

Prilog raspravi o remedijaciji (vizualnih) medija

Lah, Nataša

Source / Izvornik: **Književna smotra : Časopis za svjetsku književnost, 2023, 55, 54 - 65**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:812503>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-05**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)





Slika 1. Fotografija iz filma Louisa Lumièrea *Ulazak vlaka u stanicu Ciotat*, 1895.



Slika 2. Dalibor Martinis, *screenshot* iz videa "TV dnevnik 04.09.1974." (22 min., 2009.).

Prilog raspravi o remedijaciji (vizualnih) medija*

Olovne godine su upravo ove tekuće godine. Privlači me, zato, analiza „sivih zona“ i „netransparentnosti“ u odnosu na medije i u odnosu na sam život u polju vidljivosti – osjetljivosti. (...) Drugim riječima, ne zanima me sama naprava i njezina usavršenost, već me zanima ljudski, tj. društveni, kulturalni i umjetnički dispozitiv u kojem je naprava situirana, a to znači da se bavim aktivnim i interventnim materijalnim okruženjem u kome se i kojim se izvodi složena medijska praksa u materijalnom svijetu i sa svijetom. (Šuvaković 2020: 90–109)

Francuz s engleskom adresom Louis Le Prince 1888. godine napravio je prvi film u trajanju od 1,66 sekundi uz pomoć nove tehnologije snimanja na papirnatoy vrpici premazanoj foto emulzijom. Film se zvao *Scena iz vrta Roundhay (Roundhay Garden Scene)* a prikazivao je kratak insert šetnje nekolicine ljudi vrtom u realnom vremenu. Sedam godina kasnije (13. veljače 1895) braća Auguste i Louis Lumière patentirali su projektor nazvan kinematograf (*cinematograph*) koji je omogućio javno prikazivanje filmova koji su u početku trajali manje od minute, no ipak dovoljno dugo da se snimljeni trenutak sadašnjosti (fotografija) pretoči u sliku koja ima određeni vremenski tijek, što se kao živi dokument prošlosti može sačuvati i reproducirati u budućnosti. Njihov prvi film *Izlazak radnika iz tvornice Lumière u Lionu (La sortie de l'usine Lumière à Lyon)* prikazan je na privatnoj premijeri 22. ožujka 1895. godine, pa ga je tada vidjelo samo deset gledatelja, ali trenutak obrata u javnoj percepciji novog medija dogodio se 28. prosinca 1895.

Na pariškom Boulevard des Capucines (9. arondisman) na mjestu današnjeg Café Lumière u hotelu Scribe, krajem 19. stoljeća nalazio se Indijski salon tadašnjeg Grand Cafèa. U tom se prostoru prvi put u povijesti dogodila komercijalna produkcija filmova, i to deset kratkih u trajanju do jedne minute, s

obzirom da se toliko materijala moglo snimiti na kaseti koja je sadržavala 17 metara celuloidne filmske vrpce. Najpoznatiji među tim kratkim filmovima bio je *Ulazak vlaka u stanicu Ciotat (L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat)*. U odnosu na druge dokumentarne filmove braće Lumière, taj film imao je „dodanu vrijednost“ – nazovimo je, uvjetno, strahom od novog perceptivnog iskustva slike¹.

Uz pratnju klavirske glazbe 120 gledatelja s plaćenim ulaznicama ulazilo je u prostor Indijskog salona. Imali su povijesnu ulogu pogledati deset kratkih filmova snimatelja Louisa Lumièrea. No, snimak vlaka dok ulazi u stanicu Ciotat izazvao je već spomenuti strah vezan za suočavanje s novim iskustvom percepcije slike. Konkretno, strah da će taj vlak izaći iz slike (jer je slika u pokretu, a time i vlak) te će se nezaustavljivo kretati do promatrača, na koncu ga možda i usmrtiti. Projekcija filma šokirala je publiku jer nije bila sasvim spremna prihvatiti oživljenu predodžbu o slici. Ljudi su se odmicali od zaslona izbjegavajući udarac moćne mašine. Prvi put je publika bila suočena sa situacijom da se na dvodimenzionalnom ekranu događa kretanje *live*, i to u dubinskoj perspektivi.

Vlak je jurio prema prepunom gledalištu u treperavoj crno-bijeloj boji, jedini zvuk koji ga je pratio bio je monotoni zveket zupčanika projektora koji se zabijaju u perforaciju filmske vrpce. (Hellmuth Karasek u: Loiperdinger, Elzer 2004: 89)

Nakon perceptivnog ovladavanja iluzijom pokretne slike, publika je ubrzo interes za živo dokumentiranje stvarnosti preusmjerila prema fikciji. Žudnja publike za iskustvom nedohvatne stvarnosti potisnula je dokumentarni film. Braća Lumière tada su se povukli iz svijeta filma.

Sjetimo se sada slike (ulja na platnu) Claudea Moneta, naslovljene *Stanica Saint-Lazare, dolazak vlaka (La gare Saint-Lazare, arrivée d'un train)* iz 1877. godine. Naslikana je u formatu 82x101 cm,

* Članak je napisan u sklopu šireg istraživanja remedijacije vizualnih medija, koje u segmentu fotografskog medija financijski podupire Sveučilište u Rijeci. Potpora je dodijeljena u okviru sveučilišnog natječaja „Umjetnički projekti 2022.“ za projekt pod nazivom „Umjetnička fotografija danas – Rakurs kao diskurs“.

¹ Pojam slike u tekstu koristi se u širem smislu kao sinonim za medijsku i komunikacijsku, uključujući i jednoznačnu, materijalnu, vizualno zamjetljivu, artifičijelnu i relativno trajnu umjetničku sliku.

osamnaest godina prije projekcije filma *Ulazak vlaka u stanicu Ciotat*. Možemo pretpostaviti da je Monet kao najdosljedniji predstavnik francuskog impresionizma bio potaknut izumom fotografije (Daguerre, 1839) stvarajući sliku koja može predočiti više od fotografije, a to su suptilne promjene što nastaju pod utjecajem različitog intenziteta i izvora vanjske svjetlosti na površini stvari. Vodena para suklja nad vlakovima koji netom ulaze u stanicu, gotovo pa da je dočarana dnevna svjetlost što se u tom trenutku titrajući pretapa s dubokim sjenama kolodvora. Uvjerljivo možemo predočiti i sam zvuk parne lokomotive koja pišteći ulazi u stanicu. Ali ipak, nema tjeskobe od realnog kretanja toga vlaka pred kojim se trebamo povući, postoji samo majstorski naslikana scena. Nakon toga, izum novog, pokretnog medija, koji je omogućio iskustvo varijacije kadra u realnom protoku vremena utro je put novom zaokretu u slikarstvu. Na scenu su ga donijele avangarde s početka 20. stoljeća potpuno preusmjerivši prikazivačke aspekte slika na (do tada) relativno mirnom putu promjena u povijesnim tijekovima povijesti umjetnosti. Kao što je impresionizam, potaknut izumom fotografije, predstavljao prvi zaokret prema novim i drugačijim optičkim svojstvima slike, tako su rane avangarde u likovnoj umjetnosti, potaknute izumom filma, otvorile put neprikazivačkim, konstruirajućim i/ili dekonstruirajućim formama u odnosu na prikazivačke aspekte zbiljske slike stvari. Držimo li se vlakova u toj igri tehnologije i slike, nakon Monetovih post-fotografskih, Lumièreovih filmskih, sjetimo se i onih post-filmskih Roberta Marcella Baldessaria, gdje se isti motiv (vlak) u duhu futurizma potpuno promijenio dekonstruirajući prostorni aspekt slike u korist njezinih dinamičkih svojstava. Klasična slika kao mimetička, prikazivačka forma i funkcija vizualnog medija, pala je u sjenu nove medijske kulture svijeta.

DATA RECOVERY²

Zapazit ćemo da se remedijacija (preoblikovanje) vizualnog medija događala u 20. stoljeću na dvjema razinama. Prva je sukladna prijedlogu Jaya Davida Boltera i Richarda Grusina koji remedijaciju tumače kao neprestani proces preoblikovanja izvornog medija slike, jer je fotografija bila remedijator naslikanih slika, film je bio remedijator scenske umjetnosti i fotografije, a televizija remedijator filma, vodvilja i radija. Autori dakle remedijaciju tumače kao proces kontinuiranog preoblikovanja

² Prema: (1) značenju „spašavanje i obnavljanje podataka“; (2) nazivu projekta retrospektivne izložbe (1969–1907) umjetnika Dalibora Martinisa u Muzeju suvremene umjetnosti, Zagreb, od 6. prosinca 2016. do 12. veljače 2017.

jednih medija u druge, gdje klasično slikarsko djelo, fotografija, film ili televizija jesu različiti mediji, ali se razvijaju jedni iz drugih, pa ono što ih čini novima predstavlja tek dodanu vrijednost ili specifičnu razliku u odnosu na prethodne oblike. Na toj se razini remedijacija tumači kao pokušaj postizanja što uvjerljivijeg iskustva neposrednosti u primanju vizualne poruke.

Iskustvo medija je samo po sebi iskustvo stvarnog. (Bolter, Grusin 2000: 71)

No, baš zbog toga što se medij nepromijenjeno definira kao poruka (McLuhan, 1964) iskustvo te poruke (npr. vlak ulazi u stanicu) to je neposrednije što je neposredniji naš odnos s medijem, odnosno oblikom/formom/vrstom vizualizacije (slika, film, hipertekstualni digitalni formati...) Doživljaj iskustva poruke je to intenzivniji što je oblik/vrsta medija bliža našim kulturnim navikama ili, kako bi Nelson Goodman rekao:

Ono što nas obmanjuje ovisi o tome što smo opazili, a ono što je opaženo mijenja se ovisno o interesima i navikama. (Goodman 2002: 32)

Time istovjetan sadržaj vizualne poruke koja se artikulira npr. prikazivanjem mladog i snažnog muškarca, može biti predočen: (1) u okviru njegova konteksta kao na slici ranog realizma Gustavea Courbetea *Razbijači kamena* (*Les Casseurs de Pierres*) iz 1850; (2) zatajena konteksta kao na foto realističnoj slici Chucka Closea *Veliki auto-portret* (*Big Self-Portrait*) iz 1967/1968; (3) u indirektnoj i/li nejasnoj zastupničkoj funkciji pojavljivanja, gdje ga (sportaša ili *Übermenscha*) vidimo kao bacača diska, koplja ili kugle... u filmu *Olimpia* (1938), redateljice Leni Riefenstahl. Dakle, mijenjajući svoju materijalnu narav (oblik ili dizajn) vizualni medij definira poruku i manipulira njezine iskustvene aspekte. Ovako shvaćena funkcija medija vraća nas već pomalo zaboravljenoj domeni estetike, sudovima ukusa, pitanjima o retorici forme, pitanjima o (ne)naviknutosti recipijenta na (starije, novije ili nove) oblike komuniciranja poruke. Kako bilo, oblikovanje vizualne komunikacije definira poruku čineći je prihvatljivom, općeprihvaćenom ili neprihvaćenom. Oblik/vrsta medija utoliko implicira način poimanja poruke i određuje na koji bi način taj sadržaj trebao biti primljen. Cilj inoviranja medija usmjeren je recipijentovim zahtjevima prema određenim vrstama vizualnog iskustva i kriterijima što se temelje na iskustvu promatranja. Ako se to ne postigne, sadržaj će biti odgođen/zanemaren, pa čak i odbačen.

Primjer s područja suvremene vizualne umjetnosti koji predstavlja pravi smisao i funkciju remedijacije nalazimo u radu iz projekta *Data Recovery* (2008) Dalibora Martinisa. Sam naslov ovog obimnog ciklusa upućuje na nove medije i nove, uglavnom digitalne tehnologije koje mogu biti

remedijatori zaboravljenih sadržaja i podataka. Konkretno, video rad koji rekonstruira TV dnevnik prikazan 4. rujna 1974. na tadašnjoj Televiziji Zagreb. U tom videu ne radi se o doslovnom spašavanju ili pohrani podataka (*data recovery*), jer oni su arhivirani, već o povratu medijske poruke iz arhiva u javnu sferu s izmijenjenim vizualnim karakterom slike. Video uradak kao re-medij televizijskog programa prilagođen je današnjem recipijentu nakon 35 godina, kada je izvorna verzija TV dnevnika bila prikazana u CB tehnici analogne televizijske slike. Arhivirani TV dnevnik iz sedamdesetih godina nastao je u jednom društvenom i medijskom kontekstu, dok se njegova remedijacija prilagođava modelima vizualne komunikacije 21 stoljeća. S obzirom da se promjenom konteksta mijenja funkcija i smisao poruke, govorimo o reinterpetaciji, ali i manipulaciji nove publike posredstvom istovjetnog sadržaja (vijesti). Po tehničkim i medijskim karakteristikama, dizajnu i pratećim titlovima koji se hipertekstualno javljaju u rekonstruiranom prostoru nove slike Martinisova videa (npr. titlovi s drugim vijestima od onih koje spiker izgovara, ili pak burzovni indeksi, smjenjuju se u dnu ekrana) prizor je istovjetan današnjim TV dnevnicima, dok je sadržaj vijesti istovjetan onom iz vremena sedamdesetih. Temeljna promjena je u prilagodbi novim recepcijskim iskustvima promatrača.

STVARI KOJE UM VEĆ POZNAJE³

Druga vrsta remedijacije ne odnosi se toliko na preoblikovanje jednih u drugovrsne medije unapređenjem medijskih tehnologija (slika/*painting*, fotografija, film, digitalni mediji...), već se očituje u umjetničkim praksama preuzimanja i privlaštenja (aproprijacije) u okviru postojećih vizualnih medija, na način preoblikovanja i prilagodbe starih sadržaja novim čitanjima.

Glasični slikari crtali su prizore iz Biblije ili drugih književnih izvora, baš kao su nizozemski slikari u njih uvrstili karte, globuse, slova i ogledala. Preoblikovanje koje poduzimaju novi digitalni mediji nije ništa novo... (Bolter, Grusin 2000: 45)

Bert Vandenbussche u članku „Remedijacija kao medijska transformacija: Studije slučaja dviju plesnih izvedbi grupe Commerce“ („Remediation as medial transformation: Case studies of two dance performances by 'Commerce'“), razlučuje tri tipa remedijacije: (1) jednog medija u drugi – npr. slike (*painting*) u fotografiju; (2) spajanje dvaju ili više medija (hibridizacija), npr. filma, vodvilja i radija, u medij televizije, i konačno (3) preoblikovanje sadr-

žaja transformacijom jednog medija, npr. Martinisov TV dnevnik analognog prijenosa od 4. rujna 1974. transformira sadržaj prebacivanjem u digitalni medij TV dnevnika 2009. No, u svim tim oblicima remedijacije radi se o „stvarima koje um već poznaje“ („things the mind already knows“) kako ih je definirao američki slikar Jasper Johns krajem pedesetih godina 20. stoljeća, povodom izložbe slike iz ciklusa *Zastave (Flags)* što su prvi put bile predstavljene u New Yorku 1958. godine. Johnsove zastave predstavljale su tipičan oblik remedijacije državnog znakovlja, prisvojenjem što se nadaje u slici bez „podrške“ svog državotvornog, simboličkog konteksta.

Novi su tehnički izumi preoblikovali stare (vizualne) medije mijenjajući time izvedbene strategije umjetnosti. A uvijek su nove izvedbene strategije umjetnosti svojim utjecajem na recipijente uzastopno redefinirale kulturne obrasce recepcije slike. Historicistički obrazac slike svijeta, po kojem se kulturni napredak linearno kreće po crti vremena, imao je svoj vizualni pandan u iluziji prostora renesansne slike, što su rane avangarde 20. stoljeća nedvosmisleno odbacile. S obzirom da je „Mona Lisa“ (naslikana u razdoblju između 1503. i 1519. uljanim bojama na drvenoj podlozi relativno malog formata, 77x53 cm) stekla status najpoznatije renesansne slike, i s obzirom da ju je naslikao jedan od najistaknutijih majstora talijanske renesanse Leonardo da Vinci, njezina „desakralizacija“ (remedijacija njezine povijesne uloge i smisla) predstavljala je simboličan raskid s idejama o funkciji i smislu renesansne slike.

Maljevič je svoj prvi *Crni kvadrat* predstavio 1915. godine na Posljednjoj futurističkoj izložbi slika 0.10 (nula-deset), što se održala u Petrogradu, na Marsovu polju 7 (Adaminijeva kuća, stan br. 6), u organizaciji Umjetničkog biroa N. E. Dobychina, od 20. prosinca 1915. do 19. siječnja 1916. godine. Njegova bilješka „1913“ na poledini slike vjerojatno se odnosi na prvo uprizorenje crnog kvadrata na scenskom zastoru ruske kubofuturističke opere *Pobjeda nad suncem (Победа над солнцем)* Velimira Khlebnikova, Alekseja Kruchyonkha i Mihaila Matjušina, za koju je napravio kostime i dizajn scene navedene godine. Crni kvadrat je u formi slike prvi put bio izložen 1915, na povišenom mjestu, u kutu prostorije, kao ikona sveca zaštitnika u tradicionalnoj pravoslavnoj kulturi. Samo godinu dana prije izlaganja svoje suprematističke „ikone“, izradio je jedan od posljednjih kubokonstruktivističkih kolaža pod nazivom: *Kompozicija s Mona Lisom. Djelomična pomrčina (Композиция с Мона Лисой. Частичное затмение)*. Vrh Mona Lisine glave reproducirane na novinskom papiru je rasparan, a preko njezina lica nacrtan je veliki crveni križ, kao i manji na grudima. Taj ritualni čin negacije simbola renesansne slike bio je prethodnica ulasku u svijet nepredmetnog slikarstva i geometrijske ap-

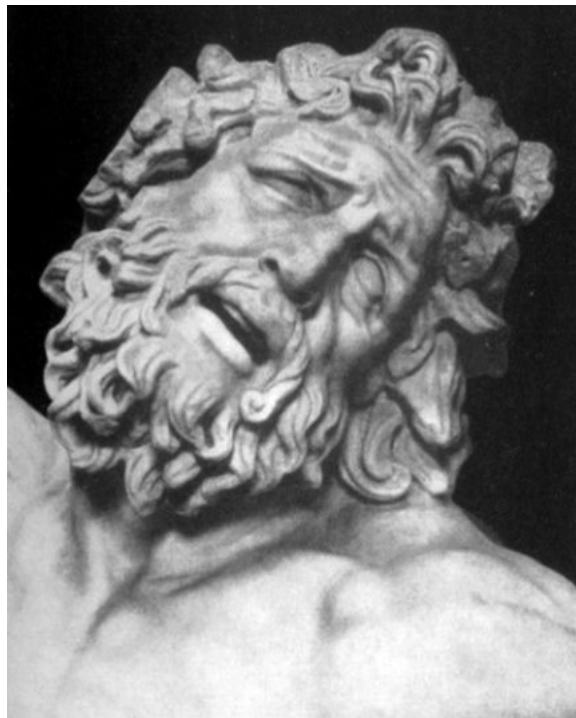
³ Prema: Jasper Johns (1959: 58).



Slika 3. Kazimir Maljevič, *Kompozicija s Mona Lisom (Djelomična pomrčina)*, 1914.



Slika 4. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.



Slika 5. Detalj skulpture Laokontove skupine (glava Laokonta)

strakcije, svijet 20. stoljeća, prepun toplih i hladnih ratova, snažnog tehnološkog i razvoja globalne komunikacijske mreže. Indikativno je, osvrnemo li se na drugi dio naslova Maljevićeve Mona Lise „djelomična pomrčina“, kako je time naznačena remedijacija kao svojevrсна umjetnička *eklipsa* koja predstavlja pojavu cjelovitog ili djelomičnog zaklanjanja jedne slike drugom, odnosno, ulazak jedne u sjenu druge, bez da ijedna nestaje.

Svega četiri godine kasnije (1919) veliki remedijator vizualnog jezika u umjetnosti 20. stoljeća Marcel Duchamp na jeftinu reprodukciju razglednice s likom Mona Lise, olovkom je nacrtao brkove i bradicu dopisavši pod sliku natpis: *L.H.O.O.Q.* Izgovor tih slova na francuskom jeziku zvuči kao *Elle a chaud au cul* što se prevodi kao „vruće joj je u guzici“ ili „ima vruće dupe“ ili „dolje je vatra“. Duchamp se tako poigrao rodnim identitetom Mona Lise (doctani brkovi i bradica) s erotskim prizvukom u naslovu rada. Pitanja rodnog identiteta provlačila su se u mnogim interpretacijama života i djela obojice umjetnika, Leonarda i Duchampa podjednako. Duchampovo, kao i ranije Maljevićevo preoblikovanje izvornika temeljilo se na remedijacijskom postupku u kojem (složiti ćemo se) „nema transcendencije, postoji tek stalna dijalektika ranijih medija“ (Bolter, Grusin 2000: 50).

TRGANJE IZ UZLOVA (PROSTORA)⁴

Nameće se pitanje zašto je renesansna, nova i oprostovena slika, bila manje radikalna u svojim preoblikovanjima ranijih (starih i plošnih) slika, od modernističkog razračunavanja s renesansnom slikom.

Nije na primjer poznato da je Massacciova freska *Presveto trojstvo s Djevicom Marijom, Svetim Ivanom i donatorima (La Santissima Trinità, con la Vergine Maria e San Giovanni e i donatori)* cca. 1426–1428, unatoč promjeni koju uvodi u načinu prikazivanja prostora, ikome od promatrača izazvala strah od iskustva novih i drugačijih oblika percepcije. Toj se freski pripisuje konačni raskid s „nespretnim“ gotičkim dočaravanjem prostora i uvođenje linearne perspektive. Nelagodu promatrača nisu stvorile ni kasnije slike, znatno vještije konstruiranih prostornih „dubina“, premda su se prikazane scene doimale kao živopisna prizorišta mitskih, religijskih ili alegorijskih događanja kao stvarnih.

Kako vidimo, novovjekovno otvaranje prostorne perspektive u slici imalo je čvrstu poveznicu sa starim i manje zornim izvedenicama, napose onima iz srednjega vijeka, jer ih je povezivala stabilna

ukotvljenost scene/prizora u prostoru slike, ma kako da je predočen on bio. Ništa se ipak nije moglo pokrenuti u tom produbljenom, idealiziranom prostoru, što bi gledatelju asocijativno ili instinktivno stvorilo nelagodu od primicanja slici. Jer, u prostoru tih slika, još uvijek se nije dogodilo vrijeme. U drugoj polovini 18. stoljeća tek se počela formulirati specifičnost likovne umjetnosti kao umjetnosti prostora. Vremenitost radnje razumjela se kao svojstvo književnosti. Tako sročenu distinkciju nalazimo u nedovršenom eseju „Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije“ („Laokoon: Oder, Über die Grenzen der Malerei und Poesie“) njemačkoga književnika Gottholda Ephraima Lessinga (1766) gdje autor na predložku helenističke skulpture, poznate pod nazivima *Laokontova skupina*, *Smrt Laokonta* ili *Laokont i sinovi* tumači razliku između pisane riječi (*belles-lettres*) i likovnih djela (*beaux-arts*) u umjetnosti. Djelo iz 1. stoljeća prije Krista, što su ga u mramoru oblikovali kipari s Rodosa: Hagesandar, Polidor i Atenador; otkriveno na brdu Oppio 1506, u jednom je (neoklasicističkom) raspoloženju s kraja 18. stoljeća potaknulo raspravu o razlici između skulpture i Vergilijeva pjesnički interpretiranog Laokonta koji se rukama

...iz uzlova trga i trga

Oblit po trcima pjenom i otrovom crnim, a k tome

Grozna vika ga stoji, k zvijezdama dopire ona;

Takva je rika vola, kad zasječen on od oltara

Bježi i sjekiru zlo zabodenu iz vrata strese.

(Vergilije 2012: 31)

Suprotno pjesničkoj interpretaciji, slavna helenistička skulptura ne daje ni naslutiti takvu Laokontovu patnju, žestinu i bijes u borbi za svoj i život svojih sinova s morskim zmijama Porkom i Karibejom. Za razliku od Vergilijeva, koji urla tako da se čuje do zvijezda i koji riče kao vol, mramorni Laokont tek je blago zabačene glave i poluotvorenih usana kao zasanjan ili u nekoj vrsti ekstaze, zaustavljen u pokretu koji više nego li o boli, govori o skladnom preplitanju svih elemenata kompozicije (uključujući žrtve i počinitelje) u neraskidivoj, harmoničnoj cjelini prizora. Lessing tumači kako Vergilijev Laokont smije vikati jer to odgovara zakonima pjesništva, za razliku od helenističke skulpture koja iskazuje plemenitu jednostavnost i smirenu uzvišenost trenutka (sasvim sukladno Winckelmannovim opisima antičke umjetnosti u cjelini), ali ne i radnje u vremenu. Pa s obzirom da se oblikovanje tijela postiže u prostoru, a književna radnja gradi svoj tijek u vremenu, likovna djela (*beaux-arts*) su obezvremenjena.

Takav, višestruko opisivan i dugovječan spoj dvaju ideala: bezvremenosti i iluzije prostora u vizualnom mediju, izgubio je svoj značaj onoga časa kada se vizualno integriralo s izvedbenim i tekstualnim. U tom trenutku likovni artefakt koji smo poznavali kao „čisti medij“ transformirao se u

⁴ Prema: Vergilije (2012: 31).

interaktivni, široki scenski spektar raznorodnih vizualnih umjetnosti. Bila je to modernistička remedijacija prostornosti i iluzije slike, ujedno i prvo veliko preoblikovanje starih, prikazivačkih modela posredovanja između promatrača i njegova svijeta putem slike. Zapažanja Paula Valéryja i Waltera Benjamina o umjetnosti, samo stoljeće i pol nakon Lessingove obrane bezvremenosti antičkog mramora, iz današnje perspektive svjedoče svu silinu transformacije vizualnog medija u kratkom povijesnom vremenu, unutar kojeg je krhko i porozno postalo naslijeđe vrijednosnih orijentira i ustaljenih estetskih predodžbi o slici.

IZDAJA SLIKE⁵

Na samom početku čuvene rasprave „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“ („Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, 1936) Walter Benjamin citira pro-ročke riječi Paula Valéryja iz teksta „Osvajanje sveprisutnosti“ („La conquête de l’ubiquité“, 1928), gdje kaže:

U svim umjetnostima postoji fizički dio koji se više neće moći promatrati i tretirati kao prije; on neće više moći zadugo izmicati utjecajima moderne znanosti i modernih sila. Ni materija, ni prostor, ni vrijeme već dvadesetak godina nisu ono što bijahu oduvijek. Valja očekivati da će tako velike inovacije preobraziti svu tehniku umjetnosti, da će time utjecati na samu stvaralačku maštu i možda najzad najčudnije izmijeniti i sam pojam umjetnosti. (Valéry u: Benjamin 1968: 22)

U daljnjem tekstu Benjamin otvara čitav niz pitanja koja se vezuju na njegove iskustvene, aksiološke i estetske dvojbe u prvom redu vezane za strah od manipulacije i gubitak izvornosti statusa umjetničkog djela, koliko u razdoblju tehničke reprodukcije, toliko i u razdoblju eskalacije nacizma. Zadržavanje na „auri“ i „kulturnoj“ recepciji umjetnosti, za Benjamina predstavlja memento pamćenju izvora⁶ i orijentira humane kulture, čijeg se izmicanja bojao koliko i za vlastiti život. Ono što je Warburgu u zadnjim godinama života bio *Mnemozina atlas*, to je na neki način Benjaminu bilo prikupljanje izmičućih perspektiva koje su naprosto otete iz bazena kulturnih vrijednosti da bi (nerijetko manipulativno) bile ustrojene kao izložbene vrijednosti u drugim kontekstima i za druge kontekste.

U fotografiji izložbena vrijednost na svim linijama počinje potiskivati kulturnu vrijednost. Ali ni ona ne uzmiče bez otpora. Povlači se u posljednji zaklon, a to je ljudsko lice. Nipošto slučajno portret nije bio u

središtu rane fotografije. U kultu sjećanja na daleke ili preminule kulturne vrijednosti slike nalazi posljednje utočište. U trenutnom izražaju ljudskog lica posljednji put iz ranih fotografija djeluje aura. To je ono što tvori njihovu turobnu i neusporedivu ljepotu. Ali kad se čovjek povlači iz fotografije, izložbena vrijednost prvi put odlučno nadvladava kulturnu. (Benjamin 1968: 24–25)

Benjamin je time među prvima anticipirao promjenu u remedijacijskom ključu, upućujući na to da su nove tehnologije preoblikovale kulturnu (izvornu, auratsku) funkciju slike zahvaljujući neograničenim mogućnostima tehničke reproduktivnosti (izloženosti i ponovljivosti). No, ni u jednom trenutku pri tom nije doveo u pitanje opstanak medija. Dapače. Njegova kritička rasprava upućuje na opasnost u procesu transformacije kulturne (ritualne) funkcije djela u komunikacijsku, zastupničku i izložbenu funkciju koja po naravi stvari otvara mogućnost manipulacije i komodifikacije slikovne poruke. Konačno, današnja hipermedijalnost (hiperfragmentarnost) uspješno pokazuje koliko je Benjaminova ondašnja anticipacija budućnosti bila točna. Potpuno rekonfigurirani komunikacijski prostori održavaju se u strukturi velike mreže međusobno neodvojivih (premda gdjekad i sasvim proturječnih) iskustava svijeta, u kojima milijuni kontinuirano izloženih vizualizacija drže kratkotrajnu pažnju recipijenta, bez uporišta u nekom jasno određenom (ili odredivom) ishodištu, a time smislu, svrsi ili funkciji svoga izlaganja. Status umjetničkog djela pretendentima na naslov dodjeljuju institucije (Dickie, 1969), a kultura (parafraziramo li igru riječi koju René Magritte ispisuje na poznatoj slici lule) kao da i dalje vidi „lulu“ umjesto slike.

Slikar je upravo zbog neidentičnosti onoga što je prikazano s onim što se prikazuje svoju višestruko interpretiranu sliku lule iz 1928–1929. godine, na kojoj piše „Ovo nije lula“ („Ceci n'est pas une pipe“) nazvao „Izdaja slike“ („La Trahison des images“). I doista, to što vidimo nije lula, već slika lule. No, kada problem identifikacije prikazanog s onim što se prikazuje preselimo u širi medijski kontekst, tada više ne govorimo o prikazivanju predmeta na slici, već o reprezentaciji slike. Govorimo o načinu slike, a ne o onome što je prikazano. Govorimo o kulturnom kontekstu recepcije o kojem ovisi koliko će nam se realističnim činiti ono što vizualni medij predočava. Ili, Goodmanovim riječima rečeno:

Očito je da realistične i nerealistične slike mogu biti podjednako informativne, informacijska dobit ne predstavlja ispit realističnosti [već je to ispit] naše sklonosti da izostavimo navođenje referentnog okvira tamo gdje se radi o našem vlastitom okviru. (Goodman 2002: 33)

Goodman nadalje radi sasvim preciznu distinkciju po kojoj je puka sličnost pitanje „točnosti“ prikazane vizualne informacije, dok je reprezenta-

⁵ Prema slici R. Magrittea *La Trahison des images* iz 1928–1929. godine.

⁶ Bližio se rat. A „ratovi su orgije zaborava“ (Weinrich, 2007: 192).

cija stvar izbora umjetnika u traženju informacijskog konteksta slike. Remedijatori tako privlaštenjem sadržaja starih slika stvaraju uvijek novu zrcalnu sliku stvarnosti. Čini se da ni Magritteu ni Valéryu ni Benjaminu nije bio sporan razvoj vizualnog medija kao sustav nebrojenih mogućnosti preoblikovanih (poliperspektivnih) oblika zrcaljenja stvarnosti koliko im je sporna bila mogućnost „pomrčine“ stvarnosti posredstvom slika.

(NAKON ŠTO) NAĐOŠE KAMEN ODMAKNUT S GROBA⁷

Premda su vizualni re-mediji slike poput filma, happeninga ili performansa, Lessingovoj predodžbi likovne umjetnosti kao umjetnosti prostora injicirale vremenitost, prostorni aspekt slike ostao je temeljnim uvjetom uprizorivosti. Novozavjetno Evanđelje po Luki opisuje Isusovu transcendenciju (nadilaženje forme bića) kao ispražnjen prostor (groba) u kojem Isusa više nema jer je ovdje nevidljiv, a tamo gdje se nalazi – uprizorivosti nema.

24 (1) U prvi dan sedmice, vrlo rano, žene dođoše na grob, noseći miomiris koji bijahu pripremile. (2) Nađoše kamen odmaknut s groba. (3) Uđoše, ali ne nađoše tijelo Gospodina Isusa. (Kaštelan, Duda, 1968: 75)

Sličan uzorak nalazimo i u konceptualnom (*earthart*), efemernom radu Claesa Oldenburga, *Spokojan javni spomenik (Placid Civic Monument)*, gdje su nakratko grobari iskopali rupu u srcu Central Parka (New York) 1967. godine. No, Oldenburgova remedijacija daje naslutiti izostanak bilo kojeg dorečenog ili nedvojbenog ikonografskog obrasca (time i direktne poveznice s izvornikom što ga sadržajno preoblikuje), otvarajući svoj semantički ključ u relacionoj estetici postpovijesne epohe.

Dvadeset godina prije Oldenburgove grobne „rupe“ Jackson Pollock je (cca. 1947). naslikao jednu od svojih najranijih kapljičnih slika naziva *Pet hvati duboko (Full Fathom Five)*. Dok se gornji sloj slike formirao od izlivenih kapi boje, u podlogu pod njima, nanesenu četkom i špatulom ugrađeni su opušci cigareta, ljudski nokti, sličice, dugmad, novčići i ključ. Iako su mnogi od ovih predmeta pokriveni bojom, oni doprinose reljefnosti površine, njezinoj hrapavoj i slojevitoj teksturi. Međutim, remedijacijski ključ ovog djela skriven je u naslovu. Radi se o preoblikovanju poetske u apstraktnu sliku na dvodimenzionalnoj površini. Naslov Pollockove slike potječe iz Shakespeareove drame *Oluja*, gdje jedan od likova (duh Ariel) opisuje smrt u brodolomu. Pet hvati dubine (približno 10 metara) skriva potopljenog brodolomca, preobličujući nje-

gov nekadašnji, cjeloviti tjelesni život u niz rasutih dragocjenosti na dnu velike vode.

*Full fathom five thy father lies
Of his bones are coral made
Those are pearls that were his eyes
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.* (Shakespeare, prema: Krassingg, 2020: 147)

Otac je tvoj pet hvati duboko
Njegove kosti sad su koralji
Biser je sada njegovo oko –
Štogod su od njega pokrili vali
Sve su ti čudni pretvorili u čari
U neke divne dragocjene stvari (prijevod s engleskog:
Milan Bogdanović)

Anna Maria Krassnigg u članku „Misli povodom krštenja“ („Gedanken zur Taufe“) nakon citiranja Shakespeareova teksta bilježi:

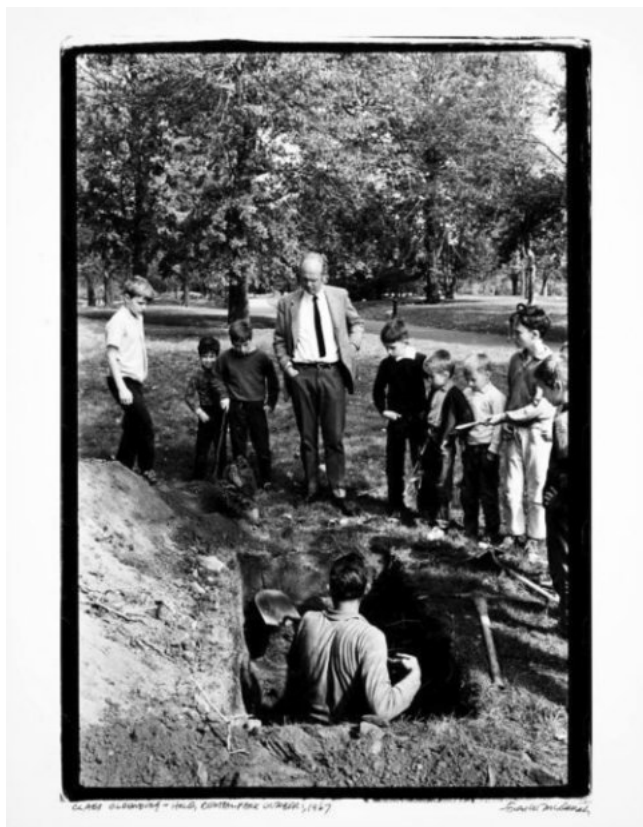
Ovaj dragocjen tekst početak je „Arijelove pjesme“ iz Shakespeareove drame *Oluja*. On se mora – čak i u germanističkom okruženju – slušati u originalu kako bi se mogli diviti kako je ovdje smisao preobražen u zvuk, zvuk mora i valova. Preobražaj je središnja tema *Oluje* i, iako je otok Prosperos fiktivni otok u fiktivnom Sredozemlju (Shakespeareu je poetska točnost uvijek važnija od geografske), ovdje je u središtu sadržan velik dio onoga što sačinjava mit „zajedničkog mora“: konstantno kretanje, fluidnost, ali i nesigurnost – s istovremenim osjećanjem dubljeg smisla, smisla u dubini. (Krassingg, 2020: 150, prijevod s njemačkog Marija Perić)

Ovdje nam se valja prisjetiti Arganove opreke „projekta i sudbine“ u kontekstu rasprave o formi, što s jedne strane možemo čitati kao autorov zanos autonomnom projektom/utopijskom paradigmom visokog modernizma, ali i kao strah od enformelnog rasapa forme. Dotadašnju „projektnu“ umjetnost, smatra Argan, enformel je, nalik „tamnoj crnici groba“, dokinuo, čime skonačava grandiozna tranzicija smisla i funkcije slike kakva je konfigurirala vizualni medij od prvih ljudskih tragova u spiljama, pa sve do kraja modernizma.

Krećući se u svijetu beskonačnog i promjenjivog života, u kojem sve izmiče definiranju, umjetnost nema više postojanih točaka na koje bi se upirala; nema prirodu koja se, pošto je sad već promatrana kao predodžba ljudskog uma, vraća u povijest čovjekove misli i djela; nema historiju koja se, budući da nije više teleološko ustrojstvo, javlja kao gomila događaja, jedan *so-sein* [tako-biće], labirint u kojem se nikad sigurno ne zna gdje si, tako da se daleke stvari mogu pričinuti u jedan mah veoma bliskima, a bliske dalekima i gotovo nedohvatnima. (Argan, 2006: 33)

No, enformel je, kao referentni oblik entropije slike, predstavljao tek most između „projektnih“ zadataka forme i novih, potpuno reformiranih oblika uprizorivosti. Tako je na primjer povlaštenjem znan-

⁷ Prema Evanđelju po Luki u: Kaštelan, Duda (1968: 75).



Slika 6. Claes Oldenburg okružen djecom koja promatraju grobara dok kopa „rupu“ u Central Parku, 1. listopada 1967. Naziv rada: *Spokojan javni spomenik*



Slika 7. Saburo Murakami, *Prolaziti kroz*, s 2. izložbe Gutai Grupe*, 1956. (snimio Kiyoji Otsuji)**

* Grupa se razvijala na principu remedijacije akcionog slikarstva iz američke i europske tradicije modernizma, preobličujući je postupno u formu tjelesnih akcija izvođenja *eventa* i *happeninga*. Akcijska umjetnost je najuže vezana uz zen budističku tradiciju koja u prvi plan postojanja stavlja akciju, djelovanje superiorno umu.

** Ova je fotografija iz portfelja japanskog fotografa Kiyojija Otsujija koji se sastoji od 48 fotografija poznatih pod zajedničkim nazivom *Gutai Portfolio* (Tate P82274–321). Portfolio se sastoji od 48 crno-bijelih fotografija, tiskanih posthumno 2012. uz dopuštenje raspolagatelja umjetnikovom ostavštinom s negativima koji su nastali između 1956. i 1957.

stveno utemeljenog pojma hipotetičkog (pretpostavljenog) objekta, odnosno njegovom konceptualnom transformacijom, slika mogla biti predočena tek kroz teorijsku matricu, kao metaslika ili znanje o slici (tzv. teorijski objekt). Jedan takav rad, naziva *Lecherov sistem* (*Lecher's system*) autora Terrya Atkinsona, Davida Bainbridgea, Michaela Baldwina i Harolda Hurrella, članova grupe Art & Language, nastao u razdoblju 1969–1970, bavio se skulpturalnim aspektima stojećeg elektromagnetskog vala. Tako su se suprotstavile „kiparska i elektromagnetska morfologija“ (Meyer, 1972: 22–25) u nevidljivim aspektima skulpture.

Neoavangardne struje svojim istraživačkim, ekscenim i kritičkim umjetničkim pokretima i umjetničkim praksama nakon Drugog svjetskog rata u razdoblju između 1950. i 1968. usustavile su ideju slike izvan umjetničkih institucija, okrenuvši se egzistencijalnom prostoru političke borbe, emancipacije, psihologije, mističnim i religioznim učenjima i teorijama marksizma, strukturalizma i alternativne psihijatrije, a svoj su svoj vrhunac doživjele tijekom studentske pobune i eskalacije alternativne kulture mladih oko 1968. (Šuvaković, 2005: 400).

SJEĆANJE IZ DUBINE ZABORAVA⁸

Postavangarde, različito od idealističkih (avangardnih utopija) i konkretnih (neoavangardnih utopija) više ne proizvode totalizirajući smisao epohe, već nihilistički (teorijski ili praktično) nastoje preispitivati, razarati, dekonstruirati komplekse ranijih pojava, stvarajući arheologiju modernizma, avangardi i neoavangardi (Šuvaković, 2005: 468).

Ikonološki gledano, smisao i značenje dotadašnje slike svijeta nepovratno se promijenilo. Konačno, lančani sustav remedijacija od druge polovine 20. stoljeća do danas sustavno konfrontira sjećanje i zaborav, čime „djelomično zamračuje“ stvarnost. Stvarnost je nesaglediva (o njoj se ne može imati pojam), smatra Danto, ukoliko joj nisu suprotstavljene druge pojavnosti, iluzije, reprezentacije, umjetnost (Danto, 1997: 110–110). No, što se zbiva ako nam ostaje samo zrcalna slika svijeta, dok sam svijet negdje iščezava (i kao pojam, i kao slika, i kao iskustvo)?

U zaboravu, relacija između znaka i značenja nestaje. Warburg je formaliziranjem *Mnemozina atlasa* dao značaj povijesnom pamćenju. Sam postupak formaliziranja slijedio je strategiju fragmentiranja, a time i pristranosti u postupku izlučivanja povijesnog značaja, što je još uvijek bilo u skladu s historiografskim, muzeološkim režimom reprezentacije. Sam taj čin, kao i način formalizacije

stekli su značajan ugled u kulturnoj memoriji 20. stoljeća, dok su pojedinačne fotografije iz knjiga, časopisa i novina, što ih je kačio na panele prekrivene crnom tkaninom, ostale manje poznate. S obzirom da su slike grupirane tematski, značaj tako izvedenog grupiranja nadmašio je značenje svake pojedinačne slike koja se u tom kontekstu razumije tek kao element ili dokument teme panela. Fragmenti pamćenja tako se urušavaju u reprezentacijski zaborav da bi samo fragmentiranje i grupiranje, kao formalni postupak izvedbe *Mnemozina atlasa* postalo značajno kao naročit učinak formaliziranja ideje osobnog muzeja, biblioteke, arhiva. Subjektivni, autorski izbor fragmenata pamćenja, pada u sjenu. U članku „*Lethe atlas*“ (Lah, 2018) već je postulirana komparacija Warburgova *Mnemozina atlas* s McCollumovom *Žbukom surogata* iz 1982. Na tom primjeru vidimo istovjetni princip pristranog odabira fragmenata u izvođenju cjeline, ali kod McColluma svi su fragmenti značenjski slijepe slike. McCollumovo, novije apostrofiranje fragmentarnosti predstavlja svojevrsnu remedijaciju *Mnemosina atlasa*, ali u novom ključu, i u kontekstu procedure izvođenja povijesnog zaborava. *Žbuku surogata* zbog toga možemo „čitati“ kao „*Leta atlas*“⁹ jer to djelo formalizacijom slikovnog koda ukida granicu između znaka i slike, pa je svaki fragment cjeline istoznačan bilo kojem drugom unutar nje. *Mnemozina atlas* pamti, kaže njegova forma, jer je svaki fragment ispunjen nečim (slikom). *Žbuka surogata* zaboravlja, jer je svaki fragment ispunjen ničim (neoznačen). No, nešto i ništa su ovdje ipak samo retorički učinci forme, ali ne i značenja. Te dvije sasvim slične formalizacije fragmentiranja skiciraju značaj cjeline, kao mrežu superiornu nad svakim fragmentom koji ju usustavljuje.

Novi oblici remedijacije uobličili su se kao neprekidan tijek preoblikovanja, kao neprekinuto re-dispozicioniranje, stalno kompozicijsko pre-raspoređivanje slikovne građe, uvođenje uvijek novih alternacijskih efekata forme u stalno promjenjivom kontekstu. Nema više govora o retoričnosti izvedenog, već o retorici samog izvođenja. Taj gubitak artefakta, naveo je mnoge na raspravu o kraju (povijesti) umjetnosti. Jer, stari svijet za sobom je povukao i stare ikonografske matrice, neprimjenjive za tumačenje novih slika svijeta.

Nakon što je Nietzsche utemeljio etičku i estetsku onostranost precizno određujući opće mjesto modernizma, a Wittgenstein potaknuo kasniju raspravu o jezicima umjetnosti umjesto rasprave o samoj umjetnosti, iz temelja se promijenila recepcija odnosa formalizacije i reprezentacije. U prvi plan

⁸ Prema: Weinrich (2007: 183).

⁹ U grčkoj mitologiji, prema Hesiodu, Leta (Λέτα) je Eridina kći i personifikacija zaborava i nezahvalnosti. Izvor i jedna od pet rijeka Hada dobili su ime po Leti, iz čije su vode po mitskoj predaji pili mrtvi da bi zaboravili prošlost i svoj zemaljski život.

stavljeno je predikonografsko iskustvo slike (kako ga je definirao Panofski). Nove forme „šute“ reprezentaciju zrcaleći tek okvir unutar kojeg ćemo se sami značenjski pozicionirati.

Uprizorivost slika više ne počiva na značajnim učincima forme, već na održivosti unutar neke strukture. U konceptualnoj umjetnosti to je struktura jezika, u postmodernoj ikonička struktura svijeta, danas se pak događanje umjetničkih interpretacija iskustva tijela veže na antropogeografski mišljene strukture kulturnog prostora ili pak simulirane prostore virtualne realnosti. U uvjetima univerzalne i univerzalizirajuće izloženosti, slika postaje referentna točka mrežne strukture jer ju usustavljuje. Čini to poput izložbe koja reprezentira strukturiranu cjelinu bez obzira na moguće razlike u samoodređenju pojedinačnih djela. Interaktivna struktura društvenih mreža strukturira komunikaciju među slikama, dok slike istovremeno održavaju strukturu mreže. Time se kulturni značaj slike izjednačava sa samom izloženošću. Slike su tako sve i svuda oko nas, kratkotrajne su i vrlo usamljene, sive i razoružane izvan konteksta mrežnih struktura pojavljivanja. Ali, vizualni je doživljaj transhumanosti oduvijek privlačio i umjetnike i znanstvenike, pa je gotovo nužno uvidjeti neraskidivu vezu između „arheologije slike“ i fukoovski rečeno „arheologije episteme“. Jer, slika i epistema su, čini se, lice i naličje iste monete, kao što su formalizacija i reprezentacija uvjeti njezine validnosti. Sjetimo se za kraj da je Leta podzemna voda, i kao takva ona jest, premda nije vidljiva. Svaki njezin ponorni val je re-medija prethodnog, u kretanju do prisjećanja?

BIBLIOGRAFIJA

- Argan, Giulio Carlo. 2006. „Projekt i sudbina“. *Život umjetnosti*, 78/79 (2), str. 33–54.
- Benjamin, Walter. 1936/1968. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin: Suhrkamp.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard. 1999. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Danto, Arthur C. 1997. *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*. Zagreb: Kruzak.
- Dickie, George. 1969. „Defining Art“. *The American Philosophical Quarterly* 6 (3), str. 253–256.
- Enciklopedija ruske avangarde online (энциклопедия русского авангарда)*. Dostupno na: <https://rusavangard.ru/online/history/poslednyaya-futuristicheskaya-vystavka-kartin-0-10-/>, pristup: 6. svibnja 2020.
- Goodman, Nelson. 2002. *Jezici umjetnosti. Pristup teoriji simbola*. Zagreb: Kruzak.
- Johns, Jasper. 1959. „Art: His Heart Belongs to Dada“, u: *Time*, vol. LXXIII, br. 18, 4. svibnja, str. 58. Dostupno na: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,892526,00.html>, pristup 5. travnja 2020.

Lah, Nataša. 2018. „Lethe Atlas“, *Ars & humanitas*, 12 (2), str. 285–298

Kaštelan, Jure; Duda, Bonaventura (ur.) 1968. *Biblija. Stari i Novi zavjet* [prijevod Novog zavjeta Ljudevit Rupčić]. Zagreb: Stvarnost.

Krassnigg, Anna Maria. 2020. „Gedanken zur Taufe“. *Germanistica Euromediterrae: međunarodni časopis za euromeditersku germanistiku* 2 (1), str. 147–152.

Lessing, Gotthold Ephraim. 1954. *Laokoon: ili o granicama slikarstva i poezije*. Beograd: Kultura.

Loiperdinger, Martin; Elzer, Bernd. 2004. „Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth“, u: *The Moving Image* 4 (1), str. 89–118.

McLuhan, Marshall. 1994. „The medium is the message“, u: *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press.

Meyer, Ursula. 1972. *Conceptual Art*. Boston: E. P. Dutton.

Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb, Ghent: Horetzky, Vlees & Beton.

Šuvaković, Miško. 2020. *3E Estetika, epistemologija, etika spekulativnih i de re medija*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.

Vandenbussche, Bert. 2003. „Remediation as medial transformation: Case studies of two dance performances by 'Commerce'“. *Image (& Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, 6. Dostupno na: <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediatheory/bertvandenbussche.htm>, pristup: 3. rujna 2022.

Vergilije. 2012. *Eneida*. Prev. T. Maretić. Zagreb: Bulaja.

Weinrich, Harald. 2007. *Poezija sjećanja iz dubine zaborava (Proust)*. In *Leta: Umjetnost i kritika zaborava*. Zagreb: Algoritam.

Youngs, Ian. 2015. „Louis Le Prince, who shot the world's first film in Leeds“. *BBC Online*. Dostupno na: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-33198686>, pristup: 4. rujna 2022.

FOTOGRAFIJE

Slika 1. Fotografija iz filma *Ulazak vlaka u stanicu Ciotat* Louisa Lumiera, 1895. Izvor: *online*. Dostupno na: <https://catalogue-lumiere.com/arrivee-train-a-la-ciotat/>, pristup: 1. listopada 2022.

Slika 2. Dalibor Martinis, *screenshot* iz videa *TV dnevnik 4. 9. 1974.* (22 minute), 2009. Izvor: ustupio autor.

Slika 3. Kazimir Maljevič, *Kompozicija s Mona Lisom (Djelomično zatamnjeno)*, 1914. Izvor: *online*. Dostupno na: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Malevich%2C_Composition_with_Mona_Lisa.jpg, pristup: 16. rujna 2022.

Slika 4. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919. Izvor: *online*. Dostupno na: https://en.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q./#media/File:Marcel_Duchamp,_1919,_L.H.O.O.Q.jpg, pristup 1. listopada 2022.

Slika 5. Detalj skulpture *Laokontove skupine*. Izvor: *online*. Dostupno na: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Lessing,+Gotthold+Ephraim/%C3%84sthetische+Schriften/Laokoon>, pristup: 15. listopada 2022.

Slika 6. *Claes Oldenburg with Hole in Central Park*, 1. listopada 1967, iz kolekcije *Fred W. McDarrah*. Izvor: *online*. Dostupno na: <https://nasher.duke.edu/artwork/10768/>, pristup 14. listopada 2022.

Slika 7. Saburo Murakami, *Prolaziti kroz*, 1956. Izvor: *online*. Dostupno na: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/otsuji-murakami-saburo-passing-through-2nd-gutai-art-exhibition-p82294>, 10. listopada 2022.

SUMMARY

A CONTRIBUTION TO THE DEBATE ON THE REMEDIATION OF (VISUAL) MEDIA

Remediation is comprehended as a process of the conscious reshaping of one media into another, while the experience of re-media is linked to the recipient's visual experience and cultural habits. Technical innovations such as photography and film have reshaped the art's performative strategies, while the always novel performative strategies of art have come to redefine the codes of "reading" the image. A long-lived union of two ideals – the

timelessness and the illusion of space in the image – lost its meaning during the early 20th century, when the visual became integrated with the performative and the textual, whereby the classical image was counterpoised to the new-media culture of the world. With early avant-gardes, remediation happened as an *eclipse, integrally or partially covering one appearance of the image with another*, without either of them disappearing. After World War II, the neo-vanguard remediations of the image mirrored the existential reality, while the post-vanguard remediations mirrored the reality's nihilist spaces. Ultimately, starting with the second half of the 20th century until the present day, the chain-like system of remediations gradually brought the image to a state of entropy, mirroring the reality in the fragments that make up a networking structure of media communications. Thus, the images-fragments confront the memory (the visible) and the oblivion (non-signified) while the cultural significance of the image is equated with the actual exposedness.

Key words: remediation, visual media, the experience of the image, the cultural code of the image