatoč tome što etimološki pripada modernosti [20]. Unatoč rušilačkim namjerama modernu umjetnost modernost je upila u sebe. Element šoka moderne umjetnosti postao je i sastavni dio mode.

Prefiks post- pojma postmoderno upućuje da je riječ o razdoblju nakon moderne. Možemo utvrditi da to istovremeno i je i nije točno. Ako se priklonimo uvjerenju da je ova tvrdnja nije točna takav stav proizlazi iz toga što se naizgled čini da je u ideji napretka sve ostalo isto i da je postmoderna samo mala nestabilnost koja se pojavila kao greška i koja je otklonjena. Postmodernu možemo iščitati kao radikalni rez modernističke misli, odnosno težnju za raskrinkavanjem zabluda i nedostataka modernosti. Kretanjem prema dobi digitalizacije svijeta, postmodernost na tom prijelazu možemo shvatiti kao hibrid modernosti odnosno kao mogućnost progledavanja i refleksije na stari medij (napretka), uzmemo li u obzir McLuhanovu narkotičnost medija [7]. Univerzalnost, racionalnost i ekspanzionističke tendencije modernosti dovele su do potiskivanja subjektivnosti, brisanja razlika i negacije (nevidljivosti) Drugog, a kroz postmodernu potisnuto se vraća i odjekuje kritikom tradicije, poput one moderne umjetnosti. Dovođenjem tradicionalnih dihotomija u pitanje važno je uočiti moment koji se dogodio paralelno s emancipatornim politikama identiteta, a tiče se nadgradnje ekonomskog modela modernog doba. Mogli bismo reći

skoro istovremeno s politikama identiteta odvija se subjektivizacija Drugog i subjektivizacija robe. Prema globalno umreženom društvu bila je potrebna emancipacija kapitalizma od nacija/država, a subjektivizacijom robe to je i omogućeno. U svom zamahu neoliberalni kapitalizam zakonima o slobodnoj trgovini ideju slobode inherentnu čovjeku implementacijom trgovinskih sporazuma robu u velikoj mjeri oslobađa zakona.

Suvremeni paradoks je taj da ljudi uvjetno rečeno subjekti podređeni zakonskoj regulaciji prostora suprotnoj od zakonske regulacije robe. U vrijeme kada roba dobiva sve veću slobodu kretanja, izgleda da s ljudima to nije slučaj. Da stvar bude još zanimljivija, čini se da ljudima to previše i ne smeta. Na snazi je i inverzija po pitanju privatnosti – dok se ljudima ograničava pravo na privatnost, privatnost robe kroz sporazume o zaštiti poslovnih tajni sve je veća. I u ovom slučaju čini se da privatnost više nije važno pravo, jer na snazi obrat svojevrijednog odricanja privatnosti. U takvom ozračju potpomognutim medijskim slikama katastrofa pesimistične prognoze kraja svega nalaze svoje opravdanje.

Vidljivost drugog rezultirala je uslojavanjem realnosti. Moxey ukazuje na to da su kulturalne karakteristike našeg vremena ekonomski determinirane, što rezultira time da živimo u vječnoj sadašnjosti [20]. Pritom vječna sadašnjost zamagljuje i povijest i budućnost. Nemogućnost sagledavanja prošlosti i budućnosti zbog zarobljenosti u sadašnjosti, u doba brisanja dihotomije prostora i vremena stapanjem u prostor-vrijeme, možemo pojasniti tezom Paula Virilioa da se nalazimo „na putovanju bez puta“, jer kako ističe stvarno se vrijeme suprostavlja sadašnjem vremenu [37]. Premještanjem iz stvarnog prostora u virtualni naglasak se prebacuje na vrijeme koje, prema Viriliou, nije kronološko lokalizirano vrijeme već univerzalno - „mundijalizirano vrijeme općeg međudjelovanja svih u istom trenutku“ [37]. Vječna sadašnjost kao neprestana aktualnost možemo reći da je sinonim za modu. No, kakvo je mode?

Modu povijesno možemo promotriti kroz tri paradigme mode:

- 1) moderna moda;
- 2) postmoderna moda;
- 3) suvremena moda [38].

Smiještajući modu u vremenski okvir možemo reći da se mijenjala kroz vrijeme s jednom konstantom, a to je promjena. Stoga moda XV. stoljeća konotativno nije jednaka modi XIX. ili XX. stoljeća. U počecima mode, odnosno možemo to tautološki iskazati modernom modom, vezana je uz klasnu stratisfakciju kao statusni simbol. Pritom je potrebno naglasiti

da unatoč tome što se moda smatra ženskim hrom, nositelji modnih promjena s početka mode bili su muškarci. Obzirom da se svijet drastično promijenio industrijalizacijom u XIX. stoljeću, to se odrazilo i na modu. Nositelj modnih mjena postaje žena. Promjene koje se događaju u modi XIX. stoljeća vezane su uz nastanak modnih revija i otvaranja modnih salona. U ovom razdoblju moderna moda poprima svoj prepoznatljivi oblik.

Postmoderna moda označena je emancipacijom i promjenom sustava mode. Postmoderna dekonstrukcija tradicionalnih društvenih diferencijacija kroz emancipatorne politike identiteta odjeknula je i dekonstrukcijom modnog sustava. Promjene koje su se dogodile vezane su uz difuziju mode, ali i na otvaranje modnog sustava prema različitim slojevima društva. Gilles Lipovetsky govori o demokratizaciji mode kao prijelazu s klasne diferencijacije ka otvorenoj formi mode [39]. Obzirom na preslagivanje društva kroz pojavu supkultura i kontrakultura jačala je ideja individualnosti. Razdoblje personalizacije individualiziranog pojedinca kroz modu nagovjestilo je širenje mode iz područja osobnog stila kroz pojavnost odjeće prema estetizaciji ukupnog života pojedinca kroz određeni *lifestyle*.³³

Postmoderna dekonstrukcija i promjena sustava mode od 90-ih godina XX. stoljeća uvela nas je naglašenu ambivalentnost suvremene mode, koja održava društveni pesimizam. Caroline Evans u svojoj studiji *Fashion at the Edge* istražuje suvremenu modu, odnosno detektira promjene modnog sustava 90-ih godina XX. stoljeća. Ambivalentnost mode naglašena je u naslovu kroz višeznačnosti pozicioniranja mode na rub. Možemo iščitati rub kao temporalnu dimenziju suvremene mode u iščekivanju kraja milenija. Također rub može označavati i prekretnicu koja je ostvarena tehnološkim napretkom. U konačnici rub može ukazivati na tabuizirane teme poput sexa, traume i smrti, kao i na uključivanje marginalnih skupina društva u modni sustav.

Evans uočava prostore konvergencije mode XIX. stoljeća i suvremene mode s kraja XX. stoljeća, koje objašnjava preko koncepta labirinta Waltera Benjamina kao metafore povijesti, pri čemu se jukstaponiranjem povijesnih slika sa suvremenim može rasvijetliti kako prošlost rezonira u sadašnjosti artikulirajući moderne tjeskobe i iskustva. Tragove industrijske modernosti pritom nalazi u postindustrijskoj modernosti kao povratku potisnutog. Koristeći metaforu zgužvane maramice, vođena iskazom Lynde Nead kako

³³ *lifestyle* je engleski termin kojim označavamo stilove života

moderna³⁴ nikad nije prekinula odnos s prošlošću, evocira topološki koncept približavanja udaljenog vremena kroz modu. Modom na kraju XX. stoljeća (a neki bi rekli i na samom kraju mode) odjekuju slike prošlosti evocirajući na užase s početka XX. stoljeća i izazivanjem sablazni [36].

Unatoč tome što se moda povezuje s novim, moda se ustvari cijelo vrijeme poigrava vremenom preuzimajući elemente prošlosti, rekombinira označitelje različitih vremena prezentirajući sadašnjost u *novom* ruhu. Kronološki slijed modnih mjena smiješta modu u povijest, dok s druge strane vremenski pastiš mode teatralizacijom negira povijest. Promatramo li vremenski modu možemo reći da je poput temporalne anomalije - prezentira se kao budućnost, ulaskom u sadašnjost postaje aktualnost koja sa sobom nosi neizbježnu promjenu osjetilnosti i odnosa kako prema sadašnjem tako i prema prošlom vremenu.

2.2.3. Komunikacija modom – između jezika, slike i tijela

Ako modu promotrimo kao komunikaciju jesu li komunikacijski kodovi mode bliži jeziku ili slici? Arbitrarnost jezika kao komunikacijskog sustava podrazumjeva poznavanje znakova i pravila kako bi komunikacija bila moguća. Razina komunikacije ovisi o razini poznavanja komunikacijskih pravila između njenih sudionika. Koja je uloga mode u komunikaciji? Dobro nam je poznato da odjeća nema samo funkciju zaštite tijela. Odjeća može, ali i ne mora nužno biti vanjski nositelj poruke subjekta. No, da li je moda svodiva na jezična pravila? Modni izričaj je u domeni vizualnog. Sa tog polazišta nameće se pitanje da li je uopće ispravno svođenje mode na lingvistička pravila? Ukoliko govorimo o komunikaciji posredstvom mode moramo biti svjesni da je takva komunikacija puno apstraktnija od jezične, pa je pitanje koje se nameće - jesu li svi nosioci svjesni poruke koju šalju i da li je ta poruka intencionalna? Kroz akademski diskurs možemo detektirati pokušaje svođenja mode na jezik. No, u kojoj mjeri je to bilo uspješno?

³⁴ Kako ne bi došlo do miješanja s umjetnošću, u ovom slučaju „moderna“ koristim za modernost, odnosno moderno doba.

Roland Barthes u knjizi *The Fashion System* kroz promatranje modnog časopisa iznosi tri razine modnog predmeta: slikovni, pismovni i stvarni odjevni predmet. Promatrajući pismovni i slikovni odjevni predmet Barthes ističe njihove razlike u strukturi³⁵, a kako bi se one prevladale, točnije zbog mogućnosti prijenosa iz jedne strukture u drugu obzirom na divergentna pravila širenja struktura Barthes govori o potrebi za nekom vrstom pretvarača – koje naziva *shifterima*. U trostrukoj strukturi odjavnog predmeta kao stvarnog, pismovnog i slikovnog u prijenosu sudjeluju tri *shiftera* omogućujući premještanja „stvarnog u sliku, stvarnog u jezik i slike u jezik“ [40]. Barthes za stvarni odjevni predmet govori da ga se ne može smjestiti na razinu jezika, zbog toga što jezik nije kopija stvarnosti, dok za sutrkturu stvarnog odjavnog predmeta kaže da može biti samo proizvodna. Obzirom na Barthesovu ukorijenjenost u semiotici razumljivo je zašto prednost daje pismovnom odjevnom predmetu, smatrajući pismovni odjevni predmet lišenim bilo kakve funkcije (praktične i estetske), sa posve značenjskom namjenom i upravo u njemu pronalazi semantičku osnovanost. Kroz funkcije percepcije i mogućnosti jezika kroz fiksiranje razine čitanja objašnjava prednost pismovnog odjavnog predmeta: "Slika zamrzava bezbroj mogućnosti; riječ fiksira jednu sigurnu" [40] No, ako modu promatramo u domeni vizualnog, može li se uopće dati prednost pismovnom odjevnom predmetu?

Rigidnije svođenje mode na jezik nudi nam Alison Lurie koja naglašava: "ako je moda jezik, ona – poput drugih jezika – mora imati riječnik i gramatiku"[41]. Lurie za razliku od Barthesa, samu odjeću stavlja u funkciju jezika i detaljno iznosi riječnik i gramatiku odjeće kao znakovnog sustava. Polazi od teze da su ljudi komunicirali odjećom prije nego li su poznavali jezik. Promatramo li odjeću kao sustav znakova onda se ona može strukturirati, gdje Lurie poveznicu nalazi upravo u jezičnom sustavu. U sam riječnik odjeće uključuje i frizure, modne dodatke, nakit, šminku i tjelesne ukrase. Svaki odjevni predmet Lurie predlaže kao riječ u rječniku [41]. Znači li to da samo oni koji su mogućnosti posjedovati velik broj "modnih riječi" mogu bolje komunicirati "modnim jezikom"? Mogu li ih oni koji ne posjeduju te modne riječi u svom riječniku uopće iščitati i prepoznati na drugima? Unatoč tome što pojedini odjevni segmenti mogu funkcionirati analogno jeziku, to nije arbitrarno pravilo kojega bi se svi sudionici *modnog jezika* pridržavali na taj način. Obzirom na

³⁵ "... jer nisu izrađeni od jednakih materijala, pa prema tome, ni njihov unutarnji ustroj nije jednak: jedan je sastavljen od oblika, crta, površina i boja, međusobno povezanih prostorno; drugi je sastavljen od riječi, međusobno povezanih sintaksno, ako ne logički; prvi je odjevni predmet slikovna struktura, drugi je verbalna. [39]"

količinu odstupanja podvrgavanje odijevanja i mode lingvističkim pravilima, barem na način na koji to izvodi Lurie, čini se uzaludnim i nemogućim zadatkom.

Oprečno Alison Lurie, Collin Campbel iznosi kritiku potrošnje kao komunikacije. Pritom naglašava da je za komunikaciju potrebno određeno znanje kako *interpretirati* kao i kako *poslati* tu poruku. Znanje stječemo učenjem pa se možemo pitati gdje i kako stječemo modno znanje? Kako kaže, samo prepoznavanje jezika nije dovoljna količina znanja za komunikaciju, važna je kompetentnost govornika [42]. Ako je poznavanje jezika ključno za jezičnu komunikaciju možemo se pitati gdje i kako se uči jezik mode? Kako se stječe modna kompetentnost? Mogućnost šutnje je ključan element komunikacije, a svodeći modu na jezik primjećujemo da mogućnost šutnje u modi izostaje.³⁶ Campbel iznosi tezu da odjeća funkcionira kao oblik osobne ekspresije stoga bi se trebala promatrati kao *art form*, odnosno kao oblik umjetničkog iskaza, te zaključuje da ukoliko se odjeća promatra kao ekspresija (bila ona umjetnička ili ne) teško može biti angažirana u prenošenju poruke razumljive ostalima [42].

Slično Campbellu, Fred Davies za modni kod govori da je bliži estetskom kodu nego informativno-orijentiranom konvencionalnom znaku. Mogućnost uočavanja koda, odnosno aproksimacije koda odvija se protokom vremena kroz opažanje promjena odjevnih stilova pod utjecajem mode, pritom Davies upozorava na *nisku semantičnost* odjevnog koda. Kako naglašava, to proizlazi iz toga što je odjevni ili modni kod radikalno drugačiji od kriptografskog koda i samim time nije svodiva na jezična pravila [43]. Divergencija jezika i mode je i temporalnog karaktera. Promotrimo li brzinu promjene jezika i mode uočavamo nesvodivost mode na jezik. Davies poziva na oprez pri upisivanju značenja modnim odjevnim predmetima zbog nestalnosti modnih mjena kao brzih premještanja značenja, jer ovogodišnja odjeća ne mora imati isto značenje kao i prošlogodišnja [43].

Premještanje mode iz odijevanja u simboličko, ekonomsko, društveno ili individualno onemogućuje svođenje mode na kod kao stabilnu jedinicu značenja. Ovdje je potrebno naglasiti da pokušaji svođenja mode na jezik ustvari izmiču modi i prvenstveno se pitanje su odijevanja. Ted Polhemus i Lynn Procter iz Flügelovog razlikovanja „pomodnog“ („*modish*“) i „stalnoga“ („*fiksed*“) izvode podjelu na modu i antimodu [44]. Razlikovanje

³⁶ „Mogućnost "slanja poruke" u svakom jeziku u suštini, ključno ovisi o mogućnosti ne slanja iste. Kako bi bili u mogućnosti reći nešto smisleno, ključno je imati mogućnost šutjeti. Stoga, jedan od najsnažnijih argumenata koji su protivni tvrdnji da roba (posebno odjeća) može biti korištena za slanje poruke proizlazi upravo iz činjenice da ta mogućnost rijetko postoji“ [42].

mode i antimode vezano je uz vrijeme i prostor. Kada govorimo o vremenu mode i antimode misli se na vrijeme promjene gdje se moda vrlo brzo mijenja, dok se promjene u antimodi odvijaju kroz znatno duže vrijeme. Prostor je kategorija koja je značajnija za antimodu, jer je posebna odjeća vezana uz posebno mjesto događaja i uz „svako zasebno društveno tijelo“ koje se još može rašlaniti i hijerarhijskim položajem [44]. Općenito, razdvajanje mode i antimode u grubo možemo sagledati kao promjenjivost i stalnost. Kako je kod stabilna jedinica značenja u razmjeni informacija podvrgavanje mode lingvističkim pravilima prije svega pitanje je antimode. Pritom je potrebno naglasiti da moda remeti antimodne *kodeve* preuzimajući ih. Upravo ova nestabilnost odjekuje u pristupima modi kao jeziku. Semiotički problem pristupanju modi Ugo Volli pronalazi u opoziciji *dijakronosti mode* kao zakona protjecanja i utemeljenja semiotike u *sinkronoj pretpostavci lingvistike*, ukazujući na to da je u semiotičkim pristupima modi uglavnom riječ o odijevanju, obzirom na nemogućnost podvrgavanja fluidnog sustava mode stabilnom sustavu znakova [5]. Moda kao vizualni dio komunikacije bliža je slici nego jeziku. Možemo reći da su moda i slika nerazdvojne, stoga je moda na stanovit način slika.

Kako Moxey ističe: „Vizualni objekti ne slijede lingvističke konvencije. Ne ovise o vremenu da bi utjecali na naše razumjevanje; ne trebaju biti nanizane poput perli na ogrlici da bi ostvarile značenje, vizualni objekti ispunjavaju našu percepciju u trenutku“ [20]. Moda se prezentira vizualno. Pritom *slikovnost* mode polazi u dva smijera. Prvi je onaj vidljivi i moglo bi se reći materijalno najuočljiviji, koji je ujedno i razlog redukcije mode na odjeću, a to je pojavnost. Vizualna razmjena informacija pri susretu je ono što prvo uočavamo i možemo reći da je analogna negativu. Drugim riječima poput negativa (kao otiska) susreti ostavljaju trenutne utiske koji omogućuju proizvodnju slike/a o nekome (kao pozitiva). Komunikacija kao razmjena informacija u širem smislu prostor je tvorbe i razmjene slika. Pritom mislim na stvaranje slike o sebi i sebe kao slike – imidž (*image*). Drugi smijer slikovnosti mode koji je neopipljiv možemo promotriti kroz sliku (*image*). Jean-Luc Nancy govori o slici (*image*) kao stvari koja nije stvar, koja se od stvari esencijalno razlikuje [45]. Jednako vrijedi i za modu – moda je stvar koja nije stvar, koja se od stvari esencijalno razlikuje.

Kroz postmoderne politike identiteta naglasak je stavljen na vizualnost identiteta i pitanje korporalnosti. Moda kroz politike identiteta zadobiva političku dimenziju. Moda je poput slike istovremeno i predmet obožavanja i predmet prijezira, a kao poprište političkih borbi snažno asocira na ikonoklastičke borbe. Ikonoklastičku kritiku mode možemo

promotriti kroz dva dijametralno suprotna područja – religioznost, pritom mislim na kršćansko tumačenje Biblije i feminizam, te način na koji međusobno rezoniraju. Prostor konvergencije obje kritike modi usmjeren je na dostojanstvo žene – u prvom slučaju riječ je o zastranjenju kroz modu, dok je feministička kritika usmerena prema modi kao patrijarhalnom alatu za pokoravanje žene. Razilaženja obaju kritika evidentna su u problematiziranju uloge žene koja u prvom slučaju žena treba biti pokorna i čedna, dok u drugom treba biti slobodna i snažna. Ovakvu kritiku možemo okarakterizirati *uvredom slike* [2].

Poput slike i percepcija tijela (kao medija slike/mode) ima svoje teološko uporište. Adam i Eva svog tijela, odnosno svoje goloće postali su svjesni nakon što su progledali, odnosno svojim grijehom postaju svjesni svoje tjelesnosti i počinju osjećati stid, te se omataju u smokvino lišće [15]. Grijeh je taj koji otkriva goloću, koji tijelo čini vidljivim u svom izvornom stanju. Prije goloće, kako Agamben navodi citirajući Erika Petrona, razlikujemo goloću i neodjevenost. Mogućnost opažanja goloće vezana je uz duhovni čin *progledvanja* [46]. Kroz sam grijeh i otkrivanje goloće, te ustoličenje *Istočnog grijeha*³⁷ tijelo poprima negativne konotacije u kršćanskoj religiji. Tijelo je pritom utjelovljena oznaka grijeha, a svoje prolazno stanje zahvaljuje upravo grešnosti Adma i Eve koji su se oglušili o Božju zapovijed, te kroz ispunjenje vlastite volje za posljedicu snose izgon iz Raja.

Racionalistička paradigma modernosti u prvi plan stavlja duh kao razum, a tijelo je samo materijalni medij duha. Pritom se percepcija pomjera od grešnosti tijela prema osvješćivanju tjelesnih limitacija kroz kvarljivost (kao mogućnost bolesti) i prolaznost tijela. Tako gledano obrat u percepciji tijela nije radikalni raskid s tradicijom već njena modifikacija u obratu prema čovjeku. Tijelo pritom ostaje na margini, a obrat se sastoji u tome da tijelo zadobiva vidljivost, postaje i predmetom proučavanja znanosti kao bi se omogućile modifikacija i nadgradnja, poput ispravljanja lošeg (DNK) koda što radi biogenetika danas.

Odijevanje kao tjelesna modifikacija predhodi modi, a može se sagledati u kontekstu zaštite tijela. Uloga odjeće kao zaštite polazi u dva smjera – kao zaštita od vremenskih prilika i kao zaštita tijela od pogleda. Potreba za zaštitom javlja se kao reakcija na napad.

³⁷ Istočni grijeh (latinski *peccatum originale originatum*) po tradicionalnoj katoličkoj teologiji je grijeh koji ljudi nasljeđuju rođenjem zbog čina participacije u Adamovu grijehu (rođenjem) i neposluha prema Bogu. Krist donosi oslobođenje od tog grijeha za čovječanstvo, a u katoličkoj tradiciji pojedinac se oslobađa vjerom i sakramentom krštenja.

Odjeća pritom postaje mjera za očuvanjem od prirode koja okružuje čovjeka i od pogleda drugih ljudi. Antropološki uvidi otkrivaju nam da odijevanje kao zaštita (stid i klimatska potreba) kulturološki uvjetovano bez obzira ima li realno ili simboličko uporište. Poimanje stida koji ima svoje teološko uporište bitno se razlikuje na Zapadu i kod afričkih domorodaca. Zamjenom mjesta, odnosno prilikom inverzije kulturalnih normi - od golog do odjevenog i obrnuto, rezultat je jednak osjet nelagode zbog duboko upisanih kodova vlastite kulture. Prema Bernardu Rudofskom čednost je posljedica, a ne uzrok nošenja odjeće [47]. Percepcija čednosti mijenjala se kroz vrijeme pod utjecajem društvenih (modnih) promjena. Jedina konstanta Zapada je odnos prema goloći. Rudofsky ističe da je na Zapadu golo tijelo neprihvatljivo, osim kroz umjetnost, dok je u Japanu prije otprilike sto godina situacija bila obrnuta „golo tijelo vidjelo se svakodnevno, ali je bilo nedopustivo u umjetnosti“[47].

Tek kada se čovjek suočava sa svojim tijelom moguć je nastanak mode. U takvom odnosu spram tijela uloga mode je nadgradnja *prirodnog* u *društveno* tijelo. Pod prirodnim tijelom mislim na biološke datosti tijela, dok je društveno tijelo ono koje je podložno modifikacijama i namjenjeno pogledu. Koja je uloga mode u odruštvenjavanju tijela? Tijelo i moda su u simbiotskoj vezi, odnosno možemo reći da je tijelo medij mode jednako kao što je moda medij tijela.³⁸ Drugim riječima moda je vezana uz tijelo u doslovnom, materijalnom smislu kroz odjeću, dok se istovremeno modom stvara društveno tijelo. To drugo, društveno tijelo reprezentativno je i namjenjeno pogledu. Tako gledana moda kroz odsutnost prirodnog tijela omogućuje prisutnost društvenog tijela. Moda je pritom upisivanje širokog spektra društvenih oznaka u tijelo posredovana odjećom kao vizualnim elementom pojavnosti (slike). Ostvarenje mode odvija se putem razmjene i stvaranja slika. Llewellyn Negrin ističe da se moda „razotkriva u stvaranju slika, ne pretvarajući se da su prirodne“[48]. Ako se moda razotkriva u stvaranju slika, onda ono *što* i *kako* komunicira trebamo tržiti kroz sliku, a ne jezik.

Tijelo sa svim svojim ograničenjima stalni je podsjetnik smrti kao kraja. Moda nas, poput Beltingove teze o slici, posjeća na naše tijelo i čini da ga zaboravimo [3]. Unatoč zaokretu prema čovjeku koji mu je omogućio korporalnost, strah koji vezan uz tijelo ne proizlazi iz božanske osude tijela kao grešnog, već iz znanosti koje tijelo promatra kao prirodnu datost s greškom. Imajući na umu bolesti i starenje tijelo Zapada prostor je strepnje. Možemo reći da strah od prolaznosti tijela ublažava prolaznost mode kao ponovne

³⁸ Prema Beltingu tijelo je medij slike [3].

mogućnosti ostvarenja drugačijeg (poboljšanog) tijela. Moda mora umrijeti da bi se ponovno rodila.

Tijelo, barem kada o tijelu govorimo u zapadnjačkom kontekstu, čini se da je oduvijek bilo na margini – označeno kao grešno i samim tim prolazno, kao materijalni medij duha (pritom tijelo u odnosu na duh ima manju važnost), stoga možemo reći da se odnos prema tijelu kretao između vidljivosti i nevidljivosti. Od teološkog pristupa tijelo je označeno dvostrukošću – ovozemaljsko tijelo kroz vjeru i pokoravanje grešnog tijela teži se novom vječnom onozemaljskom tijelu. To odjekuje i kroz znanost, pitom je limitirano tijelo podložno bolesti potrebno preobraziti u poboljšano tijelo.

Odnos mode i tijela (kao medija slike/mode) možemo promotriti kroz tri paradigme mode – modernu, postmodernu i suvremenu modu. Društveno tijelo moderne mode određeno je klasnom pripadnosti. Riječ je prvenstveno o ženskom tijelu. Tako promatrano žensko tijelo je objektivirano, jer žena postaje simbol bogatstva svoga muža. Klasna diferencijacija pokreće *mimetički model mode* koja je pritom simbol luksuza i moći. Oponašanje je istovremeno društvena integracija u pripadajuću klasu i klasna diferencijacija. Zbog zadržavanja klasne diferencije usljed oponašanja modne mjene se pokreću.

Stvarnu vidljivost i obrat prema tijelu možemo detektirati tek s emancipatornim politikama identiteta. Drugim riječima emancipatorne politike identiteta kroz proliferaciju subjektivnosti okreću se tijelu kao prostoru borbe. To je ujedno i moment jačanja individualizma (i rastakanja kolektivnog tijela). Možemo reći da je postmoderno tijelo ogoljeno jer se kroz emancipaciju tijelo lišava društvenog upisivanja kodova. Moda ne teži oponašanju, moda je *reprezentacija* emancipiranog društvenog tijela. Stoga kada je riječ o postmodernoj modi možemo reći da je na snazi oslobađanje tijela od društvenog upisivanja oznaka bilo da je riječ o klasnim, spolnim/rodnim ili rasnim podjelama. Promjenjen odnos prema tijelu označio je i prekretnicu u modi. Govorimo o vremenu demokratizacije mode.

Individualizirano androgeno oslobođeno tijelo prema suvremenoj paradigmi mode ima slobodu upisivanja oznaka po želji. Prebacivanjem pažnje na vizualno svojstvo identiteta moda se danas uvjetno rečeno oslobodila odjeće i postala je kreativni dizajn tijela [38]. Oslobođeno tijelo omogućilo je mnogostrukost *prezentacije* suvremenog tijela. Čini se da okret prema stvarnom tijelu prethodi prijelomnom povijesnom trenutku otvaranja mogućnosti reprodukcije tijela kao živog dvojnika kloniranjem i kada stvarno tijelo dobiva

svog dvojnika konstruiranog u virtualnom prostoru kao bezvremenskog avatara s nebrojenim mogućnostima manipulacije novim tijelom prema želji.

2.2.4. *Fashion studies* - od teorija mode do discipline

Moda povezivana uglavnom s banalnošću poput uljeza polako se provlačila akademskim krugovima da bi se postala centralno mjesto *Fashion studies*-a³⁹. Označava li to obrat u percepciji mode? Čini se je polarizirajući efekt svojstven modi prenešen i u akademsku zajednicu. S jedne strane, detektiramo rastući interes za teorijske pristupe modi sa sve većim brojem istraživača, dok s druge strane dovodjenje mode u vezu s teorijom izaziva podsmjeh (još uvijek) većeg dijela akadmske zajednice. Zašto baš moda treba svoju teoriju/e? Što se krije iza termina *Fashion Studies*? Kako pristupiti modi?

Moda je u svojim začecima vezana uz europske dvorove i kao takva bila je iskaz moći, odnosno statusni simbol. Prve teorije mode prema difuziji mode koja se odvija od viših slojeva prema nižim slojevima društva nazivaju se *trickle-down* teoijama⁴⁰. Američki ekonomist i sociolog Thorstein Veblen u *Teoriji dokoličarske klase* iznosi teoriju mode koja je ustvari kritika potrošačkog društva gdje modu uz potrošnju i dokolicu. Moda je pritom *hir* koji potiče na upadljivu potrošnju s prebacivanjem potrošnje na vizualnu reprezentaciju bogatstva modom kao statusnim simbol [49]. Potrošnja se pritom odnosi na stvarnu potrošnju i na potrošnju simboličkog kao mogućnosti nastanka nove mode (koja će opet rezultirati potrošnjom i tako u krug). Tako gledana difuzija mode odvija se vertikalno – od vrha na niže, odnosno od viših slojeva društva prema nižima. Kroz sociološku teoriju mode Georg Simmel o modi govori kao o *društvenoj formi* [32]. Moda kao društvena forma pritom djeluje dvojako – moda je istovremeno klasna stratisfakcija i socijalna diferencijacija. Funkcija mode u tom kontekstu međuodnos je isključivosti i uključivosti. Pritom moda povezuje, uključuje u skupinu ljude iste klase i istovremno razdvaja po pripadnosti klasama. Novost mode pripada višim slojevima društva, a u trenutku transfera

³⁹ Prevođenje termina *fashion studies* na hrvatski jezik rezultiralo bi nejasnoćom, jer se prevode kao modni studiji ili studiji mode stoga ću i nadalje koristiti engleski pojam pod kojim podrazumjevam disciplinarno objedinjenje teorija mode.

⁴⁰ *trickle-down*, engl. termin koji u doslovnom prijevodu znači kapati prema dolje. Pojam se odnosi na ekonomski sustav u kojem najsiromašni postepeno i sami dobivaju korist od sve većeg bogatstva najbogatijih.

mode na niže slojeve društva kako bi se održala funkcija socijalne diferencijacije moda se mijenja [32].

Otvaranjem svijeta u svojoj pojavnosti kroz masovne medije dolazi i do promjene u modi koju Gilles Lipovetsky naziva *otvorenom formom mode*. Prema Lipovetskom otvorena moda označava kraj disciplinarnog, centralističkog sustava mode. Uzimajući u obzir jačanje ideje individualizma moda se otvaranjem prema široj populaciji kroz *ready-to-wear* kolekcije demokratizirala. Govorimo o razdoblju nakon 60-ih godina XX.st. Lipovetsky ističe trodiobu koja operaciono definira modu: efemernost, zavodljivost i marginalna diferencijacija [39]. Moda se mijenja od klasno-diferenciranog poretka prema marginalnoj diferencijaciji. To je označilo gubitak središta, odnosno individualizacija dolazi s rubnih područja. Dolazi do izmještanja simbola, odnosno do miješanja simboličkog jer u *haute couture* ulaze simboli marginalnih skupina – *T-shirt*⁴¹ i traperice. Promjene od privilegije manjine do *prava* većine kroz otvaranje mode dolazi mijenja se i sam institucionalni sustav mode.

Otvaranjem mode Yunia Kawamura detektira kolaps simboličke hijerarhije visoke mode, nazivajući to dekonstrukcijom mode. U knjizi *The Japanese revolution in Paris Fashion* objašnjava institucionalni ustroj i dekonstrukciju mode s Parizom kao prijestolnicom mode. Kawamura ukazuje na institucionalni okvir u kojem *haute couture* ima stroge i fiksne kriterije dok su za demokratičniju inčicu *Prêt-à-Porter*⁴² kriteriji neprecizni i dvoznačni [4]. Kao što sam već istaknula vezu mode i kapitalizma, tako možemo uočiti da demokratizacija mode ima i tržišnu dimenziju proširenja kroz *ready-to-wear*. Kako je moda prvenstveno simbol luksuza, Pariz kao prijestolnica mode sa institucionalnim pokrićem simbol je uspješnosti modnog dizajnera. Da je marginalnost postala prednost evidentno je dolaskom japanskih dizajnera u Pariz kroz strategiju etničkog afiniteta. Iako *haute couture* nije nestao, dekonstrukcija modnog sustava odvila se stupnjevanjem luksuza od *haute couturea*, *Demi-coutura*⁴³, *Prêt-à-Portera* i *ready-to-weara*. Kawamura ukazuje na to da je *haute couture* sustav (obzirom na stroge kriterije koje je sve teže ispunjavati) u tranziciji od produkcije luksuzne odjeće prema *image-making* instituciji [4].

⁴¹ *T-shirt*, engl. termin za majicu

⁴² *Prêt-à-Porter*, franc. (doslovni prijevod) spremno za nošenje; iako se često koristi kao sinonim za *ready-to-wear*, *Prêt-à-Porter* linije nalaze svoje mjesto na *Fashion Week-ovima* (tjednima mode), ekskluzivne su (ali znatno manje ekskluzivne od *haute couturea*) i proizvode se u ograničenom broju i kroz ograničeno vrijeme, te nikad nisu unikatne

⁴³ *demi-coutur* (polu-visoka moda) je prema kvaliteti izrade i blažim pravilima smješten između *haute couturea* i *Pret-a-Portera*

Nakon dekonstrukcije svijeta preostaje nam sakupljanje krhotina. Pozivajući se na Benjaminovu figuru sakupljača (*ragpicker*) Caroline Evans i sama preuzima to ulogu kroz svoje istraživanje suvremene mode. Progonjenje prošlošću poput Benjaminove interpretacije *Angelusa Novusa* kao nemogućnost odvajanja od vlastite povijesti progoni i modu. Približavanjem povijesno sličnih prijelaznih (rubnih) razdoblja ona nalazi poveznicu koja odjekuje modnim dizajnom 90-ih godina XX. stoljeća. Kako bi objasnila potrebu za gledanjem unatrag i posljedicama koje ta potreba proizvodi poziva se na Freuda i njegovo istraživanje hysterije kao posljedice traume iz Prvog svjetskog rata koja se javlja kroz *flashbackove*⁴⁴. Promatranjem modnog dizajna 90-ih Evans tu dijagnozu daje modnim dizajnerima [35]. Ako društvo promotrimo kao kolektivno tijelo i pritom primjenimo Freudovu psihoanalizu hysterije, možemo reći da hysterija mode *flashback* koji se javlja na traumu društva kao posljedice nestabilnosti i ratova 90-ih, drastične promjene komunikacije usljed tehnološkog napretka i strepnje od kraja tisućljeća.

Moda je nagovještaj i nositelj promjene, ovisna je o društvu i možemo reći da je njegovo zrcalo. Nestabilnosti usljed promjena na tehnološkom planu odjekuju i modom. Demokratizacijom mode sutav mode se promijenio i unatoč tome što se čini da nestaje, promotrimo li malo oko sebe možemo reći da je moda prisutnija nego ikad. Stoga možemo reći da suvremena oznaka nestalnosti mode prelazi u stalnu metamorfnost mode – ima je posvuda i nema je nigdje. Kao paradigma (linearnog) napretka modernosti istovremeno je u opoziciji s linearnošću obzirom na ne-linearni karakter mode. Predvodila je estetizaciju svijeta i života samog, a koncept zavodjenja i brzih promjena pretočio se na sve grane industrije. U takvom okruženju totalne mode promatranje mode i izvan granica modnog dizajna može poslužiti kao uvid u stanje društva. Moda je pritom slika koju želimo vidjeti, kroz koju proizvodimo slike nas samih neovisno na kojoj strani mode se nalazimo - prijeziru ili obožavanju.

U uvodu zbornika *Thinking Through Fashion* (2016) Agnès Rocamora i Anneke Smelik u lingvističkom obratu vide nadilaženje granica tekstualnosti prema „slikama, glazbi, arhitekturi i napokon modi“, naglašavajući Barthesov doprinos u istraživanju popularne kulture ističu da dolazi do brisanja granica između visoke i masovne kulture [50]. To možemo promotriti u kontekstu otvaranja svijeta posredstvom masovnih medija. Kako je svijet zadobivao sve veću vidljivost pojavljivali su se uvjetno rečeno *novi* objekti koje je trebalo istražiti. Iako moda sama po sebi nije nova, unatoč tome što je novo inherentni

⁴⁴ *flashback*, engl. termin za bljesak

pojam mode, uočavanjem reciprociteta mode i kulture omogućen je pristup modi koji je u konačnici rezultirao okupljanjem divergentnih pristupa modi kroz *Fashion studies*.

Fashion studies disciplinarno se nalaze u jednakoj poziciji kao i vizualni studiji, s malom razlikom koja se tiče opravdavanja interesnog područja. Kao što sam na početku navela inskripcija banalnosti za modu, odnosno za pristupanje modi čini se da iziskuje odgovor na pitanje *zašto baš moda?* čak i onda kada nije eksplicitno tražen. Iako su pristupi modi u užem smislu vezani uz (modni) dizajn, početni su pristupi teoriji mode svoj prostor pronašli unutar sociologije. Kroz politike identiteta moda je bila plodno tlo za kritiku, dok je s individualizacijom postala kult pojavnosti kao osnove identiteta [48]. Danas uzmemo li u obzir neograničene mogućnosti pristupanja modi *Fashion studies* nemaju svoju jedinstvenu metodologiju. Posuđujući metode drugih disciplina *Fashion studies* u organskom smislu (baš kao i vizualne studije) možemo nazvati parazitskom disciplinom. Moda je tako prešla put od zatvorenog sustava, preko otvorene forme mode do otvorenog postora istraživanja. Prema Lipovetskom nestabilnost mode nas uči fleksibilnosti i prilagodljivosti [39]. Stoga ovo izlaganje završavam otvaranjem pitanja: hoće li nestabilnosti svijeta u tranziciji i zastarjelost pojmova i pristupa znanost učiniti fleksibilnom i otvorenom za proučavanje *novog* svijeta?

3. ZAKLJUČAK

Kroz ovaj rad podijeljen na dva dijela predstavila sam teorijske pristupe slici i modi. Naznačila sam na jezične diferencijacije pojma slike kroz različite jezike i kroz elaboraciju teme pojam slike ostavljam u širokom semantičkom području označavanja kako bi promotrila interakciju i uzajamno djelovanje slike/a sa prostorima koji nas na neki način određuju a to su: znanost koja nas definira kao razumna bića; jezik koji nam omogućuje smislenu komunikaciju poznavanjem i prihvaćanjem pravila; i tijelo kao osobni (posljednji privatni) prostor kojeg oblikuje slika. Modu promatram kroz prostor simboličkog prenešenog u oblikovanje: vremena kao ne-vremena aktualnosti, komunikacije kao informacije van jezika i tijela kao medija mode. Emancipacijski potencijal slika promatram između Mitchellove „žive slike“ i Beltingovog „tijela kao medija slike“ [2][3]. Kroz pregled teorija mode možemo primjetiti transformacije modnog sustava od krute forme do gotovo transparentne – moda je posvuda i nigdje. Modu promatram između simboličkog i pojavnosti – imidž (image), pritom kroz implementaciju teorija slike razmatram pitanja mode.

Smjestimo li sliku i modu u povijesni kontekst vremena, možemo detektirati tri prijelomna trenutka u mijenjanju percepcije i osjetilnosti kako slike tako i mode: 1) renesansa: kao uvod u modernost vođena idejom univerzalnosti i linearnog napretka, označila nov način reprezentacije prostora na slici, dok je moda kao paradigma napretka tek počela osvajati prostor Zapada; 2) postmoderna kao idejni raskid s modernošću s dekonstrukcijom zabluda modernosti; dovodenjem u pitanje univerzalnost i objektivnost nagovještana je ekspanzije slika i mode. Pritom moda u otvorenoj formi ne oponaša više staleže već reprezentira emancipirano tijelo. 3) 90-e godine XX. stoljeća kao tehnološki skok u informacijsko-komunikacijsko društvo, i slikovni obrat i/ili ikonički obrat kao indikator promjene u vizualnoj kulturi. Informacijsko-komunikacijsko doba omogućilo je proliferaciju *novih* slika i ulaska u doba totalne mode. Reprezentacijski model slike zamjenjuje prezentacija.

Nakon dekonstrukcije svijeta želja za razumjevanjem nove konstrukcije svijeta usmjerava nas na sliku. (Sve)prisutnost slika s izmjenjenim i drugačijim modelima recepcije, produkcije, reprodukcije široko je područje istraživanja mogućnosti i promjena koje će donijeti *nova* slika. Kako će se promjene odraziti na samu sliku, a kako na našu percepciju, osjetilnost i razumjevanje? Vizualni studiji i *Fashion studies* kroz otvoren prostor interdisciplinarnog pristupa omogućuju objektu da priča za sebe *posuđujući* metode onih disciplina koje će objektu omogućiti da govori. Tako neopterećeno krutim razgraničavanjem kroz dijalog divergentnih pristupa vizualnom otvara se mogućnost dolaska do novih uvida o vizualnoj kulturi koja se mijenja. Vizualni studiji i *Fashion studies* svojom mogućnošću odabira metodoloških alata i spajanja naizgled nespojivog paradigamski su model otvorene znanosti prema neistraženim prostorima.

4. LITERATURA

- [1] Mitchell, W.J.T.; Boehm, G.: Pictorial vs. Iconic Turn - Two Letters; Culture, Theory and Critique, No. 50(2009) (2-3), 2009., 103-121
- [2] Mitchell, W.J.T. : What Do Pictures Want?, ISBN: 0-226-53245-3, University of Chicago Press, Chicago, 2005.
- [3] Belting, H.: An Anthropology of Images (prev. Dunlap, T.), ISBN: 978-0-691-16096-2, Princeton University Press, Princeton, 2014
- [4] Kawamura, J.: The Japanese Revolution in Paris Fashion, ISBN: 1-85973-810-9, Berg Publishers, 2004
- [5] Volli, U. 131
- [6] Crary, J., Moderniziranje viđenja: Jezici slike - Vizualna kultura i granice reprezentacije (A. Mijatović, ur.), , ISBN:978-953-6939-90-0, IC Rijeka, 2012.,146-158
- [7] McLuhan, M., Razumijevanje medija, (prev. Prpa, D.), ISBN: 978-953-212-303-6, Golden marketing- Tehnička knjiga, Zagreb, 2008.
- [8] Flusser, V.: Filozofija fotografije, (prev. Tkalec, D.), ISBN: 978-953-7387-04-4, Scarabeus naklada, Čakovec, 2007.
- [9] Eagleton, T.: Ideja kulture, (prev. Popović-Vujičić G.), ISBN: 978-953-2226-51-5 Sociološka biblioteka, Jesenski i Turk, Zagreb,2014.
- [10] Geiger, J.: Idea of a Universal Bildwissenschaft, Estetika: The Central European Journal of Aesthetics, LI/VII, No. 2,(2014), 208-228
- [11] Matasović, R.; Jojić, Lj.(ur.), jezik (str.531):Hrvatski enciklopedijski rječnik, ISBN: 953-6045-21-4, Novi Liber, Zagreb, 2002.
- [12] 100+ Inuit Words for Sea Ice: A Guest Post by Igor Krupnik
(online) http://nmnh.typepad.com/rogers_archaeology_lab/2013/03/seaicekrupnik.html
Pristupljeno:[22.8.2017.]

- [13] Evanđelje po Ivanu (online) <http://www.hbk.hr/biblija/nz/iv.htm>
[Pristupljeno:10.09.2017.]
- [14] Boehm G.: Bilješke o logici slika, *Europski glasnik*, No. 10, (2005), 459-469
- [15] Knjiga Postanka (online) <http://www.hbk.hr/biblija/sz/post.htm#post4>
Pristupljeno:[10.09.2017.]
- [16] Knjiga Izlaska (online) <http://www.hbk.hr/biblija/sz/n-izl.htm> Pristupljeno:[10.09.2017.]
- [17] Mondzain, M.-J.: *The Doctrine of the Image and Icon; Image, Icon, Economy*, (prev. Rico Franses), ISBN: 978-0-804-74101-9, Stanford University Press, 2004., 69-117
- [18] Mitchell, W.J.T.: *Ikonologija - Slika, tekst, ideologija*, (prev. Sabine Marić), ISBN: 978-953-249-082-4, Antibarbarus, Zagreb, 2009.
- [19] Schwan, S.: *Psihologija, Znanost o slici - discipline, teme, metode* (prev. Martina Horvat, Srećko Horvat), ISBN: 953-249-004-3, Antibarbarus, Zagreb, 2006., 95-101
- [20] Moxey, K.: *Visual Time: The Image in History*, ISBN: 978-0-8223-5354-6, Duke University Press, Durham, 2013.
- [21] Mitchell, W.J.T.: *Slikovni obrat, Čemu : časopis studenata filozofije*, vol. VI. No. 12/13, (2004), 120-132
- [22] Boehm, G.: *Povratak slika, Vizualni studiji - umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata* (K. Purgar, ur.), ISBN: 978-953-55420-2-5, Centar za vizualne studije, Zagreb 2009., str.3-23
- [23] James Elkins (ur.): *Ontology of the Image; What is an Image?*, Pennsylvania University Press, 2011., 35-51
- [24] Mitchell, W.J.T.: *Metaslike, Vizualni studiji - umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata* (K. Purgar, ur.), ISBN: 978-953-55420-2-5 Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009., 24-57
- [25] Sachs-Homabach, K., *Uvod: Znanost o slici discipline, teme, metode* (prev. Horvat, M.; Horvat, S.), ISBN: 953-249-004-3, Antibarbarus, Zagreb, 2006., 95-101
- [26] Bredekamp, H.: *Neglected Tradition? Art History As Bildwissenschaft*, *Critical Inquiry*, Vol. 29, No. 3 (2003), 418-428

- [27] Bal, M.: Visual Essentialism and the Object of Visual Culture, *Journal for Visual Culture*, No. 2(1)(2003), 5-32
- [28] Mitchell, W.J.T.: Responses to Mieke Bal's Visual Essentialism and the Object of Visual Culture: The Obscure Object of Visual Culture, *Journal for Visual Culture*, br. 2(2) (2003), 249-252
- [29] Elkins, J.: Responses to Mieke Bal's Visual Essentialism and the Object of Visual Culture: Nine Modes of Interdisciplinarity for Visual Studies, *Journal for Visual Culture*, br. 2(2)(2003), 232-237
- [30] Bal, M.: Responses to Mieke Bal's Visual Essentialism and the Object of Visual Culture: Mieke Bal's Reply to the Responses, *Journal for Visual Culture*, br. 2(2)(2003), 260-268
- [31] Eco, U.: *The Open Work*, (prev. Cancogni, A.), ISBN: 978-0-674-63976-8, Harvard University Press, Cambridge, 1989
- [32] Simmel, G.: *Kontrapunkti kulture*, (prev. Miladinov, K.), ISBN: 953-222-019-4, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.
- [33] Lotschek, I., *When Is Fashion?: When Clothes Becomes Fashion*, (prev. Rennison, L.), ISBN: 978-1-84788-366-7, Berg Publishers, 133-167
- [34] Goffman, E.: *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh, Social Sciences Research Center, Edinburgh, 1956.
- [35] Craik J.: *The Cultural Politics of the Uniform: Fashion Theory*, Vol. 7, Issue 2, *Berg* (2003), 127-148
- [36] Evans C.: *Fashion at the edge: Spectacle*, ISBN: 978-030-0-12467-5, Yale University Press, 2003.
- [37] Virilio P.: *Brzina oslobađanja*, (prev. V. Popović, G.), ISBN: 953-97338-3-9, Biblioteka Spefizma, Zagreb 1999.
- [38] Paić, Ž.: *Vrtoglavica u modi*, (Lendvaj A. ur.), ISBN 978-953-6934-30-0, Altagama, d.o.o., Zagreb, 2007.

- [39] Lipovetsky G.: *The Empire of Fashion*, (prev. Porter, C.), ISBN: 978-0-691-03373-0, Princeton University Press, 1994
- [40] Barthes, R.: *The Fashion System*, (prev. Ward, M.;Howard, R.), ISBN: 978-0-099-52833-3, Vintage Books, London, (1967.), 2010.
- [41] Lurie, A.: *Moda i anti-moda, Moda: povijest sociologija i teorija mode*, (Uzelec M. ur.), ISBN 953-0-30205-3, Školska knjiga, Zagreb, 2002., 165-187
- [42] Colin Campbell, C.: *When the Meaning is not the Message, Buy this Book - Studies in Advertising and Consumption* (Nava, Blake, Mac Rury i Richards, ur.), ISBN 978-0415141314, Routledge, 1997., 159-169
- [43] Davies, F.: *Do Clothes Speak? What Makes Them Fashion: Fashion, Culture, and Identity*, ISBN: 022-6-13809-7, University of Chicago Press; Reprint edition (September 1, 1994), 1992
- [44] Pohelmus T. i Procter L.: *Moda i anti-moda, Moda: povijest sociologija i teorija mode*, (Uzelec M. ur.), ISBN 953-0-30205-3, Školska knjiga, Zagreb, 2002., 209-239
- [45] Nancy,J.-L.: *The Image, the Distinct, The Ground of the Image*; ISBN 082-3-22541-0, Stanford University Press, 2005., 2-22
- [46] Agamben, G.: *Goloća*, (prev.Mikšić,V.), ISBN 978-953-7355-66-1, Meandarmedia, Zagreb, 2010., 80-124
- [47] Rudofsky, B.: *Zašto se odijevamo*, *Moda: povijest sociologija i teorija mode*, Uzelec M. (ur.), ISBN 953-0-30205-3, Školska knjiga, Zagreb, 2002.,43-47
- [48] Vebelen, T.: *Teorija dokoličarske klase*, (prev. Mišić, N.), ISBN 978-86-86689-02-3, Mediteran Publishing, Novi Sad, 2008.
- [49] Negrin, L., *Sebstvo kao slika*, *Tvrđa – časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, (2006), 1/2, 141-152
- [50] Rocamora, A.;Smelik, A.: *Thinking trough fashion: A Guide to Key Theorists*, ISBN: 978-085-7727-72-5, I.B. Tauris, London, 2016.