

Milan Radovanović

ČITANJE SLIKE

Semiotika
vizuelnog
jezika



AKADEMIJA
UMETNOSTI
BEOGRAD

Milan Radovanović

ČITANJE SLIKE
Semiotika vizuelnog jezika



AKADEMIJA
UMETNOSTI
BEOGRAD

Posebnu zahvalnost dugujem dekanu profesoru Drašku Plavšiću na izuzetno lepoj i profesionalnoj saradnji, kao i na razumevanju i podršci tokom zajedničkog rada na Akademiji umetnosti.

Milan Radovanović

Sadržaj

Vizuelnost	1
Uvod u semiotiku slike	7
Od kritike perceptualizma ka semiotičkoj teoriji	10
Semiotika	17
Semiotika i lingvistika	20
Znak	23
Sosiroy model znaka	25
Teorija teksta	27
Intertekstualnost	32
Slika kao vizuelni tekst	35
Od lingvističkog ka slikovnom zaokretu	47
Semiotičko čitanje slike	51
Semiotika i studije slikarstva	69
Čitanje umetničke slike po Luju Marenu	74
Reč i slika	81
Čitanje fotografske slike po Rolanu Bartu	85
Semiotika vizuelnog jezika u medijima	91
Multimodalitet i kontekstualizacija	97
Vizuelna medijska pismenost	100
Studija slučaja: Semiotičko čitanje umetnosti Endi Vorhola	104
Bibliografija	120

PREDGOVOR

U vremenu kada slike dominiraju u svim oblastima našeg života, postaje neophodno razviti sposobnost njihovog kritičkog čitanja i pravilnog razumevanja. Kroz istoriju, slike su bile moćno sredstvo izražavanja. Ljudi su neprestano tražili načine da putem vizuelnih znakova izraze svoje misli, emocije i lične vrednosti. Slika je mnogo više od onoga što vidimo na njenoj površini – ona predstavlja složeni sistem značenja koji se formira kroz različite istorijske, društvene i kulturalne kodove. U ovom udžbeniku, oslanjajući se na semiotičku teoriju, istražuju se temeljni principi vizuelnog iskustva da bi se objasnilo kako slike proizvode svoja značenja. Posebna pažnja je posvećena odnosu između percepcije i interpretacije, naglašavajući da je svaka slika podložna različitim čitanjima u zavisnosti od konteksta u kome se nalazi. Cilj ovog udžbenika je da podstakne čitaoce na promišljanje o ulozi vizuelnog iskustva u našem poimanju stvarnosti. Znati čitati slike znači približiti se dubljem razumevanju kako nas samih, tako i sveta u kome živimo.

Milan Radovanović

„Viđenje dolazi pre reči. Dete gleda i raspoznaje pre nego što progovori.“¹

Džon Berger (John Berger)

¹ Berger, John, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation, London, 1972, p. 7.

ČITANJE SLIKE

Semiotika vizuelnog jezika

Vizuelnost

Vizuelno iskustvo je fundamentalan način naše komunikacije sa svetom.

Vizuelna percepcija je proces opažanja, razlikovanja i prepoznavanja sveta putem čula vida. Ona se kao deo našeg svakodnevnog iskustva uzima bez preispitivanja. Svaki očevidac nekog događaja će kao svedok na sudu samouvereno reći: „Naravno da znam šta se dogodilo. Bio sam tamo i video sam svojim sopstvenim očima!“ Već su stari grčki filozofi pridavali veliki značaj vidu za poznanje istine. Heraklit (Ἡράκλειτος) je 500. godine stare ere pisao: „Oči su pouzdaniji svedoci od ušiju“¹. Norman Brajson (Norman Bryson) dovodi u pitanje ovo rašireno stanovište, ističući da naše viđenje sveta uvek prolazi kroz ograničenja i filtere koje nameću kultura, društveno okruženje, prethodno iskustvo, stečene navike ili trenutna interesovanja. Po Brajsonu, ne samo što vizuelno iskustvo ne možemo uzeti kao neposredno i verno opažanje realnosti, već i ono što nazivano *realnošću* zavisi od brojnih faktora koji ga uslovljavaju: „Jasno je da pojam 'realizam' ne može zasnivati svoju validnost na bilo kojoj apsolutnoj koncepciji 'realnog', jer ta koncepcija ne može objasniti istorijski i promenljivi karakter 'realnog' u okviru različitih kultura i perioda.“² Zato je tačnije reći da je *realizam*, pod kojim

¹ Heraklit, *Fragments*, 101a. fragment, Grafos, Beograd, 1985, str. 53.

² Bryson, Norman, *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 8.

podrazumevamo mogućnost vernog i objektivnog prikazivanja stvarnosti, u stvari efekat rekognicije reprezentacije koja korespondira onome što jedno društvo smatra *Realnošću*. Realnost ne treba razumeti kao transcendentnu i nepromenljivu datost, već kao proizvod ljudske aktivnosti u okviru specifičnih kulturalnih ograničenja. Proizvodnja *realnosti* uključuje kompleksan sistem reprezentacija i društvenih kodova koji regulišu čovekov odnos prema njegovom istorijskom okruženju. Bez procesa proizvodnje značenja realnost bi više ličila na neku vrstu uniformnog kontinuuma, koji bi se sastojao od jedne beznačajne i bezoblične mase. Jezik omogućava da svet podelimo u smislaone elemente koje međusobno možemo razlikovati. Iz tog razloga, *jezik nije samo pasivan medij koji reflektuje realnost, već je i aktivno proizvodi*. Stvari i događaji u svetu ne poseduju svoja jedinstvena imanentna značenja koja se u procesu komunikacije samo prenose posredstvom jezika. Ljudi su ti koji dodeljuju značenja, ali na tako uverljiv način da nam izgledaju kao prirodna i imanentna. Zbog toga ne postoji *univerzalno vizuelno iskustvo* koje je zajedničko za sve kulture u svim istorijskim epohama. Kada govorimo o *realističnoj slici*, ona se može zasnivati na ideji *uverljivosti* koju svako društvo bira kao sredstvo pomoću kojeg izražava svoje postojanje u vizuelnoj formi. Istorijska determinisanost ideje *uverljivosti* mora biti prikrivena kako bi slika bila prihvaćena kao verna refleksija predpostojeće realnosti.

Vizuelnost je skup diskursa koji određuju način na koji posmatramo svet oko sebe. Dok se „videti“ odnosi na fiziološki proces, tj. sposobnost gledanja, „vizuelnost“ predstavlja društveni proces, odnosno socijalizaciju akta „viđenja“. Vizuelnost se odnosi na načine na koje je čin „viđenja“ kulturalno oblikovan. Ova socijalizacija uključuje mrežu značenja koja potiču iz različitih diskursa koji oblikuju društvenu praksu gledanja: „U svakom

slučaju, saznanje da je viđenje u jednakoj meri podložno društvenoj konstrukciji vizuelnih područja i načina semioze koje smo naučeni primati, kao što je govor podložan društvenoj konstrukciji diskursa, bio je važan podsticaj za kritički pristup vizuelnoj umetnosti.³ Diskurs označava upotrebu jezika koju dovodimo u vezu sa određenom institucijom, kulturalnim identitetom, profesijom, praksom ili disciplinom. On se odnosi na skup iskaza koji strukturiraju način na koji razmišljamo, kao i način na koji delujemo u skladu sa tim razmišljanjima. Diskurs je posebna forma jezika sa svojim pravilima, konvencijama i institucijama.

Na primer, medicinski diskurs se odnosi na poseban jezik medicine, na formu znanja koju proizvodi i na profesionalne institucije i društvene prostore koje zauzima. Diskurs takođe proizvodi subjekte: medicinski diskurs proizvodi lekare, medicinsko osoblje i pacijente. Upotreba jezika je specifičan oblik ponašanja, a najbolje se može razumeti u određenom kontekstu. Realizacija jezika u praksi upućuje na zaokret od jezika ka *diskursu*, gde se akcenat sa značenja teksta premešta na njegovu društvenu funkciju: „A kao i inače, i ovdje se pod *diskursom* podrazumijevaju svi semiotički sistemi, ne samo jezik, knjževnost, filozofija, znanost i sl. već i takve društvene institucije kao što su školstvo, sudstvo, Crkva, tj. *sve* što proizvodi i prenosi značenja. Diskurs je ono što modelira jedno društvo, ali što modelira i svijest tog društva o sebi samom.“⁴ Između subjekta i sveta postavljeni su diskursi koji vizuelnost čine kulturalnim konstruktom. Vizuelnost se po tome razlikuje od pogleda koji predstavlja neposredovano vizuelno iskustvo: „[...] 'vizuelnost' – pojam koji je širi od

³ Bal, Mieke, „Reading Art?“, in: Pollock, Griselda (ed.), *Generations & Geographies in the Visual Arts - Feminist Readings*, Routledge, London and New York, 2005, p. 37.

⁴ Lešić, Zdenko (ured.), *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, 2003, str. 86.

'pogleda', i koji služi da reprezentuje konstrukciju pogleda pod uticajem društva i diskursa, [...]“⁵

Ono što vidimo i način na koji vidimo, ne zasniva se samo na našoj prirodnoj sposobnosti. Vizuelno iskustvo uvek pripada protokolima i kodovima kulture u kojoj je generisano. Skopički režimi su direktno zavisni od kulture kojoj pripadamo. Vizuelna percepcija je nerazdvojiva od procesa interpretacije. Zato Hel Foster (Hal Foster) razliku između pojmova *pogleda* (*vision*) i *vizuelnosti* (*visuality*) definiše kao dijalektički proces koji uključuje sposobnost gledanja i praksu interpretacije: „Iako bismo pogled mogli smatrati fizičkom operacijom, a vizuelnost društvenom činjenicom, jedno prema drugome nisu suprostavljeni kao priroda kulturi: pogled je takođe društvena i istorijska činjenica, kao što vizuelnost uključuje telo i psihu. Ipak, nisu identični: razlika među njima signalizira razliku u okviru vizuelnog – između mehanizma gledanja i njegovih tehnika kroz istoriju, između samog čina gledanja i njegovih diskurzivnih određenja – razliku, mnoge razlike, u načinima kako gledamo, kakve su nam sposobnosti i da li nam je uopšte omogućeno da nešto vidimo, kao i kako sami gledamo na to što vidimo i na ono što ne vidimo.“⁶

Živimo u epohi kada vizuelne reprezentacije sve više oblikuju naše individualno, društveno i istorijsko iskustvo. Premeštanje težišta interesovanja sa transcendencije slike na fascinaciju slikom nazivamo slikovnim zaokretom (*pictorial turn*). Viljem Mičel (W.J.T. Mitchell) postavlja sledeće pitanje: da li je danas u načinu percipiranja sveta napravljen zaokret ka dominaciji slike kao osnovnoj paradigmi kojom interpretiramo sve ono što nas

⁵ Bryson, Norman, *Tradition & Desire, From David to Delacroix*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, p. 45.

⁶ Foster, Hal, *Vision and Visuality*, Baz Press, Seattle, 1988, p. IX.

okružuje? Ljudi su od najranijih početaka kulture bili svesni velike moći kojom slike deluju. U savremenom dobu vizuelnog zaokreta, događaje proizvodimo kroz režime vizuelizacije koji se ne zasnivaju samo na onome što vidimo i načinu na koji vidimo, već i na upotrebi jezika vizuelne komunikacije u kulturalnom kontekstu u kome se nalazimo. Važnost nekog događaja nije određena samo na osnovu njegove istorijske ili društvene relevantnosti, nego i po načinu na koji je on vizuelno proizveden. Zaokret ka vizuelnosti ima za posledicu da slika postaje stvarnija od svog referenta. Ono što je prikazano manje je važno od slike same. Slika više ne otkriva prirodu *realnog* sveta već sama postaje realnost. Nakon vizuelnog zaokreta slike se više ne mogu shvatati kao prirodni znak koji je analogijom direktno povezan sa objektom na koji se odnosi. Pogled više nije nevin. Vizuelni fenomeni se ne mogu uzimati za očigledne činjenice, jer zahtevaju složen proces dešifrovanja, dekodiranja, istraživanja i intepretacije. Pogled je kulturalno konstituisan: „Između subjekta i sveta je umetnuta sveukupnost diskursa koji grade vizuelnost kao kulturalni konstrukt, i čine vizuelnost različitim od pogleda, pojma koji se odnosi na neposredovano vizuelno iskustvo. Između mrežnjače oka i sveta umetnut je *paravan* od znakova, koji se sastoji od višestrukih diskursa pogleda ugrađenih u društvenu arenu. [...] Slično tome, kada učim da gledam 'društveno', što će reći kada počnem artikulirati svoje očno iskustvo u skladu sa kodovima rekognicije koji do mene dolaze iz mog društvenog okruženja, umetnut sam u sisteme vizuelnih diskursa koji su videli svet pre mene, a nastaviće da ga gledaju i posle mene.“⁷

Savremeni čovek stupa u interakciju sa svetom najviše posredstvom čula vida i vizuelnih medija. Zato Martin Džej

⁷ Bryson, Norman, "The Gaze in the Expanded Field", u: Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality*, Baz Press, Seattle, 1988, p. 91-92.

(Martin Jay) koristi pojam *okularocentrizma* kako bi opisao dominantnost vizuelnog iskustva u našem društvenom i kulturalnom okruženju: „Zbog značajnog raspona i varijabilnosti vizuelnih praksi, mnogi autori su bili u iskušenju da, na načine koje ćemo uskoro istražiti, određene kulture ili epohe svrstaju u 'okularocentrične', ili one u kojima 'dominira' pogled“⁸. U savremenim društvima veoma česte prakse skopičkih režima izjednačavaju viđenje sa znanjem. Kris Dženks (Chris Jenks) primećuje: „U svakodnevnom iskustvu mi neprekidno mešamo pojmove 'videti' i 'znati', jer u konverzaciji koristimo opšta lingvistička mesta kao što su 'da li vidiš?' ili 'vidiš li šta mislim?' kao dodatne iskaze koji traže potvrdu, ili kada pod mišljenjima ljudi podrazumevamo njihove 'pogled'“⁹. Mnogi savremeni teoretičari smatraju da je sveopšte prisustvo vizuelnih sadržaja od presudnog značaja za kulturalno konstituisanje društvenog života u zapadnoj civilizaciji.¹⁰ Najveći deo značenja i informacija danas se prenosi posredstvom slika i vizuelnih medija. Okruženi smo tehnologijama koje nude pogled na svet koji je kodiran vizuelnim jezikom. Međutim, slike, uključujući i fotografije, nikada nisu objektivni prikazi stvarnosti, već su uvek determinisane načinom na koji ih čitamo.

⁸ Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentiethcentury French Thought*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1993, p. 3.

⁹ Jenks, Chris (ed.), *Visual Culture*, Routledge, London, 2003, p. 3.

¹⁰ Pisanje je takođe nemoguće bez korišćenja vizuelnog sistema znakova, kod kojih uvek postoji dimenzija koja prevazilazi njihovo lingvističko značenje. Na primer, upotreba velikog početnog slova kao znaka početka nove rečenice, ili pisanje rečenica sa leva u desno i u redovima odozgo na dole. Podela teksta u poglavlja kako bi se usmerila pažnja čitalaca na željeni deo teksta takođe se zasniva na vizuelnoj konvenciji kod koje elementi koji su bliže poredani čine zasebnu grupu.

Uvod u semiotiku slike

Sliku nije dovoljno samo gledati, treba je znati i čitati.

U ovoj knjizi posebnu pažnju ćemo posvetiti teorijsko-saznajnom okviru semiotike, kao i načinu primene semiotičkih metoda na vizuelne fenomene koje u najširem smislu shvatamo kao kompleksne višedimenzionalne znakovne sisteme. Iako je prošlo mnogo vremena od kada je čovek počeo da stvara svoje prve vizuelne reprezentacije, jezik slike kao i vidovi njenog funkcionisanja još uvek predstavljaju nedovoljno istraženo teorijsko područje. Ako pod jezikom podrazumevamo svaki sistem komunikacije koji koristi znakove organizovane na određen način, onda i vizuelne reprezentacije možemo smatrati za prakse proizvodnje značenja koje konstituišu vizuelni jezik koji uzimamo kao predmet semiotičkog istraživanja. Osnovni problem sa kojim se suočava vizuelna semiotika je pitanje uporedivosti verbalnog i vizuelnog jezika, odnosno pitanje primenljivosti lingvističkog modela na fenomene koji pripadaju vizuelnom domenu: „U odnosu na ovu situaciju, razumno je upitati se da li izgovoreni, linearni i ireverzibilni niz reči u verbalnom jeziku pruža najbolji model za razumevanje vizuelnog, prostornog i trodimenzionalnog jezika.“¹¹

I pored toga što je primena mnogih ideja i metoda koje vode poreklo iz lingvistike dala značajne rezultate, ne treba izgubiti iz vida da osim mnogih sličnosti, postoje i velike razlike između verbalnih i vizuelnih znakovnih sistema. Ključni teorijski problem je kako odrediti osnovne elemente vizuelnog jezika, njegovu sintaksu i semantiku, kao konstitutivne kategorije jezika kao takvog.

¹¹ Saint-Martin, Fernande, *Semiotics of Visual Language*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990, p. 3.

Prednost semiotike je u tome što ona može izučavati bilo koji znakovni sistem, bez obzira na to da li postoji konačan i jasno definisan skup njegovih osnovnih elemenata. Međutim, za neke teoretičare vizuelni znakovi ne poseduju karakteristike verbalnog jezika, zbog čega mogu konstituisati samo neku vrstu sekundarnog jezika koji nam je dostupan posredstvom verbalnog jezika. Model linearnog i ireverzibilnog niza reči verbalnog jezika nije dovoljan da objasni mnoge specifičnosti vizuelnog jezika. Zatim, nije moguće odrediti sintaksu, kao nijedan od osnovnih gramatičkih pojmova. I pored svih ovih ograničenja lingvističkog modela, semiotika kao opšta teorija o znakovima ima metodologiju uz pomoć koje je moguće istražiti i objasniti načine na koje slike proizvode značenja. Umesto da o slici govorimo samo kao o doživljaju zasnovanom na vizuelnoj percepciji, pristupićemo joj kao skupu vizuelnih znakova koji omogućavaju proizvodnju i razmenu značenja između vizuelnog objekta i posmatrača. Ono što slika za nas *znači*, ne može se svesti isključivo na ono što *vidimo* na njenoj površini. Iza svakog pretpostavljenog prirodnog značenja, utemeljenog na percepciji, kriju se mnogo složenije prakse konvencionalne i arbitrarne proizvodnje značenja. Ceo proces se odvija u okviru šire celine koju nazivamo kultura. Ključno svojstvo slike jeste njena otvorenost ka gledaocu i tek u interakciji sa njim može doći do proizvodnje značenja. Slika ne postoji u izolaciji, već joj uvek pristupamo u okviru društvenog i istorijskog konteksta u kojem se nalazi.

Primena semiotike na istraživanje različitih aspekata vizuelne kulture pokazala se veoma produktivnom. Ona je ponudila odgovore na mnoga pitanja koja se tiču interpretacije slike kao izrazito kompleksnog procesa proizvodnje značenja. Zadatak semiotike nije pronalaženje celovitosti i jasne određenosti slike u njenoj pojavnosti, već sagledavanje mnogostrukosti i raznolikosti

njenih potencijalnih značenja. Semiotika otkriva da ne postoji stabilna pozicija koja obezbeđuje ulaz u proces proizvodnje značenja; značenja nisu umrežena samo u okviru jednog sistema vizuelnih znakova, već uspostavljaju relacije i sa mnogim drugim dominantnim kodovima, referentnim sistemima i tekstovima kulture.

Pored estetske, slike imaju i značajnu društvenu funkciju. One nisu samo refleksije određenog društvenog konteksta, već proizvode i efekte koji mogu uticati na promenu postojećih društvenih okolnosti. Slika kao sistem vizuelnih znakova nije autonoman i izolovan entitet jer pripada kompleksnoj značenjskoj mreži u kojoj uspostavlja mnogobrojne relacije sa ostalim znakovima kulture. Zbog toga nam primena semiotičke teorije može pomoći da razumemo fundamentalnu ulogu koju slika ima u našem iskustvu i društvenoj komunikaciji.

Od kritike perceptualizma ka semiotičkoj teoriji

Kada vizuelno opažamo sliku, mi je uvek i interpretiramo.

Naše vizuelno iskustvo daleko je složenije od neposrednog vizuelnog opažanja. Identifikaciju i prepoznavanje vizuelnih reprezentacija nije moguće objasniti samo fiziološkim procesima. Vizuelna percepcija obuhvata ne samo fiziološke uslove opažanja već i društveni i kulturalni kontekst u kome se odvija. Nijedan čin opažanja ne događa se izvan specifičnog konteksta, koji utiče na ono što opažamo. Većina teoretičara smatra da iskustvo percepcije ne postoji nezavisno od društvenih i kulturalnih kodova. Nikada ne opažamo *stvarnost* u njenom čistom obliku, već kodiranu sliku te stvarnosti. Uzmimo za primer čuvenu optičku iluziju Rubinova vaza. U procesu opažanja, slika se pojavljuje kao dvosmislena i promenljiva. U jednom trenutku vidimo dva profila lica, a u sledećem vazuu. Pored percepcije prisutna je i interpretacija koja daje prednost jednom obliku u odnosu na drugi. Opažanje fizičkog sveta učimo još od najranijeg detinjstva, i kako postaje deo svakodnevice, doživljavamo ga kao automatski i urođen proces. Međutim, da je percepcija samo prijem čulnih utisaka, suočili bismo se s beskonačnim nizom raznovrsnih informacija koje bi u našoj svesti izazvale potpunu konfuziju. Da bismo je избегli, fizički svet zapravo posmatramo kao tekst koji selektivno čitamo i interpretiramo.

Pogledajmo primer mrlje iz Roršahovog (Rorschach) testa. Kada ljude pitamo šta vide, dobićemo niz veoma neobičnih i maštovitih odgovora. Tačan odgovor na pitanje „Šta vidimo?“ zapravo bi bio da vidimo običnu mrlju, ali nju niko ne uspeva da „vidi“, jer je svako pod snažnim uticajem potrebe za pronalaženjem smisla u onome što gleda. Roršahovi testovi potvrđuju činjenicu da

reakcija posmatrača na vizuelne predstave nije rezultat samo čulne percepcije, već i interpretativne aktivnosti.

Publika se slično ponaša i kada gleda apstraktnu sliku jer uporno pokušava da pronađe neko značenje, povezujući oblike, boje i poteze četkice sa poznatim motivima ili vlastitim iskustvima. Neki u apstraktnim formama vide pejzaže, lica ili emocije, dok drugi ostaju zbunjeni, prepuštajući se subjektivnom doživljaju. U tom procesu proizvodnje značenja, slika postaje ogledalo posmatračeve mašte, unutrašnjih stanja i trenutnog raspoloženja, a svako novo posmatranje može proizvesti drugačiju interpretaciju. Ljude vidno uznemirava susret sa umetničkim delom, ako u njemu ne uspevaju da pronađu jasno značenje.

Smatra se da čulo vida omogućava trenutačan, neposredan i verodostojan pristup spoljašnjem svetu. Međutim, vizuelno opažanje koje registruju naše oči nije jednostavna slika realnosti, jer više faktora utiče na njeno stvaranje. Od trenutka kada svetlost dospe na mrežnjaču, potrebno je da se tek oblikuje iskustvo vizuelnog sveta. Mozak integriše informacije različitih čula u perceptivni proces. Sve te informacije se u svesti interpretiraju u skladu sa društvenim i kulturalnim iskustvima koja posedujemo. Postoji fundamentalna razlika između realnosti i percepcije, jer ono što nazivamo „realnošću” zapravo je samo mentalna slika – završetak kompleksnog perceptivnog procesa koji počinje refrakcijom svetlosti u okruženju, prolazi kroz brojne filtere mozga i naše svesti dok ne postane prikaz koji smatramo realnošću. Naše čulno iskustvo nije ništa „realnije” od, recimo, umetničke slike, jer je uvek posredovano. Percepcija ne počiva na direktnoj interakciji sa okruženjem, već na interakciji mozga i uma sa električnim signalima koje mrežnjača šalje kao reprezentaciju opaženog. Zato ono što vidimo nije direktna slika onog što opažamo, već mentalna

konfiguracija koju interpretiramo kao sliku. Medicinska svedočanstva pokazuju da pacijenti kojima je vid vraćen posle dugotrajnog slepila imaju poteškoće u korišćenju čula vida. Fotografija za njih nema jasno značenje, jer na njoj vide samo raznobojne površine i oblike. Slične primere beleže antropolozi među narodima koji ne pripadaju našoj vizuelnoj kulturi. Kada im se pokaže fotografija poznate životinje, oni ne prepoznaju šta je na njoj prikazano. Iako imaju odličan vid, na fotografiji ne vide tu životinju. Razlog je taj što fotografija nije kopija realnosti, već samo skup obojenih površina različitog intenziteta na dvodimenzionalnom papiru.

Da bismo uspostavili vezu između trodimenzionalnog sveta i njegove dvodimenzionalne reprezentacije, potrebna je ne samo sposobnost percepcije već i poznavanje određenih konvencija i pravila prikazivanja. Kada, na primer, na fotografiji neki predmet zaklanja glavu čoveka, ne smatramo da on umesto glave ima taj predmet, iako sama fotografija to prikazuje. Uočavanje sličnosti između slike i onoga što ona prikazuje mnogo više zavisi od načina na koji interpretiramo oba iskustva, nego od njihove stvarne međusobne korespondencije. To što sliku doživljavamo kao odraz stvarnosti zasniva se na uspostavljanju veze kroz značenja za koja verujemo da ih povezuju. Džon Teg (John Tagg) tvrdi da se status fotografije kao svedočanstva „ne zasniva na prirodnoj ili egzaktnoj činjenici, već na društvenom, semiotičkom procesu [...] ono što Bart naziva 'silom svedočanstva' predstavlja kompleksan istorijski ishod koji je realizovan fotografijama samo u okviru određenih institucionalnih praksi i istorijskih relacija“¹².

¹² Tagg, John, *The Burden of Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, p. 4.

Norman Brajson odlučno odbacuje perceptivni i fenomenološki pristup slici i zalaže se za primenu semiotičke teorije.¹³ On uočava da tradicionalni pristupi razmatraju vizuelne reprezentacije kao da su oblikovane nezavisno od postojećeg istorijskog uticaja.¹⁴ Kao rezultat toga, važan koncept moći u društvu, koji je istorijski i kulturalno uslovljen, izmiče njihovom istraživačkom dometu: „Perceptualizam uvek prikazuje umetnost kao banalnu, jer nikad ne prevazilazi očevidnu tačnost i uvek prikazuje umetnost kao trivijalnu, jer stvaranje slika se po perceptualizmu dešava izvan društva, na marginama društvenog učešća, u nekom vrtlogu daleko od tokova moći. Međutim, ne smemo razmišljati na ovaj način: ako umetničku sliku smatramo umetnošću znaka, što će reći umetnošću diskursa, tada je i sama slika deo toka znakova društvenog poretka. Nema marginalizacije: slika je uronjena u istu cirkulaciju znakova koja prožima društvenu formaciju.“¹⁵ U perceptualizmu, aktivnost posmatrača definiše se tako da on, gledajući sliku, pokreće zalihu svojih opažajnih sećanja, testira ih, a kroz susret slike i pogleda dolazi do modifikacije vizuelnih shema. Međutim, u tom procesu odnos slike i društvene moći ostaje nerazjašnjen. U okviru perceptivnog pristupa, zadatak slikara bi bio da što vernije prenese svoje opažanje, dok je zadatak posmatrača da ga što jasnije primi. Posmatrač nastoji da ponovi

¹³ Na pitanje „Šta je slika?“ Gombrih daje odgovor da je to zapis percepcije. Brajson smatra da je ovo tvrđenje suštinski pogrešno. „Napad Normana Brajsona (Norman Bryson, 1949-) na Ernesta Gombriča i kritika onoga što je Brajson nazvao 'suštinskom kopijom' u Gombričevom diskursu predstavljali su korake u pravcu razvijanja alternativne ('nove') istorije umetnosti, za koju je Brajson našao oslonac u semiologiji.“, Erjavec, Aleš, „Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije“, u: Šuvaković, Miško i Aleš Erjavec (ured.), *Figure u pokretu – Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009. str. 842-843.

¹⁴ Reprezentacije nisu samo prosti odrazi svuda prisutne stvarnosti, već su i aktivna sila koja oblikuje društvene fenomene.

¹⁵ Bryson, Norman, „Semiology and Visual Interpretation“, u: Bryson, Norman, Michael Ann Holly & Keith Moxey (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Polity Press, Cambridge, 1991, p. 66.

iskustvo opažanja slikara. Veza između njih uspostavlja se kroz komunikacionu liniju koja ide od slikareve vizije, kao izvora percepcije, do pogleda posmatrača, koji je željan opažanja. Perceptualizam umetnički proces razmatra isključivo kroz pojmove kognicije, percepcije i optičke istine, pri čemu društvenom okruženju dodeljuje sporednu ulogu. Umetnik provodi vreme izolovan u svom ateljeu, a njegova jedina veza sa spoljašnjim svetom zasniva se na posmatranju. Umetnost se razmatra kao nezavisna od društvenog toka, zbog čega ne podleže diskurzivnim, ekonomskim ili političkim uticajima. Brajson zauzima suprotno stanovište: „Slika je od početka, kako u produkciji tako i rekogniciji, deo kontinuuma društvene prakse, i u interakciji sa drugim praksama koje je okružuju.”¹⁶

Rekognicija slike teško može kao neophodan uslov postaviti podudaranje vizije umetnika sa onim što vidi posmatrač. Slikar može znati da li slika odgovara njegovoj početnoj viziji ili nameri, ali takvo znanje nije dostupno posmatraču. Prepoznavanje slike nije preklapanje mentalnih polja umetnika i posmatrača, niti poređenje tih polja; ono je sposobnost koja se zasniva na kompetencijama koje su društveno uslovljene: „Presudna razlika između pojma 'percepcija' i pojma 'rekognicija' je u tome što je poslednji *društven*. Jedna osoba je dovoljna da iskusi senzaciju, ali su zato potrebne bar dve da prepoznaju znak.”¹⁷

Kada ljudi posmatraju sliku i na njoj prepoznaju ono što vide, njihova rekognicija se ne svodi na individualno prizivanje čulnih utisaka, već se temelji na aktiviranju kodova naučenih kroz

¹⁶ Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven and London, 1985, p. 151.

¹⁷ Bryson, Norman, „Semiology and Visual Interpretation”, u: Bryson, Norman, Michael Ann Holly & Keith Moxey (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Polity Press, Cambridge, 1991, p. 65.

interakciju koja se odvija u datom društvenom i kulturalnom okruženju: „Možda su najviše iznenađujuća svedočanstva o tome da ljudi koji žive u različitim sistemima proizvodnje značenja vide i svet različito. Disciplina psihologije koja se bavi vizuelnom percepcijom istražuje optičke iluzije kako bi razumela načine na koje mozak procesuirala vizuelne informacije. Jedan od eksperimenata su tzv. Müller-Lyer figure (dve paralelne linije jednake dužine; gornja ima na krajevima strelice koje su usmerene ka spolja, a kod donje su usmerene ka unutra). Većina Evropljana je zavedena ovom optičkom iluzijom i smatra da je gornja linija kraća od donje, iako su obe identične kada se izmere lenjirom. Međutim, ljudi iz kultura izvan Evrope, kako se ispostavlja, 'pokazuju daleko manju zavedenost iluzijom' (Coren and Girgus, 1978: 140; Robinson, 1972: 109). Australijski domoroci su, na primer, bili 'nesumnjivo manje podložni iluziji nego britanski naučnici koji su sprovodili testiranje' (Froman, 1970: 52). Psihologija pokazuje da je 'ono što osoba vidi determinisano onim što očekuje da će videti' (ibid.: 59). Ljudi iz različitih sistema proizvodnje značenja i svet vide različito (Coren and Girgus, 1978: 141; Robinson, 1972: 110).“¹⁸

U određenom istorijskom trenutku, različite društvene grupe koriste različite kodove za recepciju umetničkog dela. Pristup tim kodovima nije jednak; oni se uče, njihova konfiguracija varira i menja se čak i unutar iste grupe. Iz semiotičke perspektive, prepoznavanje se odvija aktiviranjem kodova naučenih kroz interakciju s drugima, pri čemu ključnu ulogu ima usvajanje kulture. To znači da su kodovi rekognicije, neophodni za interpretaciju umetničkog dela, društveno generisani: „Možda najnegativnija konsekvencija perceptualizma je isključivanje

¹⁸ McKee, Alan, *Textual analysis*, SAGE Publications Ltd, London, 2003, p. 8.

konstitutivne uloge društvene formacije u proizvodnji kodova rekognicije koje slika aktivira.¹⁹ Promena paradigme, od perceptivnog pristupa ka semiotičkom, znači vraćanje slike u polje društvene moći iz kojeg je prethodno bila isključena.²⁰ Društvena struktura nije nešto što sliku prisvaja ili koristi tek nakon njenog nastanka; slika, shvaćena kao vizuelni sistem znakova, razvija se unutar društvene strukture koja je u njoj imanentno prisutna od samog početka. Semiotika istražuje umetnost kao aktivnu silu u društvu jer znakovni sistemi 'cirkulišu' kroz sliku, posmatrača i kulturu. Umetnik preuzima društvene kodove rekognicije i stvara unutar njihovih granica. Kodovi dozvoljavaju kombinovanje znakova na nov način, omogućavajući dalju evoluciju diskurzivnih formacija. Zato konfiguracija znakova koji konstituišu određenu sliku ne mora korespondirati konfiguracijama u ekonomskim i političkim sferama, niti odgovarati događajima koji su samo aktom arbitrarnog izbora privilegovani kao istina društvene istorije.

¹⁹ Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven and London, 1985. p. 43.

²⁰ Brajson navodi tri ključna pitanja u semiotičkoj teoriji koja proizilaze iz odnosa između individualnog subjekta i društvene moći: „1) pitanje ideologije, 2) subjektiviteta i 3) odnosa između subjektiviteta i interpretacije.“, Bal, Mieke i Norman Brajson, „Semiotika i istorija umetnosti“ II deo (prev. Ksenija Stevanović i Dragana Kitanović), u: *PRELOM broj 2/3*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002. str. 149.

Semiotika

Celokupno ljudsko iskustvo, uključujući i vizuelne fenomene, zasnovano je na interpretativnim praksama koje su posredovane znakovima.

Semiotika je nauka koja se bavi proučavanjem *znakova*. Ona istražuje najrazličitije društvene i kulturalne pojave (mitove, literarne tekstove, slike, reklame, filmove, modu, nove medije, itd.) kao sisteme znakova koji imaju značenje za članove jedne društvene zajednice. Semiotika nudi specifičnu teorijsku perspektivu i skup analitičkih alata koje možemo primenjivati u proučavanju znakovnih sistema, kako bismo istražili proizvodnju i recepciju značenja u društvenoj komunikaciji. Tri osnovne oblasti su predmet njenog izučavanja: *znak* kao osnovna jedinica u domenu komunikacije, *kodovi* kao skupovi pravila i konvencija koji organizuju znakove u značenjske sisteme i *kultura* u kojoj znakovi i kodovi proizvode svoje dejstvo.

Na razvoj savremene semiotike najviše su uticala dva mislioca – švajcarski lingvista Ferdinand de Saussure (Ferdinand de Saussure) i američki filozof Čarls Sanders Pers (Charles Sanders Peirce). Ferdinand de Saussure (1857-1913) je jedan od najuticajnijih naučnika XX veka. Njegova čuvena knjiga *Kurs opšte lingvistike* objavljena je posthumno 1916. godine. Ovaj stručni rad koji je od velikog značaja za studije jezika predstavlja i zasnivanje 'semiologije' – opšte nauke o znakovima o kojoj Saussure kaže sledeće: „Jezik je sistem znakova koji izražavaju ideje, i u tome se on da porediti sa pismom, sa azbukom gluvonemih, sa simboličkim ritualom, sa formama učtivosti, sa vojničkim znacima, itd. On je samo najvažniji od tih sistema. Može se, dakle, zamisliti jedna nauka koja bi ispitivala život znakova u društvenom životu; ona bi bila deo društvene, pa, prema tome, i opšte psihologije; mi ćemo tu

nauku nazvati *semiologijom* (od grčkog *sēmeîon*, 'znak'). Ona bi nas učila šta su znaci, koji zakoni njima upravljaju. Kako ta nauka još ne postoji, ne može se reći šta će biti, ali ona ima pravo na postojanje, njeno je mesto unapred određeno. Lingvistika je samo deo te opšte nauke; zakoni što će ih semiologija otkriti moći će se primenjivati i na lingvistiku, koja će tako biti uključena u jednu sasvim određenu oblast u skupu ljudskih činjenica.²¹ Ferdinand de Sosir je zaslužan za postavljanje temelja savremene semiotike kao jedne opšte nauke koja je primenjiva na izučavanje svih vidova društvenog života, kojima pripadaju i vizuelni fenomeni. Za naše istraživanje veoma je važna njegova tvrdnja da lingvistika potpada pod semiologiju, čime je otvorio put istraživačkog pristupa slici kao nelingvističkog sistema proizvodnje značenja. Za semiotička istraživanja veliki značaj imaju i neverbalni fenomeni koji nisu imenovani u verbalnom jeziku. Za Sosirovog savremenika sa američkog kontinenta Čarlsa Persa (1839-1914) semiotika je formalna doktrina o znakovima koja je u tesnoj vezi sa logikom.²² Sosir i Pers su ustanovili dva glavna teorijska pravca u savremenoj semiotici.

O odnosu semiologije i semiotike postoje različita i nedovoljno usklađena gledišta. Jedni autori semiotiku uzimaju kao naziv za semiologiju u anglo-saksonskom govornom području. Drugi autori smatraju semiologiju za prvu fazu nauke o znakovima koja potiče od teoretičara koji su je utemeljili kao što su Sosir, Pers ili Hjemslev, a završava se sa strukturalizmom krajem 60-ih godina XX veka, dok semiotika predstavlja sledeću fazu razvoja semiologije koja započinje sa pojavom poststrukturalizma i traje do danas. Prema Miodragu Šuvakoviću „U literaturi se semiotika i

²¹ De Sosir, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1969, str. 25.

²² Videti u: Buchler, Justus (ed.), *Philosophical Writings of Peirce*, Dover Publications INC, New York, 1955, p. 98.

semiologija često upotrebljavaju kao varijantni termini i sinonimi. U novijim razmatranjima: (1) semiotika se definiše kao formalna nauka o znaku i značenju lingvističkog i vanlingvističkog porekla; (2) semiologija se definiše kao nauka koja proučava nastajanje, prenošenje, funkcionisanje i transformisanje znakova i značenja lingvističkog i vanlingvističkog porekla u društvenom životu. Semiologija se može definisati kao semiotika kulture.²³ U svakom slučaju, termin 'semiologija' se sa pojavom poststrukturalizma sve više potiskivao u korist termina 'semiotika', koji ćemo koristiti u ovoj knjizi.

²³ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Prometej, Beograd – Novi Sad, 1999, str. 302.

Semiotika i lingvistika

Jezik, poput svakog drugog znakovnog sistema, ne reflektuje postojeća značenja u svetu, već ih stvara i autonomno generiše.

U ljudskom društvu osnovnu ulogu ima *jezik*, koji se odnosi na čovekovu sposobnost upotrebe znakovnih sistema u međusobnoj komunikaciji.²⁴ Ideja da se lingvistički model primeni na različite aspekte ljudskog iskustva, a ne samo na jezik, predstavlja početak primene semiotičke teorije.²⁵ Svakome ko se danas upusti u ozbiljnije razmatranje lingvističkih teorija, njihovih metodoloških pristupa i procedura, pojmovno-terminološke aparature, kao i analize mnogobrojnih fenomena umetnosti i kulture, oslanjaće se na ideje koje je izneo Sosir u svojim beleškama i usmenim predavanjima početkom XX veka, a koje je generacija nakon njega razvila u pravcu teorije poznate kao strukturalizam.

Strukturalizam je postavio tezu da svi fenomeni ljudskog društva (od starih mitova pa sve do savremenih reklama) funkcionišu kao jezik, tj. kao sistemi znakova. Naš doživljaj stvarnosti posredovan je jezikom. To znači da stvarnost za nas ne postoji izvan jezika koji koristimo. Ne samo da stvarnost ne reflektujemo u jeziku, kako se najčešće misli, već je korišćenjem jezika aktivno oblikujemo. Razvoj strukturalizma doneo je ključan uvid: ako je jezik posrednik između nas i stvarnosti, to implicira da više nemamo stabilno uporište sa kojeg možemo interpretirati svet. Jedino što možemo interpretirati jeste sam jezik kroz koji

²⁴ „Jezik je regulisani komunikacioni (namenjen prenošenju informacija) znakovni sistem.“, Lotman, Jurij, *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, Institut za film, Beograd, 1976, str. 3.

²⁵ „[...] lingvistika može postati opšti obrazac cele semiologije, iako je jezik samo jedan od njenih sistema.“, De Sosir, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1969, str. 86.

pristupamo svetu: „*Iskustvo* jezika kao nomenklature zasniva se na tome što njegova egzistencija prethodi našem 'razumevanju' sveta. Reči izgledaju kao simboli za stvari zato što su stvari nepojmljive izvan sistema razlika koje konstituišu jezik. Slično tome, ove stvari izgledaju kao da su reprezentovane u svesti, u autonomnoj realnosti mišljenja, zato što je mišljenje u suštini simboličko, zavisno od razlika proizvedenih od strane simboličkog poretka. Tako jezik ostaje 'neprimećen', potisnut zbog traganja za značenjem i/ili u iskustvu svesti. Svet stvari i subjektivnosti tako postaju dupli garant istine.“²⁶ Ako je svet koji nazivamo stvarnim zapravo jezički konstrukt, onda smo to i mi sami. Sve što poznajemo proisteklo je iz jezika. Jezik ne upravlja samo načinom na koji opažamo svet, već i načinom na koji doživljavamo sebe.

Uzmimo za primer čuvenu instalaciju Džozefa Košuta (Joseph Kosuth) *Jedna i tri stolice* koja problematizuje odnos između objekta, slike i jezika. Rad se sastoji od drvene stolice, fotografije te stolice i definicije stolice iz rečnika. Posmatrač može da postavi pitanje „Koja od ovih stolica je realna?“ Ako dobro razmisli, zaključice da je u stvari definicija stolice iz rečnika 'realna'. Bez te definicije u jeziku, nikad ne bi mogao znati šta je zapravo stolica.

Profesor Džuls Dejvidof (Jules Davidoff) sproveo je antropološki eksperiment u Namibiji koji je pokazao da jezik i kultura utiču na percepciju boja i način na koji vidimo svet. Pripadnici Himba plemena u svom jeziku imaju veliki broj reči kojima označavaju nijanse zelene boje. Kada im je u eksperimentu prikazan krug sa dvanaest zelenih kvadrata, pri čemu je jedan kvadrat bio neznatno drugačije nijanse, oni su ga odmah lako

²⁶ Belsey, Catherine, *Critical Practice*, Routledge, London and New York, 2002, p. 39.

prepoznali. Prosečnom Evropljaninu bilo bi veoma teško da uoči razliku. Međutim, kada im je prikazan krug sa 11 zelenih kvadrata i jednim plavim, pripadnici plemena su imali poteškoća da identifikuju plavi kvadrat kao različit. Zbog odsustva zasebne reči za plavu boju, oni boje ne vide na isti način kao ljudi koji su odrasli uz jasnu lingvističku razliku između zelene i plave boje. U radu *Color categories: Confirmation of the relativity hypothesis* Dejvidof i saradnici zaključuju: „Sve je više dokaza da govornici različitih jezika, čija se terminologija ili gramatička struktura razlikuju, kodiraju, pamte i razlikuju stimulse na različite načine.“²⁷ Ovaj eksperiment je pokazao da percepcija boja nije univerzalna i da jezički i kulturalni faktori igraju veliku ulogu u našem vizuelnom iskustvu.

²⁷ Davidoff, Jules, Roberson, Debi, Davies, Ian and Laura Shapiro, „Color categories: Confirmation of the relativity hypothesis“, in: *Cognitive Psychology* 50(4):378-411, Elsevier, 2005, p. 403.

Znak

Znak je nešto što upućuje na nešto drugo.

Primarni objekat interesovanja semiotike je *znak*. U antičko doba semiotika se razvila iz proučavanja fizioloških simptoma prouzrokovanih određenim bolestima ili fizičkim stanjima. Hipokrat je ustanovio semiotiku kao disciplinu medicine koja se bavi simptomima bolesti. Simptom nije ništa drugo do znak. Medicinska dijagnostika je u osnovi semiotička nauka, jer se zasniva na principu da fizički simptom predstavlja ne samoga sebe, već neko drugo unutrašnje stanje u organizmu. Znak je jedinica značenja, a semiotičari smatraju da se sve što ima značenje može tretirati kao znak. Po Rolanu Bartu (Roland Barthes) istraživačko polje semiotike određeno je znakom lingvističkog ili vanlingvističkog porekla: „Prospektivno gledano, predmet semiologije je svaki sistem znakova, nezavisno od njegove supstance i njegovih granica: slike, gestovi, melodični zvuci, predmeti, kao i kompleksi ovih supstanci koje nalazimo u obredima, u pravilima vladanja ili u spektaklima, predstavljaju ako ne 'jezik', ono bar sisteme značenja.“²⁸

Znak se definiše, u najširem smislu, kao 'nešto što stoji za nešto drugo' (*aliquid stat pro aliquo*), pri čemu se predstavljeno naziva označenim, a predstavljач označiteljem, dok sâmo predstavljanje ima različita tumačenja: značenje, označavanje, prikazivanje, referencija i sl. Znak uvek stoji za nešto drugo što nije on sam. Znakovi dobijaju značenje u zavisnosti od načina na koji su aranžirani, kao i konteksta u kome se čitaju. U semiotičkom smislu znakovi mogu da imaju oblik reči, slika, zvukova, gestova, mirisa, ukusa, ili raznih objekata, ali nijedna od pomenutih stvari

²⁸ Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1976, str. 283.

ne sadrži unutar sebe značenje, već postaje znakom tek kada joj mi pridodamo određeno značenje. Zato sve može biti znakom, ali pod uslovom da 'znači' nešto za nas. Kod sintagmatskih znakova značenje zavisi od znakova koji ih okružuju. Kod paradigmatičkih znakova značenje zavisi od njihove relacije sa svim drugim mogućim znakovima. Šta jedan znak znači, zavisi od njegove relacije sa drugim znakovima.

Sosirov model znaka

Znak ne spaja stvar sa imenom, već pojam sa akustičnom slikom.

Istražujući jezik kao sistem znakova, Sosir je predložio model znaka koji se sastoji iz dva dela:

1. označitelj (*signifiant*) - akustična slika
2. označeno (*signifié*) - pojam

Iako se označitelj često zamišlja kao materijalna (fizička) forma znaka, kao nešto što se može videti, čuti, dodirnuti, pomirisati, ili okusiti, za Sosira su oba dela znaka 'psihičkog'²⁹ karaktera, predstavljaju neku vrste nematerijalne forme: „Lingvistički znak ne spaja stvar sa imenom, već pojam sa akustičnom slikom. Ova slika nije materijalan zvuk, čisto fizička stvar, već psihički otisak toga zvuka, predstava koju nam o njemu daje svedočanstvo naših čula; ona je čulna, i ako nam se desi da je nazovemo 'materijalnom', to će biti samo u tom smislu, suprostavljajući je drugom članu toga spoja: pojmu, koji je obično apstraktniji.“³⁰ Označitelj i označeno za- jedno i nerazdvojivo (kao dve strane novčića) čine znak. Nijedan od elemenata znaka ne određuje onaj drugi: niti označitelj izražava 'značenje', niti označeno 'liči' na oblik ili zvuk. Jedan označitelj može stajati za više označenih, a jedno označeno može imati različite označitelje.

Čini se da je veza između znaka i stvari očigledna i prirodna, da imamo neposredan odnos sa spoljašnjom stvarnošću, ali se u stvari radi samo o unutrašnjem procesu koji se odvija u našoj svesti. Sosirov model znaka ne uključuje referenta, jer

²⁹ Psihički karakter akustičnih slika po Sosiru jasno se vidi kada govorimo u sebi ne mičući ni usnama ni jezikom.

³⁰ De Sosir, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1969, str.83-84.

isključuje upućivanje na objekte u spoljašnjem svetu. ‘Označeno’ nije sama stvar, već predstava o njoj. Sosir je naveo više primera kako bi pojasnio svoju tezu o nematerijalnosti forme znaka. Na primer, ako šahovske figure načinjene od drveta zamenimo onim od slonovače, ta promena nema nikakvog uticaj na sam sistem. Ili, kada kažemo voz Ženeva – Pariz, za nas je to uvek isti voz, iako lokomotiva, vagoni, osoblje i putnici mogu svaki put biti drugi. Za ulicu koja je razrušena, pa ponovo sagrađena, kažemo da je ista ulica iako u materijalnom smislu ništa nije ostalo od stare ulice. Po Sosiru, to je moguće, jer entitet koji čini ulicu nije materijalan, već je zasnovan na njenom položaju u odnosu na druge ulice.³¹ Iako je Sosir ignorisao materijalnost lingvističkog znaka, mnogi kasniji semiotičari su adaptirali Sosirov model tako što su materijalizovali označitelja. Fizička svojstva označitelja postala su deo realnosti znaka.

Sosir nikada nije definisao znakove na osnovu neke njihove esencijalne ili unutrašnje prirode. Po njemu, znakovi se odnose prvenstveno jedni na druge. U okviru jezičkog sistema sve zavisi od međusobnih relacija. Nijedan znak nema značenje sam po sebi, već samo u odnosu na druge znakove. Van konteksta znakovnog sistema, znak nema nikakvu vrednost. Na primer, kada bi neko ko ne govori našim jezikom hteo da mu objasnimo šta znači reč ‘crveno’, ne bismo mu mnogo pomogli pokazivanjem predmeta crvene boje, jer ne bi znao koje svojstvo želimo da istaknemo. Ali ako bismo pokazali niz identičnih predmeta od kojih je samo jedan crvene boje, značenje postaje očigledno i jasno.

³¹ Videti u: *Ibid.*, str. 131.

Teorija teksta

Tekst je interpretativni proces koji se kontinuirano razvija kroz kreativni čin čitanja.

Pojam teksta najčešće se odnosi na napisani ili odštampani niz reči, fraza ili rečenica koji ima određeno značenje. Tradicionalno, tekst se posmatra kao autonoman, stabilan i koherentan proizvod namenjen čitalačkoj publici. U najširem smislu, tekst se odnosi na sve što može biti „pročitano” ili „interpretirano”. Pod uticajem semiotike, svako umetničko delo, vizuelna reprezentacija, svaka smisljena pojava ili ljudska aktivnost mogu se posmatrati kao tekst. Kao društveni i kulturalni fenomen, tekst se sastoji od znakova, kodova i pravila koja imaju značenje za članove jedne zajednice.

Semiotičku definiciju teksta možemo formulisati na sledeći način: *Tekst je skup znakova organizovanih na određen način sa ciljem proizvodnje značenja.* On je skup oznaka koje čitaoci prepoznaju kao znakove i dodeljuju im značenja na osnovu prethodno naučenih društvenih i kulturalnih kodova i konvencija. U najširem smislu tekst je sve ono što za nas ima neko značenje. Zato se pojam 'teksta' odnosi na različite elemente kulture koje koristimo kako bismo proizveli određene interpretacije (uključujući ne samo knjige, filmove, magazine i televizijske programe, već takođe i odevanje, nameštaj, itd.). Na primer, odevni predmeti nisu samo materijalni objekti – oni su takođe i tekstovi. Mi ih interpretiramo kako bi određena značenja pripisali onome ko ih nosi. Kako interpretiramo nečiju odeću ima važne implikacije na to kako ćemo se prema njemu odnositi. Zato ljudi pažljivo biraju da nose onu odeću za koju smatraju da će proizvesti željena značenja kod drugih ljudi.

Za Rolana Barta, gledano iz poststrukturalističke perspektive, tekst je otvoren i nedovršen sistem značenja, koje se realizuje tek kroz angažovano učešće čitaoca.³² U svom čuvenom eseju *Smrt autora* objašnjava da autor, iako je kreator teksta, nema konačan autoritet nad njegovim značenjem, jer ga čitaoci interpretiraju na različite načine: „Dati tekstu Autora znači nametnuti tom tekstu granicu, znači snabdjeti ga konačnim označenim, znači zatvoriti to pisanje. [...] Rođenje čitatelja mora se dogoditi uz cijenu smrti Autora.“³³

Od šezdesetih godina XX veka sve češće se koristi izraz „umetnički tekst“ umesto „umetničko delo.“ Tekst nastaje kao rezultat susreta između dela i čitaoca. Delo je završeni, zaokruženi proizvod sa jasno određenim značenjem, dok tekst nikada nije konačan niti doseže svoje krajnje značenje; on se preobražava i nanovo stvara svakim novim čitanjem. Čitalac ne pokušava samo da rekonstruiše autorovu prvobitnu nameru kao fiksirano značenje koje je „jednom i zauvek dato“ delu, već dodaje nova značenja i perspektive koje autor nije imao na umu. Tekst postoji isključivo u *procesu čitanja*, postepeno se oblikujući u svesti čitaoca. Čitalac nije samo pasivni konzument umetničkog dela, već i aktivni stvaralac njegovog značenja. Umetničko delo, poput slike, može stajati na zidu galerije ili u muzejskoj zbirci, ali slika kao umetnički tekst koji ima značenje postoji samo u činu čitanja. U svom eseju *Od dela do teksta* Rolan Bart (Roland Barthes) ističe razliku između „dela“ kao zatvorene strukture — konačnog proizvoda sa unapred određenim značenjem za čitaoca — i „teksta“ kao neodređenog i otvorenog procesa, podložnog stalnoj

³² Rolan Bart je zajedno sa Žakom Deridom i Julijom Kristevom pripadao grupi poststrukturalista okupljenoj oko francuskog časopisa *Tel Quel*. Oni su izučavali fenomene produktivnosti teksta i pluraliteta njegovog značenja.

³³ Barthes, Roland, „Smrt autora“, u: Beker, Miroslav, *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986, str. 179-180.

reinterpretaciji od strane čitalačke publike: „Razlika je u ovome: djelo je dio supstancije koja zauzima dio prostora knjiga (npr. u knjižnici). Tekst je metodološko područje. Suprotnost nas može podsjetiti (a da uopće ne reproducira termin za terminom) na Lacanovu razliku između »stvarnosti« i »stvarnog«, jedno se pokazuje, a drugo demonstrira; isto tako, djelo možemo vidjeti u knjižarama, u katalogima, u ispitnim programima, a tekst je proces demonstriranja, on govori po nekim pravilima (ili protiv nekih pravila); djelo se može držati u rukama, tekst je sadržan u jeziku, on egzistira samo u pokretu govora (ili još bolje, to je Tekst zato što zna za sebe da je tekst); Tekst nije rastavljanje djela, to je djelo koje je imaginarni rep Teksta; ili, još, *Tekst se doživljava samo u djelatnosti proizvodnje*. Iz toga slijedi da Tekst ne može zastati (npr. na polici knjižnice); konstitutivni pokret teksta je u tome da prolazi kroz (on napose može proći kroz djelo, kroz nekoliko djela).“³⁴

Dok bismo za delo kao konkretan predmet još i mogli govoriti o određenom značenju, dotle tekst karakteriše potencijalno mnoštvo značenja. Tekst ne izražava niti poseduje unapred zadato značenje; ono se proizvodi kroz interakciju sa čitaocem. Delo se shvata kao konačna verzija autorove namere, dok tekst oslobađa prostor za neprekidan proces proizvodnje značenja. Da bismo izbegli zabunu, važno je razlikovati oznake na papiru od teksta. Oznake na papiru možemo smatrati delom koje čitaocu pruža polazište i određene smernice, ali ne i konačno i jednoznačno rešenje. Delo ne prenosi značenje direktno čitaocu; umesto toga, čitalac kroz interakciju sa delom kreira tekst i njegovo značenje. Tek kada čitalac prepozna određene oznake kao znakove, može nastati tekst. Tekst je proces, jer je rezultat aktivnog i produktivnog

³⁴ Barthes, Roland, „Od djela do teksta“, u: Beker, Miroslav (ured.), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986, str. 182.

čitanja. O delu možemo govoriti kao o skupu oznaka, a o tekstu kao skupu znakova.

Poststrukturalisti smatraju da je sistem lingvističkih i literarnih konvencija koji oblikuje literarni tekst „naturalizovan” tokom procesa čitanja, gde pod uticajem diskursa i kulturalnih stereotipa nastaje iluzija tekstualnosti koja izgleda kao da referiše na realnost. Naturalizacija se događa kada se tekstu, tokom čitanja, dodeljuju određeni žanrovi ili se njegovi elementi interpretiraju kao da predstavljaju ličnosti, događaje ili vrednosti izvan teksta, a iz stvarnog sveta. Reprerentacija realnosti u tekstu ne samo što nastaje tek u procesu čitanja, već je i sama realnost, kako je razumemo, konstruisana kao tekst sastavljen od znakova čija značenja oblikuju kulturalne konvencije, kodovi i ideologije koje su karakteristične za jednu društvenu zajednicu. Subjekt nikada nema neposredan pristup realnosti, jer je ona uvek posredovana tekstom.

Po poststrukturalističkoj teoriji tekst nije stabilna i statična struktura. Tekst je jedan neuhvatljiv trenutak u beskonačnom procesu stvaranja i razmene značenja. Tekst ne sadrži unapred dato značenje koje čeka da bude odgonetnuto, niti mnoštvo značenja koja paralelno postoje. Svaki tekst je intertekst — tačka u kojoj se ukrštaju i prepliću mnogi drugi tekstovi. Ne postoji tekst koji nije društveno, kulturalno i istorijski određen. Razvoj teorije teksta, od početne ideje o tekstu kao celovitom delu sa inherentnim značenjem do poststrukturalističkog shvatanja teksta kao mreže u kojoj su isprepletani jezik, autor i čitalac, otkrio je da tekst karakterišu neograničene mogućnosti čitanja i pluralnost značenja. Nijedan tekst ne treba smatrati za jedinu tačnu, istinitu i verodostojnu reprezentaciju bilo kog segmenta realnosti; uvek postoje alternativne reprezentacije koje su podjednako tačne,

istinite i verodostojne. Kao što ne postoji jedna tačna reprezentacija sveta, tako ne postoji ni jedna tačna interpretacija nekog teksta. Načini na koje pripadnici različitih kultura proizvode značenja tekstova, razlikovaće se u meri u kojoj oni različito interpretiraju svet oko sebe: „Ako želimo da razumemo kako ljudi daju smisao svetu, onda odbacivanje njihovih interpretacija kao 'pogrešnih' neće biti od velike pomoći. Tekstualna analiza ima suprotan pristup – želi da pronade interpretacije koje su proizvedene, i koje su najizglednije u datom kulturalnom kontekstu. Opet, ova pretpostavka je inherentna pojmu 'teksta'. Poststrukturalistički pristup proizvodnji značenja ne prihvata da bilo koji tekst ima samo jednu tačnu interpretaciju.“³⁵

Uvođenje poststrukturalističkog pojma teksta pomaže nam da razumemo kako različite kulture osmišljavaju stvarnost, ali ne tako da ih suprostavljamo sopstvenoj kulturi, ili da tragamo za jednom skrivenom istinom koja prožima sve kulture, već da pokušamo shvatiti raznolikost načina na koje ljudi osmišljavaju svet u kome žive. Veoma često se poststrukturalizam suočavao sa pitanjem: da li su mogućnosti interpretacije jednog teksta potpuno slobodne ili proizvodljne? Odgovor je odrečan. U jednoj kulturi u određenom trenutku postoji ograničen broj interpretacija koje bi imale smisla. Sasvim proizvoljna interpretacija koja nije prihvaćena od društvene zajednice smatrala bi se neozbiljnom ili posledicom duševnog poremećaja pojedinca. Kriterijum po kome znamo da li je jedna interpretacija prihvatljiva određuju konvencije, kodovi i drugi tekstovi koji pripadaju datoj kulturi.

³⁵ McKee, Alan, *Textual analysis*, SAGE Publications Ltd, London, 2003, p. 67.

Intertekstualnost

Svaki tekst je umrežen sa drugim tekstovima sa kojima stupa u kompleksne odnose koji oblikuju njegovo značenje.

Po Juliji Kristevoj (Julia Kristeva), tekst je mesto preseka mnogobrojnih drugih tekstova, zbog čega postoji samo kroz relacije prema tim tekstovima. Kristeva zaključuje: „Svaki tekst je mozaik citata; svaki tekst je apsorpcija i transformacija drugog teksta.“³⁶ Rolan Bart u svojoj knjizi *Zadovoljstvo u tekstu* kaže: „Tekst znači Tkanje. No, kako se ovo tkanje uvek uzimalo za neki proizvod, jedan gotov veo, iza kojeg se drži više ili manje skriven smisao (istina), mi sada u ovom tkanju naglašavamo generativnu ideju da se tekst sačinjava, izrađuje većitim pletenjem. Izgubljen u ovom tkanju – ovoj teksturi – subjekt se oslobađa u njemu poput pauka koji se i sam rastvara u graditeljskom izlučivanju svoje mreže.“³⁷ Tekst ne može imati jedno jedinstveno i stabilno značenje, jer je svaki proces čitanja kretanje kroz mrežu različitih drugih tekstova i njihovih referenci: „Značenje postaje nešto što postoji između određenog teksta i svih ostalih tekstova na koje upućuje i na koje se odnosi, čime se udaljava od nezavisnog teksta ka mreži tekstualnih odnosa. Tekst postaje intertekst.“³⁸

Tekst nije stabilan entitet, već je svaki put iznova oblikovan kada koristimo jezik unutar šireg konteksta kulture. U svojoj izvornoj formi, tekst zapravo ne postoji trajno; on neprekidno nastaje i nestaje. Tekst je nestalna veličina. Intertekstualnost označava povezanost i umreženost osnovnog teksta sa drugim tekstovima, što utiče na način njegovog čitanja i razumevanja:

³⁶ Kristeva, Julia, „Word, Dialogue and Novel“ in: Moi, Toril, *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986, p. 37.

³⁷ Bart, Rolan, *Zadovoljstvo u tekstu* (prev. Jovica Aćin), Gradina, Niš, 1975, str. 86.

³⁸ Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge, London, 2006, p. 1.

„Interpretirati tekst nije dati mu (više ili manje ispravno, više ili manje slobodno) značenje, već naprotiv, proceniti koja *množina* ga konstituše. Hajdemo prvo da postavimo izgled pobedonosne množine, neosiromašene bilo kakvim ograničenjem reprezentacije (ili imitacije). U ovom idealnom tekstu, mreže su mnoge i u međusobnoj interakciji, pri čemu nijedna od njih nije u stanju da nadiđe ostale; ovaj tekst je galaksija označitelja, a ne struktura označenih; on nema početak; on je reverzibilan; pristup do njega imamo kroz više ulaza, od kojih nijedan ne može biti deklarisan za glavni; kodovi koje mobilise pružaju se *sve dokle oko može da dopre*, oni su neodredivi (ovde značenje nikad nije podređeno principu determinacije, osim bacanjem kocke); sistemi značenja mogu preuzeti ovaj apsolutno pluralan tekst, ali njihov broj nikad nije zatvoren, zasnovan kao takav na neograničenosti jezika. Interpretacija koju zahteva specifičan tekst, u svojoj pluralnosti, ni u kom slučaju nije proizvoljna: ona nije pitanje prihvatanja nekih značenja, velikodušno tvrdeći da svako pojedino ima svoj deo istine; pitanje je, protivno svakoj indiferentnosti, tvrditi sigurno postojanje pluralnosti, koje nije od istinitog, verovatnog, ili čak mogućeg. Ova neophodna tvrdnja je teška, jer kao što ništa ne egzistira izvan teksta, nikad nema ni *celine* teksta [...] tekst mora simultano biti razlikovan od svoje spoljašnjosti i od svog totaliteta.“³⁹

Intertekstualnost označava prisustvo tragova drugih tekstova u jednom konkretnom tekstu. To je način na koji postoji svaki tekst jer uvek upućuje na druge tekstove kulture od kojih zavisi njegovo značenje. Na primer, kvir fotografiju Elizabet Olson (Elisabeth Ohlson) *Tajna večera* ne možemo razumeti bez poznavanja njenih intertekstualnih veza sa kvir kulturom,

³⁹ Barthes, Roland, *S/Z* (trans. Richard Miller), Hill and Wang, New York, 1975, pp. 5-6.

renesansnom slikom Leonarda da Vinčija istog naziva i biblijskim tekstom iz Jevandjelja.

Slika kao vizuelni tekst

Slika je skup vizuelnih znakova koji čine vizuelni tekst.

Semiotika pomaže u razumevanju ideje da slika nije objekat namenjen isključivo percepciji i kontemplaciji, već zahteva i aktivnu praksu čitanja i interpretacije. Prvi korak semiotičke analize slike je identifikacija osnovnih elemenata od kojih se ona sastoji – znakova. Međutim, veoma je teško odrediti jasne granice između vizuelnih znakova i diferencirati ih, jer su oni kontinualni entiteti, a ne diskretni. Zato je za vizuelni tekst kao predmet našeg istraživanja korisno ukazati na razliku između *digitalnih* i *analognih* sistema. Celokupno ljudsko iskustvo je obeleženo kategorijama kontinuiteta i diskontinuiteta. Ljudi komuniciraju ne samo u digitalnim kodovima kao što je upotreba reči, već i u analognim kodovima kada koriste gestove, poze, ekspresije lica, intonaciju, i sl. Analogni znakovi kao što su slike, gestovi, ukusi ili mirisi, zasnivaju se na kontinuitetu bez mogućnosti povlačenja jasnih granica koje ih razlikuju. Ne postoje jasne granice između različitih delova slike, kao što npr. postoje jasne granice između pojedinih reči u rečenici. Takođe, u zavisnosti od uslova posmatranja slike, a i tokom celokupnog procesa interpretacije, te granice se neprestano menjaju.

Vizuelni tekst je prevashodno kontinualna površina, na kojoj nije moguće jednoznačno i bez teškoća odrediti osnovne znakovne jedinice kao nosioce značenja. Elemente od kojih se sastoji vizuelni jezik karakteriše kontinualnost i međusobno pretapanje, zbog čega ne možemo tačno odrediti linije njihovog razgraničenja. Slika kao vizuelni tekst predstavlja nelingvistički semiotički sistem. Razliku između lingvističkog i vizuelnog medija podvlači i Mike Bal (Mieke Bal): „A ipak, jezik i slike pripadaju dvama različitim medijima, pa ako binarna opozicija između to

dvoje nije ni na koji način održiva, u svakom slučaju ne po standardima logike, razlika u načinu izražavanja i komuniciranja između carstva vizualnog i onoga lingvistike previše je očigledna da bi se mogla osporiti.⁴⁰

Umetnička slika je predmet koji se sastoji od bojениh oznaka na platnu, a tekst je sistem znakova koji postoji samo u vizuelnom jeziku. Kada pristupamo umetničkoj slici, prvo prepoznamo bojene oznake kao znakove, čime delo transformišemo u tekst, a istovremeno u znakove učitavamo značenje, kako bismo mogli odrediti smisao dela. Umetničko delo najpre vidimo kao konkretan predmet - obojeno platno razapeto na ramu. Međutim, kada likovne oznake prepoznamo kao znakove koji kreću da artikulišu vizuelni tekst, odnosno kada počnemo čitati sliku, umetničko delo kao opipljiv predmet počinje da nestaje: „Slikarsko platno postoji kao podloga i površina da bi se na njemu udvojila stvarnost: platno kao takvo je istovremeno i postavljeno i neutralisano; njega tehnički i ideološki treba smatrati prozirnim. Nevidljiva, a u isti mah neophodni uslov vidljivosti, prozirnost koja reflektuje teorijski određuje predstavljački ekran slike.“⁴¹

Sliku možemo definisati kao vizuelnu reprezentaciju na dvodimenzionalnoj površini. Međutim, kod slike treba razlikovati dva aspekta: predmet koji se sastoji od različitih materijala i vizuelni tekst koji nastaje u procesu proizvodnje značenja. Slika nije samo predmet sačinjen od platna i nanosa boje. Ona je i tekst, jer u trenutku kada je sagledamo kao *reprezentaciju*, likovne oznake koje na slici vidimo postaju znakovi koji učestvuju u

⁴⁰ Bal, Mieke, „Čitanje umjetnosti? (prev. Miloš Đurđević)“, u: Purgar, Krešimir (ured.), *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009, str. 164-165.

⁴¹ Maren, Luj, „Ka teoriji čitanja u likovnim umetnostima“ (prev. Jelena Todorović), u: *PRELOM broj 1*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001. str. 209.

procesu proizvodnje značenja. Povezati sliku sa značenjem je učestvovati u diskursu, pretvoriti je u tekst. Kada gledamo sliku mi više ne vidimo umetnički predmet kao artefakt, već čitamo vizuelni tekst. Ako uzmemo bilo koju obojenu površinu koja se nalazi na slici, ona sama po sebi nema nikakvo značenje. Nije teško zaključiti da ni skup tih površina koje čine sliku ne može imati značenje ako ga mi po određenim dogovorenim pravilima ne dodelimo. Slika je semiotički entitet, jer njen smisao nadmašuje osnovne bojene elemente od kojih se ona kao materijalni objekat sastoji. Semiotički pristup vizuelne reprezentacije posmatra kao znakovne sisteme, stavljajući naglasak na element *znaka*. Na taj način, u drugi plan se potiskuje ideja da je slika perceptivni zapis modifikovan shemom.

Ernst Gombrich (Ernst Gombrich) smatra da umetničko delo kao ravna površina pokrivena bojom po određenom kompozicijskom rasporedu nestaje u trenutku kada se pojavi slika kao vizuelni tekst: „No da li je moguće u isti mah »videti« i ravnu površinu i ratnog konja? Ako smo do sada bili u pravu, onda bi ovo bilo traženje nečeg nemogućeg. Da bi se shvatio ratni konj, to znači ostaviti ravnu površinu za trenutak po strani. Ne možemo »videti« i jedno i drugo.”⁴² Paradoks se sastoji u tome što neproziran materijal koji čini umetničko delo postaje mesto na kome se otvara pogled ka nečemu što je transparentno i vidljivo, iz neme materije bojene površine pojavljuju se značenje i smisao. Ako slika želi da bude savršena reprezentacija, da prevari posmatrača koji počinje da je smatra za ono što ona prikazuje, onda ona mora sebe da porekne.

U semiotici vizuelni tekst možemo definisati kao kombinaciju vizuelnih elemenata koji su regulisani određenim pravilima unutar nekog znakovnog sistema. Vizuelni tekst je skup

⁴² Gombrich, Ernst, *Umetnost i iluzija, Psihologija slikovnog predstavljanja*, Nolit, Beograd, 1984, str. 244.

vizuelnih znakova koji su organizovani sa ciljem da proizvedu određeno značenje. Semiotički pristup vizuelnom tekstu otkriva da ne postoji neki objektivni i precizan vizuelni jezik koji bi bio oslobođen ideoloških, kulturalnih, rodnih i drugih subjektivnih uticaja. Zato ne postoji ni potpuno originalan i autentičan tekst. Svaki vizuelni tekst sastavljen je od mnoštva fragmenata, fraza, obrazaca i izraza, koji su preuzeti iz drugih tekstova. U tom procesu transformacije, značenje ne može biti ni stabilno ni fiksirano. Šefer (Jean-Louis Schefer) kaže: „Ovde slika govori sledeće – a to nije diskurs – ukloniti klasifikaciju, red, teoriju elemenata; ona ih meša, gubi, beskrajno ih melje, multiplicira.“⁴³ Po njemu, slika je uvek više od onoga što mislimo da prikazuje: „S obzirom na ono šta verovatno predstavlja sama definicija i *odnosi se naročito na ostatak dešifrovanja*: slika se naziva ono što predstavlja proizvod kao višak teksta čiji jedan deo ekonomije ona predstavlja, a koji ne bi mogla *da proizvede*.“⁴⁴ Semiotičke teorije su omogućile otkrivanje diskurzivnih, tekstualnih i institucionalnih dimenzija slika, kojima je inače dodeljivan prirodni, univerzalni i transcendentni status. Slike nisu prirodni neposredovani znakovi, nezavisni od kulturalnog kodiranja. Zato gledanje slike nikad nije ni 'prirodno' ni 'nevino', jer je uslovljeno istorijskim, geografskim, kulturalnim i društvenim okolnostima.

Uzmimo kao primer perspektivu, koja je jedan od elemenata jezika slike. Perspektiva je kulturalna konstrukcija koja je stvorena kako bi nam pomogla da trodimenzionalni svet koji opažamo što vernije prikažemo u dvodimenzionalnoj ravni. Po

⁴³ Schefer, Jean Louis, *The Deluge, the Plague, Paolo Uccello*, The University of Michigan Press, Michigan, 1998, p. 37.

⁴⁴ Šefer, Žan-Luj, „Slikovna semiologija“, u: *Gledišta broj 3-4*, Časopis za društvenu kritiku i teoriju, Kosmos, Beograd, 1988, str. 74.

zakonima slikovne perspektive, puteve ili pruge koji idu od oka posmatrača treba slikati tako da konvergiraju u tačku nedogleda.

Po istim pravilima, vertikalne linije stubova ili zgrada treba slikati paralelno. Međutim, po optičkim zakonima vertikalne linije su takođe konvergentne. Zbog toga se od fotografa pri obradi fotografija arhitekture očekuje da „isprave“ postojeće vertikale. Kada bi vertikalne linije bile prikazane u 'ispravnoj' perspektivi kako se naginju, izgledale bi nam krajnje neprirodno. Očigledno je da su pravila perspektive određena društvenim konvencijama, jer ne slede postojeće optičke zakone. Po Panofskom (Erwin Panofsky), sistem linearne perspektive koji je razvijen za vreme italijanske Renesanse, a dominirao je umetnošću Zapada sve do kraja XIX veka, nije ni jedini ni prirodan način slikovne reprezentacije trodimenzionalnog prostora na dvodimenzionalnoj ravni, već je umetnička veština prilagođena poimanju sveta na Zapadu.⁴⁵ Način organizovanja prostora u umetničkim delima uvek je u direktnoj korelaciji sa sistemima vrednosti prisutnim u određenoj kulturi i predstavlja simboličku formu, odnosno društveni konstrukt zapadne kulture kao skup reprezentacijskih konvencija: „Zato suštinsko pitanje o umetničkim periodima i regionima nije samo da li imaju perspektivu, već i koju perspektivu imaju“⁴⁶. Korišćenje različitih režima perspektive u različitim kulturama i istorijskim periodima potvrđuje tezu da su slikovne reprezentacije društveno uslovljene. Po Panofskom, očigledna razlika između subjektivnog vizuelnog iskustva i slika na kojima su primenjena pravila linearne perspektive nije uočena jer su istraživači živeli u epohi u kojoj se percepcija zasnivala na ideji

⁴⁵ Sa razvojem neeuclidске geometrije u matematici od strane naučnika Lobačevskog i Rimana, prostor postaje visoko problematičan koncept, jer ako su sve geometrije ravnopravne, kako se odlučiti koja verodostojno prikazuje realnost?

⁴⁶ Panofsky, Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York, 1991, p. 41.

prostora koji je iskazan u strogoj linearnoj perspektivi. U srednjem veku ili antici, zbog potpuno drugačije predstave o svetu imamo i drugačiju šemu po kojoj se prikazuje perspektiva. Zato ono što vidimo na slikama sa linearnom perspektivom nije vizuelna imitacija prostorne strukture našeg vizuelnog iskustva, već odraz društvenih konvencija koje oblikuju način na koji percipiramo svet koji nas okružuje.

U opisivanju mozaika *Gostoljublje Avramovo* i *Žrtvovanje Isaka* (Ravena, San Vitale, sredina VI veka) i 'novog' načina na koji se ostvaruje prostorno jedinstvo slikovnih elemenata, Panofski primećuje: „Posebna forma ovog jedinstva pronalazi svoju teorijsku analogiju shvatanja prostora u savremenoj filozofiji: u metafizici svetlosti paganskog i hrišćanskog neoplatonizma. Po Proklu 'Prostor nije ništa drugo do najfinija svetlost'; ovde, baš kao i u umetnosti, svet se shvata po prvi put kao kontinuum.“⁴⁷ Za Panofskog, perspektiva je struktura pomoću koje se konstruiše jedinstvo slikovnih elemenata, ali način na koji je struktura formirana u funkciji je diskursa određene kulture i istorijskog trenutka. Iako postoji razlika između subjektivne optičke impresije koju ljudi imaju kada posmatraju svet oko sebe i reprezentacije 'realnosti' konstruisane po pravilima linearne perspektive, obe su uslovljene pravilima društvenih i kulturalnih konvencija.

Realistična slika zasniva se na procesu u kome je proizvodnja značenja naturalizovana u objektu. Posmatraču deluje da značenje *pronalaži* u slici, a ne da je ono *proizvedeno*.⁴⁸

⁴⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁸ Konvencionalno shvatanje smatra da 'stvari' postoje u materijalnom i prirodnom svetu; njihove materijalne i prirodne karakteristike su faktori koji ih determinišu i konstituišu; one imaju potpuno jasna značenja, nezavisno od toga kako su reprezentovane. Ovakav pristup reprezentaciju smatra za proces drugorazrednog značaja koji se događa tek kada su stvari u potpunosti formirane i njihovo značenje konstituisano. Međutim, od 'kulturalnog obrta' u društvenim i humanističkim

Diskurzivni sadržaj je unet u semantički neutralno polje slike – njenu figuralnost. Značenja koja izgledaju kao da su 'pronađena' na slici zadobijaju poverenje gledaoca, jer gledalac ne uočava da su ona proizvod kôda. Značenja za koja je jasno da su proizvedena predstavljaju Tekst, kao izraz autoriteta koji poseduje određenu moć. Brajson smatra da interpretativna praksa realizma uključuje ono što lingvistika i semiotika opisuju kao dominaciju *sintagme* nad *paradigmom*. Kada čitamo rečenicu, istovremeno sledimo dva skupa pravila. Sintagmatska se bave relacijama između pojedinih reči u okviru jedne celine kao što je rečenica. Paradigmatska se bave relacijama individualnih reči u rečenici i ostalih reči izvan nje koje pripadaju jeziku. Tako svakoj reči pristupamo po dve ose: sintagmatskoj, po kojoj reč stavljamo u relaciju sa svim rečima koje joj prethode ili koje slede; i paradigmatskoj, po kojoj reč dovodimo u relaciju sa svim ostalim rečima koje su dostupne u jeziku. U toku procesa čitanja, jedna osa može biti dominantna u odnosu na drugu. Na primer, u toku čitanja stručnog teksta minimalizovaćemo paradigmatsku aktivnost, ali kada pred sobom imamo pesmu, paradigmatska aktivnost će biti maksimalna. Slični procesi su prisutni prilikom čitanja slike. Figuralni aspekt slike možemo odrediti kao polje dominacije sintagme nad paradigmom. Na primer, ako posmatramo jednu fresku sa sakralnom tematikom, posmatranje nabora na odeći likova teče u kontinuitetu i bez prekida, pa imamo dominaciju sintagme. Međutim, ako gledalac svojim pogledom hoće da obuhvati veći deo scene, a da ona ima smisla, mora uspostaviti relaciju sa informacijama koje se nalaze izvan freske – pisanim narativima, ili drugim predlošcima, koji su poslužili kao obrazac po kome je freska nastala. U tom slučaju dominira paradigma. Realizam je praksa koja aktivnost paradigme

naukama, o značenju se govori kao nečemu proizvedenom i konstruisanom, pre nego jednostavno 'pronađenom'. Saglasno tome, reprezentacija je nešto što je deo procesa konstituisanja stvari, a ne samo njihova refleksija.

redukuje na minimum. Na Magritovoj (René Magritte) slici *Obmana slika*, prikaz lule se ne zasniva na narativu, već pripada domenu sintagme. Približavanje slike 'realnosti' događa se na osnovu njenog udaljavanja od tekstualnog. Realizam se zasniva na pretpostavljenoj eksteriornosti označenog u odnosu na označitelja. Kada gledamo jednu sliku, mi nismo svesni značenjskog procesa koji se događa *u ravni vizuelnog teksta*; čini se da značenje ulazi u sliku negde iz spoljašnje realnosti koju dati vizuelni tekst pasivno reflektuje. Slika nas može uveriti da reflektuje realnost samo ako su tragovi procesa proizvodnje značenja izbrisani, a nezavisno materijalno postojanje označitelja sakriveno.

Fotografska slika se najčešće smatra verodostojnim zapisom realnosti. Za razliku od drugih vizuelnih tehnologija, fotoaparat je instrument koji registruje sve ono što se nalazi ispred objektiva. Iako se prilikom fotografisanja može na različite načine kadirati, a fotografski snimak je kasnije podložen mnogim manipulacijama, ipak snimak u sebi zadržava vizuelni trag onoga što je bilo prisutno kada je bio načinjen. Za tako proizveden ikonički znak smatramo da reflektuje realnost, ali to svojstvo on sam po sebi ne poseduje, jer i kod ikoničkih znakova, kod kojih označitelj reprezentuje označeno putem određene sličnosti, ona nije inherentna već je kulturalno ustanovljena. Ideja dominantne reprezentacione paradigme polazi od pretpostavke da je fotografija dokumentarni zapis ljudi i događaja koje prikazuje.⁴⁹

⁴⁹ Pre bi se moglo reći suprotno: „Fotografija *inkarnira* upravo kriterije »realizma« i »sličnosti« koji su za nas obavezujući, uslijed čega, uostalom, često baš zato za neku sliku tvrdimo da je *osobito* »naturalistička«: ne zato što izgleda kao stvar, koja ionako svaki put izgleda drukčije, nego zato što izgleda *kao fotografija*. Kako daleko pritom ide autoritet definiranja ovakvih slika, mogao bi, vjerovatno, potvrditi bilo tko tko se jednom našao prinuđenim da, kako bi prešao državnu granicu, izgleda slično svojoj vlastitoj fotografiji u putovnici.“, Majetschak, Stefan, „Pravila vidljivosti – o razlikama između umjetničkih i uporabnih slika“, u: Purgar, Krešimir (ured.), *Vizualni*

Često se previđa, da je fotografska slika konstrukcija koja se zasniva na pristupu samog fotografa, zatim na izboru fotografije od strane urednika, i na kraju, na interpretaciji od strane gledaoca. Zato se ona kao i bilo koja druga društvena praksa realizuje kao proces proizvodnje značenja. To se, kao što smo već videli, mnogo puta potvrdilo u situacijama kada su fotografije pokazivane ljudima koji ne pripadaju zapadnoj kulturi i civilizaciji: „Mnogi etnolozi su govorili o iskustvu pokazivanja fotografije kuće, osobe, ili okolnog pejzaža ljudima koji žive u kulturi u kojoj ne postoji nikakvo znanje o fotografiji, pri čemu su domoroci sliku zagledali pod svim mogućim uglovima, ili su je obrtali kako bi ispitali njenu praznu poledinu, pokušavajući da interpretiraju raspored sivih tonova različite svetline koji se nalaze na parčetu papira. I za najjasniju fotografiju, samo je interpretacija ono što kamera vidi.“⁵⁰

Kada govorimo o dokumentarnosti fotografije, izdvojićemo dva osnovna pristupa: dokumentarnost kao *objektivnu reprezentaciju* i dokumentarnost kao *subjektivnu interpretaciju*. U prvom slučaju, pod fotografijom se podrazumeva direktan i bezličan svetlosni zapis koji ima isključivo informativnu vrednost. Fotografska slika kao verodostojno svedočanstvo prikazuje 'činjenice' o temi na koju se odnosi, jer se tehnologija fotografije smatra za inherentno objektivni medij. Ovakvom shvatanju doprineo je nastanak i razvoj fotografije u prvoj polovini XIX veka, kada je filozofija pozitivizma napredak nauke videla kao sticanje činjeničnog znanja. Za fotografiju se verovalo da može ponuditi 'istinitu' sliku sveta. U drugom slučaju, na dokumentarnu vrednost fotografije se gleda kroz prizmu društvenih i subjektivnih aspekata

studiji: *Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009, str. 66.

⁵⁰ Herskovits, Melville, *Man and His Works*, Alfred A. Knopf, New York, 1948, p. 381.

njenog nastanka. Informaciona vrednost fotografije je posredovana ličnim afinitetom fotografa, jer u trenutku kada uzme fotoaparat u ruke, objektiv prestaje da bude neutralno sredstvo stvaranja slike, a postaje integralni deo njegove lične intencije i stvaralačkog procesa. Zato o 'dokumentarnosti' fotografije ne možemo govoriti izvan interpretativnog okvira za koji se opredelio fotograf. Fotografska slika je rezultat načina na koji fotograf interpretira ljude ili događaje koje smešta ispred objektiva svog fotoaparata. Međutim, značenje slike zavisi ne samo od toga što je fotograf subjektivno prisutan u procesu njene realizacije, već i od načina upotrebe same fotografije. Kontekst publikacije u kojoj se izabrana fotografija objavljuje zajedno sa pratećim tekstom i drugim fotografijama, dodatno učestvuje u determinaciji i fiksiranju njenog značenja.

Po Viljemu Mičelu slike pripadaju svetu konvencija. Figuralnost nije u potpunosti moguće svesti na diskurzivnost, sliku na tekst, a vizuelnost na efekte kodova koji vladaju u jeziku. Vizuelni načini prenošenja značenja nisu identični verbalnim načinima; Mičel smatra da: „[...] vizuelno iskustvo ili 'vizuelna pismenost' ne može u potpunosti biti objašnjena modelom tekstualnosti“⁵¹. Iako se slika kao vizuelni tekst za razliku od verbalnog teksta sastoji od kontinualnih znakova, vizuelni objekti su uvek u intertekstualnoj relaciji sa velikim brojem drugih tekstova koji pripadaju istom ili različitim modalitetima, a isto važi i za verbalne objekte, čime nije moguće postaviti oštru granicu između slike i reči, ili vizuelnog i verbalnog teksta: „Jedno od najzujbudljivijih mjesta suvremene kritičke teorije upravo su intersemiotički prijelazi koji vode od jednog medija prema drugom, od jedne umjetničke vrste prema drugoj kako bi se naizgled

⁵¹ Mitchell, W. J. T., *Picture theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, p. 16.

nerazmrsivo umrežili u multimedijalne znakove do čijih značenja možemo doprijeti samo ako znamo 'gledati tekst' i 'čitati sliku'.⁵²

Treba imati na umu da je i svaki pisani tekst vizuelan. Istorija pismenosti nas podseća da u početku imamo jednostavne slikovne jezičke znakove, koji su vremenom evoluirali u hijeroglif i alfabete. Pisanje je praksa koja je od početka zasnovana na međusobnom prožimanju vizuelnog i verbalnog.⁵³ Pisanje omogućava jeziku da postane vidljiv, tako da ne možemo suštinski razdvojiti vizuelne tekstove od pisanih tekstova. Značaj semiotike je u tome što je ona pokazala da u teorijskoj ravni znaka ne postoji esencijalna razlika između različitih vrsta tekstova. Vizuelni tekstovi najčešće idu zajedno sa drugim vidovima reprezentacije kao što su verbalni tekstovi (pisani ili izgovoreni). Značenje slika ne zavisi samo od znakova koji joj pripadaju, već i od njihovih relacija prema znakovima drugih vizuelnih ili verbalnih tekstova. Čak i najapstraktnije slike prati odštampan tekst na legendi. Pored toga, značenje slike okačene u galeriji određeno je i kontekstom u kome se nalazi: slikama koje je okružuju, natpisima ispod slika, pratećim katalogima koji pružaju dopunske informacije o slikama i detaljne podatke o autoru, kao i priložen cenovnik. Svi ti tekstovi utiču na interpretaciju pojedinačne slike od strane publike. Slika može proizvesti veliki broj mogućih značenja koja kod posmatrača izazivaju konfuziju. Zahvaljujući natpisu na slici (koji Bart naziva

⁵² Purgar, Krešimir, *Preživjeti sliku*, Meandarmedia, Zagreb, 2010, str. II.

⁵³ Valja napomenuti i to da je u ranijim epohama, kada većina stanovništva nije bila pismena, primat u komunikaciji imala slika kao dominantan medij izražavanja i prenošenja značenja: „Prva štampana knjiga u Evropi bila je Biblija. Pošto je u to vreme bilo mnogo nepismenih ljudi, posebno je bila popularna Biblija siromaha (Biblia pauperum), jer je podsećala na današnji strip - poruka se prenosila pre svega slikom, dok je teksta bilo vrlo malo.”, Prnjat, Dejana, *Komunikacije*, Akademija umetnosti, Novi Sad, 2022, str. 25.

usidranje), gledalac može lakše izabrati značenje koje je u skladu sa intencijom autora.

Od lingvističkog ka slikovnom zaokretu

Slike preuzimaju dominantnu ulogu u načinu na koji razumemo svet.

Semiotika vizuelnog teksta je nauka koja se bavi znakovima koji u sebi sadrže označitelje koji pripadaju domenu vizuelnog iskustva. Ona izučava sve procese proizvodnje značenja koji se percipiraju čulom vida. Slikovna semiologija kao začetak primene semiotičkih teorija u istraživanju vizuelnih fenomena svoje utemeljenje duguje lingvistici: „Tek nedavno je uspostavljena slikovna semiologija kao posledica čitave bujice koja je nastala u području lingvističke analize. Bez sumnje, svoje odlučne podsticaje ona duguje pokušajima primene (kasnije uspostavljenih u samostalne discipline: semiotike) jedne lingvističke (strukturalne) metodologije na »socijalne«, »kulturne« nelingvističke »objekte«.⁵⁴ Sličnost između verbalnog i vizuelnog jezika može se izraziti na sledeći način: kao što reči povezane po gramatičkim pravilima čine rečenicu, tako i likovni elementi povezani po pravilima kompozicije čine likovnu 'rečenicu'. Iako teorijska istraživanja još nisu pokazala kako je moguće razumevanje i interpretacija slika van refleksije u jeziku, Mičel se suprostavlja lingvističkom imperializmu koji zastupa shvatanje da je paradigma jezika adekvatna da objasni vizuelnu umetnost, kao i da je vizuelna umetnost takođe jedna vrsta jezika koji je sličan verbalnom jeziku. Uprkos svemu, primena lingvističkih teorija na vizuelne fenomene ipak se pokazala kao veoma inovativna i pored svojih velikih ograničenja.

Po Šeferu, osnovno pitanje koje se pojavilo u slikovnoj semiologiji je kako izvršiti prenos lingvističke metodologije u novu

⁵⁴ Šefer, Žan-Luj, „Slikovna semiologija“, u: *Gledišta broj 3-4*, Časopis za društvenu kritiku i teoriju, Kosmos, Beograd, 1988, str. 52.

disciplinu koja se likovnim delom bavi s obzirom na njegovu strukturu. Specifičnost slike je u tome što se 'jezik' kojim ona 'govori' ne sastoji od jasno diferenciranih znakova kao što su reči u verbalnom jeziku, zbog čega nije moguće jednoznačno odrediti granice značenjskih celina koje joj pripadaju.

Semiotika pokušava da pruži odgovore na mnoga pitanja koja zaokupljaju pažnju teoretičara umetnosti: Da li je vizuelni jezik slike sličan verbalnom jeziku ili nije? Kako vizuelni tekstovi funkcionišu i proizvode značenja? Mičel smatra da „mi još uvek ne znamo tačno šta su slike, kakav je njihov odnos prema jeziku, kako deluju na posmatrača i svet, kako razumeti njihovu istoriju, i šta treba sa njima, ili u vezi sa njima učiniti“⁵⁵. Po Mičelu, mi živimo u trenutku u kome je došlo do promene osnovne paradigme kojom interpretiramo svet zato što je nastupio zaokret ka dominaciji slike (*pictorial turn*) uz napuštanje dotadašnje prevlasti lingvističkog modela (*linguistic turn*) koji je sredinom XX veka proklamovao Ričard Rorti (Richard Rorty). On je istoriju filozofije sagledao kao niz 'zaokreta' kod kojih su nova interesovanja potiskivala stara. Antička i srednjovekovna filozofija pokazivale su interesovanje za *stvari*, od sedamnaestog pa sve do devetnaestog veka dominantno je bilo interesovanje za *ideje*, a u dvadesetom veku za *reči*. Poslednji zaokret koji Rorti identifikuje je 'jezički zaokret'⁵⁶, koji karakteriše upotreba lingvističkih pristupa u izučavanju različitih društvenih i kulturalnih fenomena koji se posmatraju kao posebne vrste tekstualnosti i diskurzivnosti.

⁵⁵ Mitchell, W. J. T., *Picture theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995, p. 13.

⁵⁶ Rorti citira delo *Logika i realnost* austrijskog filozofa Gustava Bergmana (Gustav Bergmann) od koga preuzima sintagmu 'jezički zaokret': „Svi jezički orijentisani filozofi govore o svetu tako što govore o prikladnom jeziku. Ovo je jezički zaokret [...]“, videti u: Rorty, Richard, *The Linguistic Turn – Essays in Philosophical Method*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1992, p. 8.

Slično Mičelu, o odnosu slike i jezika Luj Maren (Louis Marin) piše: „Slikovna semiologija je u istom položaju i njen zahtjev na naučnost obavezuje u isti mah samo njeno postojanje i prirodu njenih temelja: njeno postojanje u toj mjeri koliko je ona jezik nečega – slikarstva – koje nije možda jezik, ili koje je u svakom slučaju to drugačije, a i isto tako u onoj mjeri koliko je ona jezik o onom koje neophodno mora ostati izvan područja jezika i koje se predstavlja, prije svega, kao izazov jeziku. Ova uvodna ispitivanja, njihovo neprestano produblјavanje nisu propedentičke opreznosti: ona sačinjavaju sam semiološki pokušaj u odnosu na slikarstvo.“⁵⁷ Put ka slikovnom zaokretu otvoren je onda kada je u ikonologiji prepoznat uticaj ideologije, kao neupitnog skupa vrednosti određene društvene zajednice ili istorijske epohe, što za posledicu ima subvertiranje stabilnosti značenjskog statusa umetničkog dela. 'Slikovni zaokret' se fokusira na ulogu vizuelnih fenomena u konstruisanju, održavanju i širenju kulturalnih vrednosti i društvenih odnosa. O promeni odnosa teksta i slike posle slikovnog zaokreta Bart kaže sledeće: „Kao prvo, tekst sačinjava parazitsku poruku kojoj je cilj konotacija slike, odnosno njeno »ubrzanje«, dodavanjem jednog ili više sekundarno označenih. Drugim rečima, slika više ne *ilustruje* reči i to je važan istorijski preokret; strukturalno, sada su reči paraziti slike. Taj preokret ima i svoju cenu: kod tradicionalnih načina »ilustracije«, slika je funkcionisala kao epizodni povratak denotaciji polazeći od glavne poruke (teksta) koja se uzimala za konotiranu upravo zbog toga što joj je ilustracija bila potrebna; u sadašnjem odnosu, slika ne pojašnjava niti »realizuje« tekst već tekst čini sliku sublimnom,

⁵⁷ Maren, Luj, „Elementi za slikovnu semiologiju“, u: *Dometi*, Časopis za kulturu i društvena pitanja, Godina XIV, broj 7/8/9, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1981, str. 38.

patetičnom ili racionalnom.“⁵⁸ Značenje vizuelnog znaka uvek je usko povezano sa značenjem drugih znakova, bilo vizuelnih, bilo verbalnih, koji zajedno čine kontekst u kome se ceo značenjski proces odvija.

⁵⁸ Bart, Rolan, „Fotografska poruka“ (prev. Marija Stankov), u: *PRELOM broj 1*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001. str. 224.

Semiotičko čitanje slike

Čitati sliku znači videti je kao skup vizuelnih znakova koje povezujemo u vizuelni tekst sa određenim značenjem.

Čitanju slike prethodi identifikacija i imenovanje znakova od kojih se sastoji, a to već zahteva 'kultivisano' i tekstualno predpostojeće znanje bez koga čitanje nije moguće. Čitanje slike kao vizuelnog teksta je čin recepcije koji podrazumeva realizovanje njenog značenja: „Držim da svaki čin gledanja *jest* – ne samo, ne isključivo, ali uvijek i – čitanje, jednostavno zato što bez procesuiranja znakova u sintaktičke nizove, koji odzvanjaju na podlozi referencijalnog okvira, slika ne može imati značenje.“⁵⁹

Još od antičkih vremena, isticana je neka od funkcija umetničkog dela: estetska, etička, didaktička, saznajna, kataraktička, i sl. Podrazumevalo se da svaka od njih jednosmerno i ireverzibilno deluje na čitaoca, a tek se od skorijeg vremena javila ideja da i čitalac aktivno deluje na umetničko delo. Pod uticajem poststrukturalizma, umesto autoriteta autora i vere u čvrstu i organsku celovitost umetničkog dela, u prvi plan je stavljen proces preobraženja teksta u njegovoj recepciji. Tekst dobija značenje tek kada ga čitalac pročita i realizuje u svojoj svesti. Značenje nikad nije fiksirano ni unapred određeno, već se stvara kroz proces čitanja i interpretacije. Poststrukturalizam je doveo do promene u shvatanju dela – umesto da se delo vidi kao zatvorena i stabilna struktura značenja, ono se sagledava kao tekst, kao otvoren sistem u kojem čitalac aktivno oblikuje značenje. Kako je značenje teksta proizvod individualnog čitaoca, ne može se govoriti o jedinom 'ispravnom' i univerzalnom značenju teksta, ili dela teksta, koje bi

⁵⁹ Bal, Mieke, „Čitanje umjetnosti? (prev. Miloš Đurđević)“, u: Purgar, Krešimir (ured.), *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009, str. 172.

važilo za sve čitaoce. Koliko god autor imao na umu zamišljenog čitaoca i njegovu očekivanu reakciju, aktualno čitanje će uvek biti zavisno od akumuliranog subjektivnog iskustva čitalačke publike.

Ideja 'čitanja vizuelnog teksta' koja je potisnula sintagmu 'gledanje slike' dolazi iz semiotike i koristi specifičnu terminologiju u istraživanju procesa interpretacije vizuelnog iskustva: „[...] zastupat ću koncepciju o *čitanju* slika koja nije određena lingvističkom invazijom vizualnosti, niti je posve identična s onim što je povijest umjetnosti konstruirala kao svoje uže područje. Ova je koncepcija čitanja od toga istodobno šira i uža. Metoda, odnosno skromnije rečeno procedura, bliska je običnom čitanju koje smjera otkrivanju *značenja*, a funkcioniра pomoću zasebnih vidljivih elemenata koji se zovu *znakovi* i kojima se pripisuje značenje; takvo pripisivanje značenja, odnosno *tumačenje*, podvrgnuto je pravilima koja se zovu *kodovi*; subjekt odnosno agent tog pripisivanja, čitatelj ili promatrač, ključni je element tog procesa.“⁶⁰ Brajson smatra da slike nije dovoljno samo 'gledati' već ih treba naučiti i 'čitati', jer je vizuelni tekst skup znakova sazdanih i interpretiranih u skladu sa pravilima i konvencijama određenog medija ili oblika komunikacije. Umetnička slika u osnovi nije ništa drugo do skup mrlja boje na platnu. Da bi posmatrač video ono što slika reprezentuje, nije dovoljno da u procesu recepcije samo pasivno primi vizuelne informacije kao impresije. On mora da ima aktivnu ulogu u kreiranju svog estetskog iskustva na osnovu raspoznavanja, povezivanja i organizovanja likovnih oznaka na platnu kao smislenih elemenata kojima dodeljuje određena značenja: „Ipak se mora reći: slika je umetnost sačinjena ne samo od pigmenta na

⁶⁰ Bal, Mieke, „Čitanje umjetnosti? (prev. Miloš Đurđević)“, u: Purgar, Krešimir (ured.), *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009, str. 162.

površini, već i od znakova u semantičkom prostoru. Značenje slike nikada nije upisano na njenoj površini kao što su to potezi četkicom; značenje se javlja iz saradnje između znakova (vizuelnih ili verbalnih) i interpretatora. A 'čitanje' ovde nije nešto 'ekstra', opcioni suplement slici koja je kompletna i sama sebi dovoljna. Ono je isto toliko fundamentalni element kao boja, i ne postoji gledalac koji posmatra sliku a da nije već uključen u njenu interpretaciju, čak (posebno) gledalac koji posmatra 'čistu formu'.⁶¹ Gledanje slike nije samo perceptivna i kontemplativna aktivnost, već je to praksa čitanja i interpretacije vizuelnog teksta, koji se primenom semiotičke teorije može istraživati kao proces proizvodnje značenja u širem društvenom i kulturalnom kontekstu.

Iako se može činiti da tekst, kao oblik pisanja zasnovan na igri njegovih sastavnih elemenata u skladu sa određenim konvencijama i kodovima, upućuje na realnost izvan znakovnog sistema, on zapravo predstavlja skup *reprezentacija* – jezičkih formi koje su „ideološki proizvodi“ ili „kulturalni konstrukti“, oblikovani društvenim i istorijskim okolnostima specifičnim za određeni period.

Uzmimo za primer mrtvu prirodu *Dunja, kupus, dinja i krastavac* koju je naslikao poznati barokni španski slikar Huan Sančez Kotan (Juan Sánchez Cotán). Na prvi pogled, slikar koristi svoju umetničku veštinu i jezik slike kako bi što vernije prikazao nekoliko komada povrća koji stoje ili vise u okviru prozora. Očigledno je da možemo govoriti o mimetičkoj formi reprezentacije kod koje slika verno reflektuje predmete iz našeg najbližeg okruženja. Međutim, Brajson analizirajući ovu sliku mrtve prirode hoće da pokaže kako 'jezik slike' nije samo u funkciji

⁶¹ Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, London, 2008, p. 10.

imitacije predmeta koji se nalaze u prirodi, već da se radi i o praksi proizvodnje značenja.⁶² Iako nam se prikaz hrane na slici čini jasnim i očekivanim, uz pažljiviju semiotičku analizu možemo otkriti mnoga značenja koja u prvi mah izmiču našem pogledu. Prvo, možemo primetiti da naslikana hrana ne izaziva apetit i da deluje anoreksično jer ne pobuđuje nikakvu želju u nama. Na Kotanovoj slici potpuno izostaje atmosfera obedovanja, posebno ideja gostoprimstva poznata još iz antičke umetnosti kao *xenia*. Razlog je lako uočljiv – okvir u kome je smeštena hrana nije kuhinjski prozor nego niša odvojena od kuhinje koja služi za čuvanje i provetravanje namirnica. Povrće nije na gomili, nego je poređano zasebno kako bi duže sačuvalo svežinu. I ono što nije prisutno na slici može puno pomoći u njenom razumevanju. Ne vidimo tanjire, escajg, vrčeve, kuhinjski sto, ništa što bi ukazalo na to da je hrana dostupna konzumiranju. Komadi povrća su daleko od našeg domašaja, a samim tim i od mogućnosti da ih pojedemo. Paradoksalno, ono što vidimo na slici je dislocirano od svake očekivane funkcije ishrane i njenog značenja. Objašnjenje možemo potražiti u tradiciji monaštva, čijem asketskom kartuzijanskom redu je i sam Kotan pripadao. Kartuzijanci žive idioritmički u samoći i potpunoj odvojenosti od ljudi. Međusobno se susreću samo na misama i vreme provode u potpunom tihovanju. Jedu jednom do dva puta dnevno sami u svojim ćelijama. Potpuno apstiniraju od mesa, a tokom posta ishrana im se sastoji samo od hleba i vode. Kotanova slika, iako prikazuje hranu, zapravo reprezentuje vrednosti duhovnog načina života i telesnog uzdržanja. Svoju analizu Brajson nastavlja istražujući matematičku formu kompozicije slike. Kotan je odustao od, za svoje vreme, karakteristične organizacije prostora slike u vidu sfere, elipse, ili

⁶² Videti detaljnije u: Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, London, 2008.

kupe, opredeljujući se za logaritamsku krivu po kojoj je rasporedio izabrane elemente. Kompozicija slike je u funkciji potiskivanja ljudskog tela kao osnove na kojoj se gradi slikovni prostor. Kotanov pristup slici je bio u duhu samoodricanja, discipline i telesnog uzdržanja. Ovaj primer pokazuje kako slika nije samo ono što ‘vidimo’ pred sobom, već i da je rezultat procesa proizvodnje značenja koji nam pruža više različitih mogućnosti ‘razumevanja’ koja nisu odmah bila očigledna.

Gledati umetničku sliku znači videti slikarsko platno na kome su nanese mrlje različitih boja. *Čitati* sliku kao određenu temu je konstruisati značenje vizuelnog teksta koji nastaje na osnovu prepoznavanja likovnih oblika kao znakova od kojih je taj umetnički tekst sačinjen. Luj Maren to objašnjava na sledeći način: „Slika je figurativni tekst i sistem čitanja: bilo bi poželjno, kako bi se shvatio domet te prve tvrdnje, da izrazi tekst i lektira ne budu metaforički, već samo zahvaćeni počevši od metafore što je tako često koristi lektira. Što je to čitati? To je preći pogledom jednu grafičku skupinu i to je definirati jedan tekst; razdvojimo privremeno u korist analizi te dvije radnje: slika je najprije put pogledu.“⁶³ Čitanje će uvek zavisiti od kulturalno stečenih navika posmatranja, naučenih ikonoloških konvencija i konteksta u kome se proces čitanja odvija.⁶⁴ Čim subjekt savlada veštinu „gledanja“, njegovo individualno vizuelno iskustvo već je usklađeno sa

⁶³ Maren, Luj, “Elementi za slikovnu semiologiju“, u: *Dometi*, Časopis za kulturu i društvena pitanja, Godina XIV, broj 7/8/9, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1981, str. 39.

⁶⁴ Tekst je apstraktan pojam koji je promenio pristup na koji interpretiramo razne fenomene umetnosti, kulture i društva, kao i način na koji opažamo svet. Različite individue će na različite načine čitati jedan tekst. Sosirova teorija polazi od pretpostavke da jezik strukturira i ograničava naše opažanje sveta, što znači da obim lingvističkog i kulturalnog znanja pojedinca diktira koliko on znanja ili interpretacije može dobiti u procesu saznavanja. Zato svaka interpretacija teksta mnogo više govori o čitaocu nego o samom autoru.

društveno prihvaćenim načinom opisivanja sveta koji ga okružuje. Svako odstupanje od društvenih normi smatra se kao greška, bolest ili poremećaj percepcije. Obrasci organizovanja vizuelnog iskustva postoje pre subjekta i nastavljaju da funkcionišu u društvu i nakon njega: „Društvena formacija nije nešto što se iznenadno pojavljuje, pa prisvaja, ili koristi sliku *nakon* što je ona stvorena; zapravo, umetnička slika se, kao aktivnost znaka, razvija u okviru društvene formacije od samog početka. Iznutra gledano, društvena formacija je inherentno i imanentno prisutna u samoj slici [...]“.⁶⁵ Zbog toga, semiotička teorija ne objašnjava produkciju i recepciju vizuelnog teksta kroz pojmove perceptivnog slaganja između umetničke zamisli i doživljaja posmatrača, odvojenog od društvenih uticaja. Recepcija dela nije samo individualni doživljaj ili interpretacija njegovog značenja; ona predstavlja *prijem* dela u određenom trenutku unutar specifične društvene i kulturalne zajednice. Čitanje dela nije samo izolovana relacija između dela i čitaoca, već uključuje i celokupni kontekst u kome se proces čitanja događa: „Sa stanovišta teorije recepcije *čitalac* je uvijek tipičan, tj. on je reprezentativan član jedne zajednice u kojoj vlada određeni sistem vrednosti.“⁶⁶

Posmatrač ne zasniva interpretaciju slike na osnovu prepoznavanja određenih vizuelnih formi, već na osnovu značenja koje joj u procesu 'čitanja' dodeljuje. Zato interpretacija slike po Stjuartu Holu (Stuart Hall) nije otkrivanje njene nepobitne istine: „Da li uopšte treba naglasiti da ne postoji jedinstven ili 'korektan' odgovor na pitanje, 'Šta ova slika znači?' ili 'Šta ova reklama govori?' S obzirom na to, da ne postoji zakon koji može garantovati

⁶⁵ Bryson, Norman, „Semiology and Visual Interpretation“, u: Bryson, Norman, Michael Ann Holly & Keith Moxey (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Polity Press, Cambridge, 1991, p. 66.

⁶⁶ Lešić, Zdenko, *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, 2003. str. 24.

da stvari imaju 'jedno, istinito značenje', ili da se značenja neće promeniti tokom vremena, rad u ovoj oblasti je ograničen na to da bude interpretativan – na debatu između, ne onog koji je 'u pravu' i onoga koji 'nije u pravu', već između isto tako mogućih, iako nekad konkurentnih i suprotstavljenih, značenja i interpretacija.⁶⁷

Publika sa različitim društvenim identitetima, iste slike će interpretirati na različite načine. Nijedna društvena praksa ne može biti izolovana od svog društvenog konteksta, pa ni čitanje slike: „Vizuelni tekstovi, kao i bilo koji drugi tekstovi, ne konstituišu čisto područje – tj. mi im ne prilazimo nevino, već ih uvek čitamo pod uticajem svih drugih stvari koje znamo ili koje smo videli, a sa kojima smo bliski.“⁶⁸

U savremenoj semiotičkoj teoriji čitalac vizuelnog teksta dobija isti značaj kao i njegov tvorac, što je dovelo do preispitivanja odnosa u tradicionalnoj trijadi *autor - delo - gledalac*. Pod uticajem poststrukturalizma, umesto za autora i njegovu intenciju, sve više počinje da raste interesovanje za proces transformacije teksta u njegovoj recepciji. Teoretičari vizuelne umetnosti su sve donedavno akcenat svog interesovanja stavljali na prvog člana u relaciji *autor - delo - gledalac*. Autor se shvatao kao talentovani stvaralac, čije individualne sposobnosti i umeće presudno doprinose nastanku umetničkog dela. Gledalac je od strane stručne kritike najčešće bio ignorisan i zapostavljen kao faktor koji aktivno učestvuje u stvaralačkom procesu. Njegova uloga se svodila na pasivnog primaoca vizuelnih informacija, koji se samo prepušta estetskom delovanju umetničkog dela. Do značenja jednog dela nekada se dolazilo traganjem za prvobitnom 'intencijom' autora, za

⁶⁷ „Introduction“, Hall, Stuart, u: Hall, Stuart (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE Publications Ltd, London, 1997, p. 9.

⁶⁸ Schirato, Tony & Jen Webb, *Reading the Visual*, Allen & Unwin, Crows Nest, 2004, p. 90.

onim 'što je on hteo reći', a ignorisano je sve ono što tekst govori sam po sebi, kao i sve ono što se u procesu čitanja može izvući iz teksta.

Fokusiranje na funkciju umetničkog dela unutar šireg konteksta društvenih interakcija čini izlišnim pokušaj da se dekodiranjem umetničkog teksta dođe do prvobitne intencije autora kao njegovog jedinog stvaraoca. Kit Moksi (Keith Moxey) smatra da je delo moguće razumeti samo ako se prepoznaje njegova stalna promenljivost: „Umesto nastojanja da se pojača estetska vrednost dela diskusijom o skrivenim namerama umetnika kao odsutne personifikacije kreativnosti, ovaj tip analize naglasio bi neprozirnost dela, načine na koje se njegove istorijske konvencije opiru našem pogledu.“⁶⁹ U tradicionalnoj teoriji umetnosti, najviše pažnje se posvećivalo relaciji između autora i njegovog dela, jer se smatralo da razumevanje i interpretacija umetničkog dela mogu biti samo rekonstrukcija prvobitne zamisli umetnika koji je njegov jedini legitimni vlasnik i kreator. Zbog toga je pitanje autorstva bilo centralna tema svakog ozbiljnog istraživanja. Bilo je potrebno upoznati život autora, njegove navike, vrednosti, ideje, namere, inspiraciju, biografiju, psihološki profil i društvene okolnosti u kojima je stvarao, kao i sve druge faktore koji su uticali na stvaranje dela. U skladu sa ovim pristupom, publika se suočava sa zaokruženim delom, koje predstavlja stabilnu, jedinstvenu i zatvorenu strukturu značenja, koja se može proučavati „objektivno“ poznavanjem proverljivih istorijskih činjenica. Doživljaj čitaoca je bio u domenu subjektivnog iskustva, ili ličnog ukusa, o kojem nema svrhe raspravljati (*De gustibus non disputandum!*). Međutim, različiti čitaoci će dati i različite

⁶⁹ Moxey, Keith, „Semiotics and the Social History of Art“, in: *New Literary History*, Vol. 22, No. 4, Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991, p.991.

interpretacije umetničkog dela. To znači da o značenju dela ne možemo govoriti samo na osnovu intencije autora, već moramo uzeti u obzir i prakse koje spadaju u čitalačku reakciju na taj tekst. Semiotika uzima u obzir i ulogu publike u aktuelizaciji, razumevanju i interpretaciji teksta kao sistema znakova: „A znak ne samo da zastupa predmetnu stvarnost (kao što riječ zastupa 'predmet' na koji se odnosi) već i aktivno ukazuje na nju, utičući na njeno razumevanje. *Znak* je uvijek nekome upućen, a upućen je s očekivanjem da bude 'dešifriran' i protumačen. Znak posreduje između onoga koji ga je proizveo i odaslao i onoga koji ga prima i tumači. On među njima uspostavlja odnos međusobnog približavanja koji i nazivamo *općenje*.“⁷⁰ Publika u susretu sa delom kreira tekst u činu čitanja. Slika shvaćena kao znak od svog 'čitaoca' zahteva ne samo razumevanje, već i tumačenje. A tumačenje nije naknadni čin kako se često misli, već je aspekt samog čitanja.

Implikacija Sosirove teze o arbitrarnosti odnosa između označitelja i označenog jeste da taj odnos rezultira iz konvencija koje su specifične za jedno društvo i kulturu u određenom istorijskom trenutku, zbog čega je proces proizvodnje značenja društveno, kulturalno i istorijski uslovljen. Drugim rečima, ne postoje zauvek fiksirana i stabilna značenja, već su podložna promeni u zavisnosti od društvenog konteksta i istorijskog perioda. Ne može se govoriti o jednom, jedinstvenom i istinitom značenju, već se značenje aktivno proizvodi u procesu čitanja i interpretacije jednog teksta. Zato je čitalac teksta isto toliko važan u procesu proizvodnje značenja koliko i sam autor.

⁷⁰ Lešić, Zdenko, *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, 2003. str. 11.

U svojoj studiji o fresci *Potop* koju je naslikao Paolo Učelo (Paolo Uccello)⁷¹, Šefer želi pokazati da kontekst ne kontroliše značenje. Za Šefera, Učelova slika zahvaljujući izuzetnom radu označitelja koji dovodi do nestabilnosti figurativnog izraza, otvara širok prostor različitim fantazmima koji nikako ne mogu biti redukovani na značenje. Šefer se u svojoj analizi odrekao svoje profesionalne distance koja obično razdvaja subjekat od objekta kako bi dopustio slici da deluje kroz iskustvo svog vremena, kao i da slike današnjice urone u slikovne prikaze poznatog firentinskog majstora iz XV veka. Za Šefera označitelj predstavlja mesto susreta dve različite kulture, koje postaje vidljivo tek kada gledalac dozvoli sebi da bude pokrenut pisanjem. Šefer je počeo *gledati* tek kada je započeo *pisati*: „Relacija napisanog dela, ili pisanja prema slici, povlači za sobom relaciju inicijacije: slika inspiriše pisanje“⁷². Tekst funkcioniše kao proces koji gledaoca utapa u značenjski tok slike. Umetničko delo priziva participaciju gledaoca kao 'drugog' koji postaje 'koautor' dela. Koncept „autora“ je samo maska koja sakriva našu subjektivnu poziciju iz koje interpretiramo delo. U činu čitanja nije moguće rekonstruisati 'izvornu' intenciju autora jer je svaki čitalac determinisan konkretnim okolnostima svog čitanja. Tekst koji proizvede autor nikada neće biti identičan tekstu koji će proizvesti publika u činu recepcije. „Izvorni“ tekst autora uvek će se razlikovati od teksta koji će kasnije biti uobličen od strane publike. Tokom čitanja, čitalac aktualizuje tekst koji je pred njim i na njemu je da ga dešifruje ili rekonstruiše njegovo značenje. Tekst je poput slagalice koju čitalac slaže, a da pri tome nema samo jedno tačno rešenje. To znači da svaki tekst može imati više od jednog jedinstvenog značenja. Svaki pojedinac pristupa umetničkom delu pod uticajem sopstvenih pogleda na svet, u

⁷¹ Schefer, Jean Louis, *The Deluge, the Plague, Paolo Uccello*, The University of Michigan Press, Michigan, 1998.

⁷² *Ibid.*, p. 25.

okviru postojećeg sistema društvenih i kulturalnih vrednosti, sa različitim očekivanjima i u zavisnosti od konteksta u kojem se susreće sa delom. Zato se stalno javljaju nova čitanja, a samim tim i nova tumačenja, jednog istog umetničkog dela. Umetničko delo više nije moguće posmatrati samo kao čin produkcije, već i kao čin recepcije. Tekst je posrednik koji povezuje producenta (autora) umetničkog dela sa recipijentom (čitaocem, tj. gledaocem). Smisao teksta nastaje tek u susretu sa čitaocem i nikada se ne može odvojiti od aktivnosti čitanja. Zato smisao teksta nikad nije unapred dat, već se može otkriti samo u procesu interpretacije.

Semiotika umesto izraza ‘primalac poruke’, preuzetog iz teorije komunikacije, koristi izraz ‘čitalac teksta’, jer on mnogo jasnije naglašava aktivnu ulogu recipijenta i njegovo kulturalno nasleđe u procesu recepcije. Čitalac nikada nije pasivan primalac poruke, već aktivno učestvuje u oblikovanju njenog značenja. Sve do šezdesetih godina XX veka, stvaranje i recepcija dela posmatrani su kao jednosmeran proces: autor stvara delo, a delo zatim deluje sugestivno na čitaoca, izazivajući kod njega estetski doživljaj. Promena paradigme nastupa sa sve većim uticajem semiotike na književnu teoriju: „A do novog razumijevanja tog odnosa došlo je prije svega zato što je i samo književno djelo protumačeno na nov način: ne više kao *mimesis* (slika životne stvarnosti, koja se čitaocima daje na uvid), niti kao *ekspresija* (izražajna forma emocije, s kojom su neki estetičari poistovećivali umjetnost, a posebno poeziju), niti kao *simbolička forma* (koja nas vodi u svijet transcendencija), već kao znak (riječ, jezički iskaz, ili „poruka“), koji je primarni element komunikacije.“⁷³ Čitanje je istovremeno aktivan i kreativan proces. Smisao slike kao vizuelnog teksta nam nije unapred dat, već ga otkrivamo kroz interpretaciju.

⁷³ Lešić, Zdenko (ured.), *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, 2003, str. 10-11.

Ključno obeležje teksta kao znakovnog sistema, jeste da svoja značenja proizvodi tek u susretu sa recipijentom. Proces nastanka teksta započinje onog trenutka kada čitalac prepozna postojeće oznake kao znakove, poveže ih u međusobne odnose, dodeli im značenja i interpretira ih. Budući da taj proces nikada nije stabilan niti jednoznačan, čitalac može iz jednog dela proizvesti neograničen broj različitih tekstova: „Nije reč, dakle, o tome da se zna prema kome se elementu ili jedinstvu čitanje ostvaruje, niti o tome da se zameni nerešivo pitanje jedinstva pitanjem sintagmatskih celina, već da se shvati da čitanje ne predstavlja čin sricanja likova kao slova, preletanje pogledom po jednoj stranici, da bi se na osnovu njega, takvim načinom čitanja, sačinio materijal za diskurs o onome šta bi ovo štivo moglo da kaže.“⁷⁴ Interpretacija vizuelnog teksta neprekidno traje; nijedan gledalac se neće zaustaviti na prvoj asocijaciji. Kada se formira mentalna slika, ona postaje novi znak iz koga će nastati sledeća mentalna slika, i tako u nedogled. U susretu sa vizuelnim tekstom, oslanjamo se na svoja prethodna znanja, sklonosti, navike i lični kontekst – a to je ono što Pjer Burdije (Pierre Bourdieu) naziva habitusom⁷⁵. Habitus, koji obuhvata ličnu istoriju, odnos prema kulturi i lične preferencije, usmerava nas da neke vizuelne fenomene odmah prepoznamo kao važne, dok drugi, jednako značajni za nekog drugog, ostaju neprimećeni.

Proces čitanja teksta uključuje mnoge pretpostavke koje se, kako čitanje odmiče, proveravaju, dopunjuju i revidiraju. Da bi

⁷⁴ Šefer, Žan-Luj, „Slikovna semiologija“, u: *Gledišta broj 3-4*, Časopis za društvenu kritiku i teoriju, Kosmos, Beograd, 1988, str. 55.

⁷⁵ “Habitus – u sociologiji Pjera Burdijea, individualizovan sistem definicija, koji pojedinac prihvata usled učestvovanja u različitim edukativnim institucijama (od porodice do škole) i koji određuje način prihvatanja stvarnosti. *Habitus* je kulturni mehanizam koji oblikuje percepciju i omogućava pojedincu da izađe na kraj u različitim situacijama.”, Bužinjska, Ana i Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka* (prev. Ivana Đokić-Saundersona), Službeni glasnik, Beograd, 2009. str. 573.

čitalac prepoznao znakove koji čine tekst i povezao ih u smisaonu celinu, mora aktivirati mnoge resurse prethodno stečenih znanja i različite kodove kulture kojoj pripada. Posmatrač je uvek aktivan u načinu na koji formira svoje vizuelno polje. Slike se ne mogu gledati kao izdvojeni estetski objekti, jer je njihova proizvodnja i intepretacija zavisna od postojećih društvenih praksi. Brajson pojašnjava ovu tezu: „Moja sposobnost da prepoznam sliku niti uključuje izolovano polje percepcije kreatora slike, *niti upućuje na takav zaključak*. Ona je, zapravo, sposobnost koja pretpostavlja upućenost u okviru društvenih, što će reći, društveno konstruisanih, kodova rekognicije. Najvažnija razlika između pojmova 'percepcija' i 'rekognicija' je ta, što je poslednji *društven*.“⁷⁶ Svaki čin čitanja događa se u određenom društvenom i kulturalnom kontekstu u kome postavljamo okvir (*frame*)⁷⁷ koji nas usmerava i ograničava moguća značenja jednog teksta. Jedna od alatki koju je razvila semiotika je uokviravanje i analiziranje postojećih okvira. Uokviravanje je konstantna semiotička aktivnost kod koje čitalac postaje odgovoran za izbor okvira čitanja. Izbor jednog načina čitanja teksta, uz istovremeno potiskivanje drugih, stvara iluziju da tekst ima svoj jasan identitet. Po Luju Marenu čitanje je uvek udaljeno od svog objekta: „Preciznije govoreći, akt čitanja je determinisan referencom ka odsutnom pojmu čija egzistencija je odsutnost, ali čiji položaj kao nedostatak je apsolutno neophodan da bi čitanje bilo *moguće* i da bi on imao značenje. Ova odsutna priča, likovi i događaji, mesta i stvari čija referencijalna relacija omogućava priči da bude pročitana, ne postoji nigde drugde osim u upisanim tragovima, koji je ne sadrže niti obuhvataju jer ona

⁷⁶ Bryson, Norman , “Semiology and Visual Interpretation”, u: Bryson, Norman, Michael Ann Holly & Keith Moxey (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Polity Press, Cambridge, 1991, p. 65.

⁷⁷ Džonatan Kaler i Mike Bal radije govore o uokviravanju (*framing*) nego o kontekstu.

mora biti pročitana. Mi moramo proći ove tragove kroz neku vrstu dešifrovanja kako bi priča mogla postojati.“⁷⁸

Čitanje nije pasivan proces reflektovanja značenja teksta u svesti čitaoca, niti se svodi na otkrivanje i dešifrovanje značenja koje je već prisutno u tekstu. Umesto toga, to je aktivan proces stvaranja značenja. Čitalac ne preuzima unapred data značenja iz teksta, već ih sam učitava u tekst i u procesu čitanja konstruiše njegov smisao. Na taj način, čitalac postaje koautor teksta i njegovog značenja. Čitalac je taj koji realizuje jedno umetničko delo, on ga dovodi do postojanja, jer skup grafičkih, likovnih, ili nekih drugih oznaka od kojih se ono sastoji preobražava u smislen tekst. Želja čitaoca u procesu čitanja je da konstruiše i objedini značenja teksta u jedinstvenu i koherentnu celinu, u kojoj će mesta tekstualne neodređenosti biti zamenjena čvrstim značenjima. Bez aktivnog učešća čitaoca ne bi nikad bilo teksta, a bez teksta delo nikad ne bi moglo da progovori: „Zato što cilj literarnog dela (ili literature kao dela) je da čitaoca učini ne više konzumentom, već proizvođačem teksta.“⁷⁹ Zadatak čitaoca je da mnoštvo raspršenih značenja u tekstu dovede u red i svede na jedan razumljiv i sveobuhvatni smisao. Kako svaki proces čitanja podrazumeva redukciju neograničenog broja potencijalnih značenja teksta, nije moguće govoriti o 'izvornom tekstu'. Pokušaj povratka na Izvor kao čvrstog oslonca sa kojeg možemo pristupiti umetničkom delu isto je što i pokušati naći odgovor na pitanje „Koja slika je prva naslikana?“ Za Normana Brajsona „Ne postoji prva slika: da bi bila prepoznata, slika se mora pozivati na prethodne slike i ranije znakove, a logikom inauguracije, ono što je prvo to postaje tek retroaktivno. Ja slikam; ali da bih preneo posmatraču ono što vidim,

⁷⁸ Marin, Louis, *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*, Humanity Books, New York, 1990, p. 64.

⁷⁹ Barthes, Roland, *S/Z* (trans. Richard Miller), Hill and Wang, New York, 1975, p. 4.

moram slikati koristeći vizuelni jezik koji je već u upotrebi; moram pronaći znakove koji prethode mom pogledu, znakove u koje moj pogled mora biti umetnut, u nešto što je uvek u stanju zakasnelosti.“⁸⁰

Iser (Wolfgang Iser) je smatrao da iako čitalac ima slobodu interpretacije u pristupu tekstu i aktivno učestvuje u konstruisanju njegovog značenja, ipak je tekst taj koji propisuje uslove proizvodnje značenja i postavlja granice čitačevoj slobodi. Stenli Fiš (Stanley Fish) je kritikovao Iserovu teoriju, tvrdeći da zbog imanentne neodređenosti, ambivalentnosti i polisemičnosti teksta, za svaku interpretaciju možemo reći da je podjednako prihvatljiva, kao i bilo koja druga. Za Fiša, tekst u potpunosti zavisi od načina na koji čitalac konstruiše njegova značenja. On se usprotivio shvatanju po kome postoji smisao koji je ugrađen u tekst i prednost u procesu proizvodnje značenja daje čitaocu, koji ne otkriva predpostojće značenje u tekstu, već ga sam konstruiše: „U postupku za koji se ja zalažem čitačeve aktivnosti su u središtu pažnje i tretiraju se ne kao nešto što vodi k značenju već kao ono što *ima* značenje.“⁸¹ Fiš je u svojoj teoriji oprezno izbegao zamku potpunog relativizma i subjektivizma. Čitanje teksta ne može biti potpuno privatna stvar pojedinog čitaoca, jer je njegova pozicija uvek smeštena unutar određenog društvenog i kulturalnog okruženja, u kojima ljudi dele isti jezik i ista pravila sporazumevanja. Izbegavanje opasnosti od interpretativne anarhije i krajnjeg subjektivizma, Iser je nalazio u čvrstini same strukture teksta, dok je Stenli Fiš ograničenje slobode tumačenja nalazio u društvenom i kulturalnom okruženju čitaoca. Sva značenja koja se

⁸⁰ Bryson, Norman, *Tradition & Desire, From David to Delacroix*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, p. 81.

⁸¹ Fiš, Stenli, „Interpretativne strategije i interpretativne zajednice“, u: Lešić, Zdenko (ured.), *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, 2003, str. 159.

naizgled pronalaze u tekstu, zapravo su od strane čitalaca projektovana u tekstualne oznake. Zato Stenli Fiš smatra da je međusobna saglasnost oko značenja jednog teksta između više individua zavisna od njihovog pripadanja istoj 'interpretativnoj zajednici'⁸². Da bi čitanje bilo moguće, čitalac mora da poznaje određene konvencije, kodove i pravila. Ne postoji univerzalno 'ispravno čitanje' bilo kojeg teksta; validnost jednog čitanja, ma koliko se ono činilo očiglednim čitaocu, uvek će zavisiti od pretpostavki i strategija čitanja koje dele članovi jedne interpretativne zajednice.

Tokom čitanja slike, očekivanja gledalaca se stalno modifikuju i menjaju, proizvodeći nove vizuelne tekstove i nova značenja. U procesu čitanja neprekidno se prepliću anticipacija, retrospekcija i redukcija značenjskih sadržaja, jer većina čitalaca ima potrebu da značenja teksta uskladi i dovede u jednu koherentnu celinu. Gledalac ima potrebu da sliku 'čita' kao tekstualno relevantan sadržaj, dok svaka druga nesemantička pozicija postaje neizdrživa.⁸³ Ova potreba da se vizuelni sadržaji interpretiraju na smislen način usko je povezana sa konceptom vizuelne pismenosti koja se definiše kao naučena sposobnost čitanja i kreiranja vizuelnih tekstova. Vizuelnu pismenost čine dve stalne komponente koje se zasnivaju na znanju o tome kako vizuelni znakovi funkcionišu – prva, sposobnost prepoznavanja, razumevanja i interpretacije vizuelnih tekstova, i druga, sposobnost kreiranja vizuelnih tekstova kao sredstava komunikacije. Vizuelna pismenost je određena svešću posmatrača o konvencijama, kompetencijama i strategijama koje učestvuju u procesu

⁸² Interpretativne zajednice se sastoje od pojedinaca koji dele iste strategije čitanja.

⁸³ Već smo videli da je takav slučaj sa apstraktnom umetnošću, koju publika ne može da percipira samo u ravni označitelja, već grozničavo pokušava da pronađe i označeno.

proizvodnje značenja vizuelnog teksta.⁸⁴ Kada govorimo o pismenosti, važno je naglasiti da ona nije urođena, već naučena i stečena veština. Primarno, u našem društvu pismenost smatramo za sposobnost čitanja i pisanja koja se uči u obrazovnom sistemu. Pismenost je neophodan uslov za participiranje u svim domenima društvenog života. Na primer, za razumevanje značenja jedne slike nije dovoljno samo raspoznavanje elemenata od kojih se ona sastoji, već je važno znati i kako koristiti vizuelne znakove da bi se proizvelo željeno značenje. Ako napravimo poređenje sa pisanim tekstom, jedno je tečno pročitati niz reči u rečenici, a nešto sasvim drugo je dublje shvatiti smisao onoga što se čita. Razumevanje vizuelnog teksta odvija se na dva nivoa. Na osnovnom nivou, razumevanje se temelji na percepciji, dok na višem nivou uključuje kulturalne kodove. Iz perspektive studija kulture, vizuelna pismenost nije samo sposobnost razumevanja ili interpretacije vizuelnih sadržaja, već i važan aspekt funkcionisanja subjekta u društvenoj zajednici. Vizuelna pismenost je sposobnost dešifrovanja vizuelnog teksta koja prevazilazi prepoznavanje onoga što je reprezentovano. Kao što je to tvrdio Panofski, značenje je privilegovano u odnosu na formu: „Ikonografska analiza, koja se bavi slikama, pričama i alegorijama umesto motivima, pretpostavlja, naravno, mnogo više od bliskosti sa objektima i događajima koju stičemo praktičnim iskustvom. Ona pretpostavlja bliskost sa specifičnim temama ili pojmovima koji se prenose kroz literarne izvore, bilo čitanjem, bilo oralnom tradicijom. Naš australijski Bušman ne bi bio u stanju da prepozna temu Poslednje večere; za njega bi ona samo prenela ideju večernjeg obeda. Da bi razumeo ikonografsko značenje slike, on bi morao da se upozna sa sadržinom Jevandelja. Kada se radi o reprezentacijama tema koje

⁸⁴ Iako pojam 'pismenosti' podrazumeva lingvističku analogiju, treba uvek imati na umu da se vizuelni tekstovi ne mogu bez ostatka svesti na verbalne tekstove.

nisu biblijske priče ili scene iz istorije i mitologije koje su poznate prosečno 'obrazovanoj osobi', svi mi Australijanci smo Bušmani. U tim slučajevima, mi takođe moramo pokušati da se familijarizujemo sa onim što su autori tih reprezentacija čitali, ili znali na neki drugi način."⁸⁵

⁸⁵ Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Books, Garden City, N. Y., 1955, p. 35-36.

Semiotika i studije slikarstva

Vizuelno polje nije sačinjeno samo od čistih perceptivnih formi, već i od značenja koja su proizvedena pod uticajem različitih društvenih diskursa.

Deluje očigledno da nam čulno opažanje omogućava neposredan pristup stvarnosti i da stvari vidimo onakvim kakve one jesu. Međutim, recepcija i interpretacija su nerazdvojni i međusobno uslovljeni procesi. U XIX veku istraživanja vizuelne percepcije zasnivala su se na razumevanju fiziologije oka i neurologije očnog aparata. Ideja da na mrežnjači oka slika nastaje kao fiziološki proces, značajno je uticala na razvoj teorija i praksi posvećenih vizuelnim fenomenima. U istoriji umetnosti prevladavao je formalizam, u teoriji umetnosti psihologija percepcije, a muzeji i galerije su postali mesta gde se artefakti izlažu dekontekstualizovani, kako bi ih posetioci mogli doživeti bezvremeno i izolovano od bilo kakvih spoljašnjih uticaja. Studije slikarstva su dugo vremena potpadale pod istoriju umetnosti koja je najviše interesovanja pokazivala za istorijsku perspektivu produkcije i recepcije umetničkih dela. Pojavom semiotike započela su istraživanja načina na koji se formiraju sistemi znakova i značenja u umetničkim delima, uzimajući u obzir širok spektar relevantnih faktora, uključujući i istorijski kontekst. Za razliku od istorije umetnosti, koja proučava linearni razvoj umetničkog stvaralaštva i nastoji da otkrije „objektivna“ značenja umetničkih dela, semiotika ukazuje na to da ne postoje jedinstvena i inherentna značenja jer se proces produkcije značenja neprestano menja u skladu s kontekstom u kojem nastaje.

Čak i najjednostavnije vizuelno opažanje slike, koje uzimamo kao neosporno, u potpunosti je oblikovano društvenim kontekstom u kome se događa i postojećim kulturalnim

konvencijama. Na primer, falsifikati vrednih umetničkih dela predstavljaju veliki izazov za kolekcionare, kustose i istoričare umetnosti. Kada posmatramo dve slike, od kojih je jedna original, a druga savršena kopija, postavlja se pitanje zašto je prva vrednija ako vizuelnim opažanjem ne možemo uočiti nikakvu razliku? Većina falsifikata može se identifikovati samo naučnim metodama poput rendgenskih snimaka, uvećanja pod mikroskopom ili primenom hemijske analize. Ništa od toga nema veze ni sa estetskim osobinama slike, niti sa čulnim opažanjem. Sam čin gledanja ne određuje status slike; potrebno je u obzir uzeti i mnoge društvene i kulturalne faktore kako bismo mogli odrediti njen status. Semiotika je disciplina koja može pomoći u razumevanju ovog problema. Slika se sastoji od skupa vizuelnih znakova, a iz perspektive posmatrača obe slike dele isti znakovni sistem. Međutim, semiotika nas podseća da nijedan znakovni sistem ne postoji u izolaciji; znakovi su u stalnoj interakciji ne samo sa drugim znakovima iz istog sistema, već i sa znakovima iz šireg društvenog i kulturalnog konteksta. Razlika između originala i falsifikata ne nalazi se ni u samim slikama, ni u njihovim estetskim ili vizuelnim karakteristikama, niti u našim perceptivnim sposobnostima, već u njihovim odnosima prema kontekstima u kojima ih posmatramo i istražujemo. Falsifikati postoje zato što ljudi daju prednost značenju stvari u odnosu na njihova objektivna svojstva.

U prilog semiotičkog pristupa možemo izneti i sledeće zapažanje. Ako umetnička slika reprezentuje kralja, mi nikada nećemo reći da i kralj reprezentuje tu umetničku sliku, iako smo podrazumevali da između njih postoji očigledna sličnost. Iz ovog primera jasno se vidi da akt reprezentacije nije objašnjiv pojmom sličnosti, jer je sličnost društveni konstrukt i sama potpada pod procese proizvodnje značenja. Da bi nešto bilo reprezentacija, ono

mora da stoji za nešto drugo, a to postaje na osnovu društvene konvencije. Kada kažemo da jedan pejzaž liči na prirodu koja je njime prikazana, to u stvari znači da je slika naslikana na način kako se dobar pejzaž slika. Uverljivost pejzaža ne pripada slici, već konvenciji kojom je određujemo: „Realistična reprezentacija, ukratko, ne zavisi od imitacije ili iluzije ili informacije, već od uverljivosti. Skoro svaka slika može reprezentovati bilo šta; to će reći, data slika i njen objekat obično čine sistem reprezentacije, plan korelacije, kod koga slika reprezentuje objekat. Koliko je uverljiva slika u tom sistemu zavisi od toga koliko je precizna informacija o objektu do koga smo došli čitajući sliku u okviru tog sistema. Međutim, koliko je verna ili realistična slika zavisi od standarda sistema. Ako je reprezentacija stvar izbora i uverljivost stvar informacije, realizam je stvar navike.“⁸⁶

Jedno od osnovnih pitanja koje se tiče savremene semiotike glasi: da li je slikarstvo jezik? Iako je prošao ceo jedan vek teorijskih istraživanja i promišljanja u tom domenu, zadovoljavajućeg odgovora, do danas, još uvek nema. Nije uspostavljena leksika, a ni opšta gramatika slikarstva, niti su definisana pravila po kojima se uspostavljaju relacije između vizuelnih označitelja i označenih. Veoma često, razlog ne pronalaženja odgovora krije se u pogrešno postavljenom pitanju. S obzirom na lingvističke korene savremene semiotike, mnogi autori nekritički pribegavaju jezičkom imperijalizmu, smatrajući da se sva pitanja kojima se bave mogu svesti na analogiju sa jezikom. Da bi se umetničko delo interpretiralo po lingvističkom modelu, neophodno bi bilo da se razloži na osnovne jezičke elemente i da se objasni lingvističkim terminima. Ovakav pristup se u praksi pokazao krajnje jednostranim i nepotpunim. Očigledno je da

⁸⁶ Goodman, Nelson, *Languages of Art, an Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Company, INC, New York, 1968, p. 38.

postoji veliki broj karakteristika vizuelnog teksta koje nisu prevodive u verbalni jezik. Međutim, za semiotiku kao opštu nauku o znakovima, jezik je samo jedan od mnogih mogućih sistema znakova, ali ne i jedini. Analogni tekstovi kao što su slike, ne mogu se bez ostatka svesti na diskretne značenjske jedinice kao što je to slučaj u verbalnom jeziku. Slikarstvu ne možemo pristupiti kao verbalnom jeziku, ali možemo kao sistemu znakova, kao tekstu. Semiotika ima odgovor na pitanje da li je slikarstvo jezik – slikarstvo nije verbalni jezik, ali jeste skup vizuelnih znakova. Da bismo dobili adekvatan odgovor, pitanje možemo preformulisati na sledeći način: da li je slika tekst? Odgovor je potvrđan – slika jeste tekst, ona je još preciznije govoreći vizuelni tekst: „Jedno od razrešenja problema o jezičkom karakteru slike zasnovano je na konstataciji da slikarstvo nije jezik. To znači da slikarstvo ne funkcioniše kao usmeni govor. Pojam govora je uzet iz Sosirovog razlikovanja jezika (*langue*: apstraktni zbir pravila) i govora (*parole*: konkretna primena jezika). Slike nisu govor već su diskursi (tekstualna uspostavljanja značenja nepovezana sa rečima).“⁸⁷

Francuski mislilac Žan-Luj Šefer postavlja pitanje odnosa slike i jezika kojim se služimo, a koji je neophodan kako bismo bili u mogućnosti da pročitamo sliku. Kada se govori o čitanju slike, ili njenom pisanju, ne misli se na likovnu kritiku. Po Šeferu slika postoji samo u sumiranju čitanja koja se mogu o njoj izvesti. Strukture slike su tekstualne, ona je sačinjena od teksta i ne postoji neka njena apriorna struktura.⁸⁸ Šefer odbacuje piktoralnu strukturalističku semiotiku, kao i svođenje pikturalnog na doslovno

⁸⁷ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Prometej, Beograd – Novi Sad, 1999, str. 301.

⁸⁸ Rolan Bart je na najsazetiji mogući način iskazao Šeferovo načelo: praksa slike je njena sopstvena teorija.

i denotirano stanje jezika. Označeno slike stalno izmiče našoj analizi. Slika nije okamenjena i statična struktura, već inicira mnogobrojne procese strukturiranja. Klasična semiologija je zamišljala neku strukturu, ili model, kome individualno umetničko delo korespondira na određen način. Za Šefera slika nije ekspresija koda, niti depozit sistema, već način kodiranja i generisanja sistema: „Ono što čini neku sliku, slično drugom tekstu (literature, koji je uvek „u procesu pisanja“), pre svega je činjenica da samo njena kompleksnost može biti shvaćena (a ne i njeno značenje; nasuprot ideji da se značenje stavi pre čina artikulacije kojim se konstituiše mehanizam značenja [...]), bez mogućnosti da kažemo kada ona prestaje [...].“⁸⁹

Jedno od najčešće postavljanih pitanja u teoriji umetnosti i estetici jeste da li umetnička dela poseduju bilo kakva imanentna svojstva koja ih razlikuju od predmeta koje ne smatramo za umetnost? Za razliku od estetičkih teorija koje teže da identifikuju suštinska svojstva umetničkih dela, semiotika im ne prilazi kao objektima, već kao znakovima čija proizvodnja i recepcija zavise od kulture i društva kojima pripadaju. Umetničko delo možemo čitati na način koji njegovu površinu tretira kao deo društvene i kulturalne mreže kojoj u datom trenutku pripada. U okviru semiotičkog modela, umetničko delo nije samo kulturalni konstrukt koji odražava društvene vrednosti i uslove svog nastanka, već je i tekst koji se formira u procesu recepcije. Umetničko delo nije samo predmet iz realnog sveta, već je i tekstualno i značenjsko mesto na kojem posmatrač stvara svoju interpretaciju, nastojeći da je uskladi sa pretpostavljenom namerom autora dela.

⁸⁹ Schefer, Jean Louis, *The Deluge, the Plague, Paolo Uccello*, The University of Michigan Press, Michigan, 1998, p. 54.

Čitanje umetničke slike po Luj Marenu

Čitanje teksta prethodi gledanju slike.

Luj Maren uočava problem koji nastaje iz istorijske i kulturalne dimenzije bavljenja slikom, karakterističan za period od kasne antike pa sve do XVIII veka na Zapadu, a to je težnja autora da određen narativ prevede u vizuelni tekst: „Zapazimo, na kraju, da ako su reči teksta najbolji vodič ka značenju, to je zato što postoji hijerarhija između čitanja teksta i gledanja slike: čitanje prethodi gledanju.“⁹⁰ Maren je veoma iscrpno istraživao slike i spise francuskog baroknog slikara Nikole Pusena (Nicolas Poussin). Umesto da se bavi sistematskom ikonografskom i tekstualnom analizom Pusenovog stvaralaštva, Maren u središte svog interesovanja stavlja pitanje diskurzivnosti slike, kao i praksu njenog 'čitanja' i dešifrovanja. Teorijska pozicija koju Maren zauzima zavisi više od primene semiotičkih i kulturalno – istorijskih uvida, nego od oslanjanja na umetničke stilove i uticaje koji su istorijski prethodili periodu u kome je umetnik stvarao svoja dela. Maren konstatuje da je pojam 'čitanja' svakome razumljiv kada se odnosi na pisane ili štampane tekstove, ali šta znači kada govorimo o praksi čitanja slika? Da li se crteži, slike i freske mogu čitati na sličan način kao knjige? Da li je uopšte validno pojam čitanja proširiti i na vizuelne fenomene? Kada govorimo o čitanju slike kao umetničkog dela, suočavamo se sa dodatnim pitanjima i problemima: Da li je određene aspekte slike uopšte moguće čitati? Da li se oni sastoje od znakova kao diskretnih elemenata koje je moguće identifikovati i koji čine artikulisani i strukturirani sistem koji se sastoji od konačnog broja članova? I konačno, ako se slika sastoji od znakova, da li su oni 'čitljivi'?

⁹⁰ Marin, Louis, *Sublime Poussin*, Stanford University Press, Stanford, 1999, p. 12.

Kada se govori o slici kao vizuelnom tekstu, treba obratiti pažnju i na direktno ili indirektno prisustvo različitih formi verbalnog teksta. Praksa čitanja vizuelnog teksta determinisana je mnogobrojnim intertekstualnim relacijama između različitih tekstualnih modaliteta. Luj Maren takođe ističe činjenicu da je pisani tekst istovremeno i vizuelan jer uključuje prakse i čitanja i gledanja. Pisani tekstovi su vizuelno prisutni, oni su takođe 'slike'! Verbalni tekst nije entitet izolovan od vizuelnih fenomena, jer proces njegovog čitanja uključuje i vizuelizaciju njegovog 'sadržaja' koja ne sme biti zanemarena. Imaginacija, sećanja, snovi i fantazije, spadaju u domen vizuelnog. Bez njih ne bi bilo moguće stvoriti verbalne tekstove, niti bi ih bilo moguće aktuelizovati. Zato bi svaki pokušaj da se povuče jasna granica između verbalnog i vizuelnog domena bio jednostran. Prisustvo vizuelne tekstualnosti u verbalnom prostoru ne sme se olako prevideti. Maren razvija semiotičku teoriju koja istražuje međusobne uticaje između slikarstva i literature, sličnosti i razlike u načinima čitanja slike i stranice knjige, kao i njihovu uzajamnu povezanost i umreženost, kako bi mogao artikulirati pojmove vidljivog i čitljivog u jednom tekstu: „Čitanje nije jednostavna aktivnost. U samom rečniku, čak i da se ne osvrnemo na radove iz primenjene i eksperimentalne psihologije, možemo pronaći tri značenja koja nas vode u tri različita pravca. Čitanje je, prvenstveno, prepoznati značenjsku strukturu: prepoznati da je data forma, figura, ili karakteristika znak koji reprezentuje neku drugu stvar, iako mi nužno ne moramo znati šta je reprezentovana stvar. Ovo je način na koji mi obično gledamo slike, kao što logičari Port-Rojala zapažaju u vezi sa svojom definicijom znaka. Za Port-Royal, ovaj način gledanja slika je 'neposredno' čitanje, s obzirom na duplu definiciju, pretpostavljenu i implicitnu: (1) ideje o znakovima kao reprezentacije i (2) umetničkih slika (ili geografskih mapa) kao ideje stvari koja se utiskuje u svest samo ako reprezentuje ideju

nečeg drugog. Takođe, čitati je razumeti ono što se čita, dodeliti značenje operaciji re-kognicije značenjske strukture. Mi možemo uobičajeno gledati slike kao znakove, kao jednu stvar koja reprezentuje drugu; ipak, da li mi nužno čitamo te znakove? Da li razumemo njihovo značenje? Da li su umetničke slike piktorijalni 'iskazi' uporedivi sa rečenicama, tvrdnjama, ili sudovima (da koristimo jezik klasika)? Ako je odgovor potvrđan, da li postoji neki element u slici koji ima ulogu glagola, subjekta, ili predikata? Konačno, čitati je isto tako tražiti, odgonetati, interpretirati, a možda i slutiti značenje diskursa. Da li je umetnička slika, onda, diskurs? Podstičući nas na čitanje, zar ne preuzima pravilni diskurzivni status? Da li je umetnička slika diskurs koji se sastoji od slika čiji oblici treba da budu analizirani, ako ne kao znakovi, onda bar kao tropi?⁹¹

Da bi naslikao sliku, umetnik je nekada morao pročitati i razumeti određen tekst, a slično tome, da bi gledalac 'video' i razumeo njegovu sliku, morao ju je takođe 'pročitati' kao da je i sama tekst. Ako slikar mora pročitati knjigu da bi mogao da slika, onda i gledalac mora 'pročitati' sliku kao vizuelni tekst kako bi 'video' o čemu slika govori. Luj Maren je u svojoj studiji „Čitanje slike iz 1639. po Pusenovom pismu“ kao polazište za istraživanje problema čitanja slike uzeo pismo koje je Nikola Pusen napisao svom prijatelju i klijentu Šantelu (Chantelou) u kome daje uputstvo o tome kako treba 'čitati' sliku *Izrailjci sakupljaju manu*. Maren prvo pravi poređenje: kako se pisani tekst čita, a kako slika? Zatim, postavlja pitanje o teorijskim premisama koje su zajedničke za literaturu i slikarstvo, odnosno za čitljivo i vidljivo. I na kraju, razmatra u kakvim relacijama su različiti aspekti čitljivog i vidljivog na slici. Pitanje koje se prvo nameće je da li slike

⁹¹ *Ibid.*, p. 6-7.

'razumemo' na isti način kao što razumemo reči i rečenice? Da li figure na slici možemo analizirati kao znakove? Eksplicitan protokol čitanja sadržan u pismu pokreće važna pitanja odnosa između čitanja i gledanja, čitljivog i vidljivog, čitanja verbalnog teksta i čitanja vizuelnog teksta, a obuhvaćen je čuvenom Pusenovom rečenicom: „Čitaj priču i sliku kako bi video da li je svaka od njih saglasna temi“⁹². Priča se odnosi na tekst iz Svetog pisma Starog zaveta koji slika prikazuje kao narativnu sekvencu. Ova formula je Marenu poslužila kao osnova za teorijski i praktičan program izučavanja likovne umetnosti. Po Pusenu, adekvatna reakcija prema slici ne može se svesti na čin posmatranja ma koliko ono bilo pažljivo i usredsređeno. Posmatrač mora slici pristupiti kao da se radi o velikoj stranici ispisanog teksta koji treba pročitati i razumeti. Pismo je poslato pre nego što je slika bila isporučena. Slikar kao autor slike piše privilegovanom gledaocu slike, čime dolazi do njihove transformacije od slikara i gledaoca ka piscu i čitaocu. Na početku pisma Pusen pominje naziv slike, tako da čitanje slike započinje sa čitanjem njenog naslova. U svom inicijalnom susretu sa jezikom, slika počinje da se konstituiše kao tekst. Sa prvim čitanjem slike kao naslova, svako *gledanje* slike će biti usmereno ka njenom *čitanju*. Dok je Šantelu čitao Pusenovo pismo, on je već na neki način 'gledao' naručenu sliku. U pismu koje kao znak stoji za još odsutnu sliku koja treba da bude dostavljena vlasniku, Pusen je konstruisao i opisao kompleksan diskurzivni mehanizam namenjen naručiocu slike. Pismo treba čitaoca pisma da pripremi za poziciju gledaoca slike. Prvo, pogled gledaoca ne sme da se rasipa, već treba da bude skoncentrisan u polju slike koje je određeno i ograničeno njenim ramom. Zatim, gledalac prepoznaje značenjski sistem slike i verifikuje njenu verodostojnost. U tom procesu gledalac čita ono što vidi, pri čemu

⁹² Marin, Louis, *Sublime Poussin*, Stanford University Press, Stanford, 1999, p. 229.

je vidljivo razmenjeno sa čitljivim, kao i obrnuto. Pismo služi da pripremi klijenta kako da pristupi slici, da kontroliše proces proizvodnje značenja. Interesantno je primetiti da se Pusenovo pismo ne bavi toliko temom slike, koliko slikom kao objektom kontemplativnog pogleda. Pusen detaljno piše o tome kako treba da izgleda ram slike, jer je on uslov njene vidljivosti. Maren primećuje da je ram slike jedno od sredstava pomoću kojih se ona izlaže gledaocu kako bi on mogao da vidi ono što ona prikazuje. U ova sredstva prezentacije slike pored uramljivanja spadaju još način na koji treba okačiti sliku (Pusen na kraju pisma savetuje da slika treba da bude okačena u visini očiju), osvetljenje, i sl. Uramljivanjem slike Pusen postavlja semiotički uslov kako njene vidljivosti, tako i njene čitljivosti. Funkcija rama je da usmeri pogled ka slici, neutrališući percepciju objekata koji stoje u njenoj blizini. Uspostavljajući granice slike, ram nije samo pasivni posrednik već element koji konstituiše sliku kao vidljivi objekat. Pusenovo pismo konstruiše geometrijsku i optičku šemu, kao jedan apstraktni mehanizam koji služi da reguliše vizuelnu percepciju. Zato gledanje slike nije isto što i prosta percepcija objekta. Razlika između čulnog uočavanja objekta i pažljivog gledanja sa kotemplacijom je razlika između vidljivosti i čitljivosti. U vizuelnom tekstu slike, čitljivo i vidljivo su isprepletani na svim nivoima. U svom eseju Maren se fokusira na pukotine koje nastaju između tekstualnog diskursa (pismo Šantelu) i slikovnog diskursa (umetničke slike). Vidljivo na slici nije jedini njen 'čitljivi' aspekt. Postoje i mnoge druge priče koje slika ne prikazuje, kao što na primer u hrišćanskoj tradiciji vidljivo prisustvo mane upućuje na svetu tajnu evharistije. Postoji zabeleška da je Pusen poredio slova alfabeta sa pokretima i gestovima ljudskog tela koji služe da izraze različita duševna stanja. Ono što je unutra u čoveku i nije vidljivo, prikazano je spoljašnjim koje je vidljivo. Na sličan način, čitanje slike se sastoji od prepoznavanja pokreta i poza figura koje se

nalaze na slici. Kao što se jedan pisani narativ sastoji od slova kao svojih elemenata, tako se i jedan vizuelni narativ sastoji od likovnih elemenata. Čitanje slike se zasniva na razaznavanju elemenata koji konstituišu znakove, kao i na određivanju značenja tih znakova.

Po Marenu „Jednom opisana, slika gubi status objekta i postaje tekst koji deponuje njena sukcesivna čitanja.“⁹³ Deskripciju slike nikad ne možemo odvojiti od njene interpretacije, jer deskripcija jeste njena interpretacija. Deskripcija je zapravo prvo čitanje slike i njena prva interpretacija, koja otvara mogućnost za ceo niz mogućih čitanja i interpretacija. Deskripcija se odnosi na otvoren sistem čitanja jednog vizuelnog teksta, što tekst čini nezavisnim od bilo kog pojedinačnog procesa interpretacije. U otvorenom sistemu čitanja, iniciran je pluralitet značenja. Ova čitanja premeštaju elemente slike, modifikuju njihove relacije, kreiraju zone intenzivne vidljivosti, ali i zone slepih mrlja i praznina, jedne elemente slike ističu kao značajne, a druge marginalizuju. Maren postavlja pitanje statusa slike kao tekst-objekta u procesu čitanja. Na neki način slika nestaje dok je čitamo, jer ne postoji nevina slikovna površina netaknuta od pogleda gledaoca/čitaoca. Slika zapravo ne postoji pre čitanja, jer je ono što nazivamo slikom vizuelni tekst, a tekst se konstituiše u procesu čitanja. Čitanje sliku određuje i kao mesto inicijalizacije njenih značenja, ali krajnja tačka koja bi predstavljala konačno značenje slike ne postoji. Razlog je, kao što smo već rekli, jednostavan. Slika je zapravo tekst, a svaki tekstualni entitet se maksimalno opire da izrazi, nosi ili primi samo jedno stabilno i određeno značenje. Zato proces čitanja može biti okončan, ali ne i zatvoren.

Maren izdvaja tri modaliteta posmatranja slike. U prvom, zahvaljujući pogledu i mehanizmima uokviravanja i pretraživanja,

⁹³ *Ibid.*, p. 30.

slika je asimilovana kao celina sastavljena od delova, čime se umetničko delo konstituiše kao zatvoren vizuelni sistem. U drugom, koji se zasniva na prvom, slika se konstituiše kao *čitljiv tekst*, u kome pogled prepoznaje pojedinačne figure kao nešto što je već od ranije poznato. U trećem modalitetu dolazi do harmoničnog sjedinjenja procesa gledanja i čitanja, vidljivosti i čitljivosti. Zato Maren kaže da je kod vizuelnog teksta važno obratiti pažnju na oba njegova tekstualna aspekta: „Ovo preplitanje čitljivog i vidljivog u umetničkoj slici je ono što proizvodi njeno značenje ili značenja; njeno 'tkanje' je ono što ja želim da sledim, ili preuzmem“⁹⁴. Otkrivanje tkiva vidljivih i čitljivih elemenata slike, predstavlja osnovu piktoralne semiotike. Slika se apsorpcijom diskursa transformiše u tekst.⁹⁵ Deskriptivno-narativni diskurs ulazi u sliku zahvaljujući likovnim oznakama koje su položene na platno slike. Diskurs koji omogućava da vidimo sliku kao celinu, transponira je u tekst koji se čini kao da je 'napisan' na površini platna. Sa jedne strane, čitanjem se slika konstituiše kao značenjski objekat, jer je njeno značenje beskrajna rekapitulacija njenih čitanja. Sa druge strane, sva ova čitanja prevazilaze granice slike i upućuju na druge vizuelne i verbalne tekstove, kao i na samu kulturu u kojoj je slika samo jedan od postojećih značenjskih sistema.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 45.

Reč i slika

Diskurzivni aspekt slike je podređen reči, a figuralni vizuelnom iskustvu.

Slike su dugo smatrane mimetičkim analogijama objekata koje reprezentuju. Zato se veruje da je prikazivanje realnog sveta bolje ostvareno putem slike, koja s njim ima prirodnu povezanost, nego korišćenjem verbalnog jezika. To bi značilo da slika, u poređenju s rečju, ima veliku prednost, jer može premostiti svaki kulturalni kontekst i biti razumljiva svima: „Prirodnost sliku čini univerzalnim sredstvom komunikacije koja obezbeđuje direktnu, neposredovanu i tačnu reprezentaciju stvari, pre nego indirektnu, nepouzdan izveštaj o stvarima. Pravna distinkcija između svedočenja očevidca i prepričavanja događaja, ili između fotografije zločina i verbalnog saopštenja o zločinu, zasniva se na pretpostavci da je prirodni i vidljivi znak suštinski verodostojniji nego verbalni izveštaj. Činjenica da prirodni znak može biti dekodiran od strane inferiornijih bića (divljaka, dece, nepismenih i životinja) postaje, u ovom kontekstu, argument za veću epistemološku snagu slikovnog prikazivanja i njegove univerzalnosti kao sredstva komunikacije.“⁹⁶ O prisnoj vezi između slike i reči govorili su i drevni filozofi: „Sokrat: Pristani onda i na to da se još jedan stvaralac u to isto vreme javlja u našoj duši. - Protarh: Koji? - Sokrat: Slikar, koji, za pisarom, u duši urezuje slike onoga što je kazano. - Protarh: Kako, prema našem mišljenju, i kada on to radi? - Sokrat: Onda kada neko, oslobodivši se predstava i reči nastalih putem vida ili nekog drugog opažaja, vidi otprilike u samom sebi

⁹⁶ Mitchell, W. J. T., *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, p. 79.

slike onoga što se predstavlja i govori. Ili se to u nama ne javlja? - Protarh: Naravno da se javlja.“⁹⁷

Brajson predlaže da vizuelnu umetnost ne posmatramo kroz stilske kategorije, već kroz semantičke pojmove „diskurzivnog” i „figuralnog.” Diskurzivna slika je organizovana prema određenom tekstu ili je pogodna za opisivanje putem verbalnog jezika. Nasuprot tome, figuralne slike su primarno vizuelne; one nas mogu dotaći svojom lepotom, oblicima, bojama ili drugim estetskim karakteristikama, i kao takve ne zavise od verbalnog jezika: „’Diskurzivnim’ aspektom slike ja podrazumevam ona obeležja koja pokazuju uticaj jezika nad slikom – u slučaju kenteberijskog prozora to su biblijski tekstovi koji mu prethode i od kojih on zavisi, inskripcije koje sadrži a koje nam govore kako razumeti različite panoe, i takođe novo celokupno značenje generisano njegovim internim raporedom. ’Figuralnim’ aspektom slike, ja podrazumevam ona obeležja koja pripadaju slici kao vizuelnom iskustvu nezavisnom od jezika – njenog ’bivstva-kao-slike’.”⁹⁸

Kao primer, Brajson ističe apsidski prozor katedrale u Kenterberiju (Canterbury). Kako mu se približavamo, počinjemo da prepoznavamo teme biblijskih scena, uz koje se nalaze natpisi na latinskom jeziku, služeći kao vodič za ispravno razumevanje slika. Prozor naglašava neprihvatljivost pogrešne interpretacije, jer svaki detalj odgovara strogo definisanom programu religijskog obrazovanja. Slike su dozvoljene, ali jedino kao sredstvo za prenošenje crkvene poruke nepismenima. Uz to, slika mora biti podređena Reči i kao znak treba da se sastoji od označitelja i

⁹⁷ Platon, *Fileb*, 39 b, c, prevod K. Maricki-Gadjanski i I. Gadjanski, BIGZ, Beograd, 1983, Str. 95-96.

⁹⁸ Bryson, Norman, *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 6.

označenog, slično verbalnom znaku. Iako je označitelj slike estetski privlačniji nego označitelj verbalnog jezika, on može da ima svoj nezavisni život, što predstavlja prepreku koju pogled mora savladati kako bi dostigao svoj cilj – označeno, koje je Reč. Pored toga, slika nije važna samo zbog svog neposrednog prisustva i estetskog učinka, već pre svega treba da podstakne sećanje na određene biblijske događaje. Latinska inskripcija ograničava slici njen samostalan život. Po Brajsonu, kenterberijski prozor je odličan primer prevlasti *diskurzivnog* aspekta slike nad *figuralnim*.

U teoriji umetnosti, odnos između vizuelnog i verbalnog, posebno ideja da visoku umetnost karakteriše sposobnost da prenosi priče i obrazuje (čime slika biva podređena diskursu), bio je uticajan koncept još od vremena Leon Batista Albertija (Leon Battista Alberti) u XV veku. Da tekstualna referenca pruža ključ za interpretaciju slike poznato je odavno, mnogo pre nego što je semiotika postala zasebna naučna disciplina. Već smo govorili o tome da Nikola Pusen primenjuje metaforu čitanja na sliku, savetujući da se zajedno posmatraju priča i slika koja je ilustruje. Čitati priču i sliku zajedno ne znači samo razmatrati sliku kao vizuelni tekst, već u analizu slike uneti i autoritet verbalnog teksta, gde svakom slikovnom elementu odgovara određeni lingvistički pojam.

Verbalni jezik u velikoj meri oblikuje ili ograničava recepciju slike. Brajson daje odličan primer – pejzaž *Žitno polje sa gavranima* Vinsenta van Goga (Vincent van Gogh) koji na prvi pogled deluje vedro jer je prizor žitnih polja obasjan sunčevom svetlošću. Međutim, ako pročitamo da je to bila poslednja slika koju je umetnik naslikao samo nekoliko dana pre nego što je izvršio samoubistvo, elementi slike dobijaju potpuno novo značenje. Oblake odjednom vidimo kao tamnu senku koja se nadvila nad

celokupnom usamljenom scenom, a ptice kao zloslutni znak njegovog teškog duševnog stanja. Slika postaje nagoveštaj tragičnog događaja.

Čitanje fotografske slike po Rolanu Bartu

Rolan Bart: „Svaka fotografija je potvrda prisustva”.⁹⁹

Rolan Bart, francuski teoretičar književnosti, lingvista i filozof, jedan je od prvih značajnih teoretičara fotografije. U svojoj knjizi *Svetla komora* analizira koncept i značenje fotografije u kulturi, istražujući kako specifične kombinacije vizuelnih znakova proizvode značenja u određenom kontekstu. Prema njemu, interakcija između posmatrača i fotografije zavisi od uslova koji su određeni jednom kulturom. To znači da prilikom interpretacije slike, posmatrač koristi široku arhivu vizuelnih i verbalnih tekstova koji su nastali u specifičnom društvenom i kulturalnom okruženju.

Da bi objasnio kulturalni efekat i značenje fotografije, Bart izdvaja dva ključna aspekta – *studium* i *punctum*. *Studium* je onaj aspekt fotografije koji je kulturalno proizveden i interpretiran. Značenje se generiše u subjektivnom iskustvu posmatrača, koji uvek pripada nekom društvenom i kulturalnom poretku. Bart smatra da je *studium* osnovni vid interpretacije fotografije, početna tačka sa koje proizlaze sva moguća čitanja fotografije. *Studium* je deo opšteg teorijskog diskursa jer određuje način na koji doživljavamo fotografiju u zavisnosti od našeg prethodnog znanja i iskustva, koja uvek imaju značajnu ulogu u tome kako vidimo svet oko sebe. Drugi koncept koji Bart koristi u vezi sa fotografijom je *punctum*. Dok *studium* formira kulturalnu osnovu fotografije – kako za samu sliku, tako i za posmatrača – *punctum* je element koji tu podrazumevajuću osnovu destabilizuje. *Punctum* ne samo što remeti način na koji *studium* organizuje značenje fotografije, već utiče i na promenu interpretativne pozicije posmatrača. *Punctum* je različit za svakog posmatrača. To je trenutak u kojem posmatrač

⁹⁹ Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Hill & Wang Pub, New York City, 1981, p. 87.

počinje da ulaže sebe u sliku i aktivno učestvuje u stvaranju njenog značenja. *Punctum* poput odapete strele probada *studium* i čini ga nestabilnim. *Punctum* se povezuje sa elementima fotografije koji iznenada privlače pažnju posmatrača i remete očekivani značenjski poredak fotografije: „To je dodatak: to je ono što dodajem fotografiji, a što je, ipak, već tu“.¹⁰⁰ *Punctum* nas uvek pogađa slučajno i iznenada. Bez obzira na sadržaj fotografije, *punctum* proizilazi iz subjektivnosti posmatrača.

Na fotografiji Vilijama Klajna (William Klein) *Mala Italija* *studium* se odnosi na ono što svi odmah vidimo - bizarnu igru između dece i majke, koja drži revolver igračku uperen u glavu nasmejanog deteta. Za Barta, *punctum* ove fotografije su pokvareni zubi deteta u sredini, koji su posebno privukli njegovu pažnju.

Fotografije se razlikuju od umetničkih slika po tome što se zasnivaju na mehaničkoj reprodukciji stvarnosti. Zato postoji direktna veza između njih i onoga što prikazuju. Mi znamo da je ono što vidimo na fotografiji bilo ispred kamere, jer kamera sama po sebi nije u stanju da stvori sliku. Slikar po svom izboru može mnogo toga da izostavi ili doda na slici, a fotograf prenosi realnost bez ostatka. Dok crteži i slike reprezentuju realnost, fotografija prezentuje realnost ostavljajući je onakvom kakva ona jeste. Bart ukazuje na ključnu osobinu fotografije – fotografija je verna evidencija *onoga što je bilo*, ona se ne razlikuje od svog referenta: „Fotografija je doslovno emanacija referenta. Od nekog stvarnog tela, koje je bilo tu, krenulo je zračenje koje me je dotaklo, mene koji sam ovde; malo je važno trajanje transmisije; fotografija

¹⁰⁰ Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Hill & Wang Pub, New York City, 1981, p. 55.

umrlog bića, kao što kaže Sontag, me dotiče kao zakasneli zraci neke zvezde.“¹⁰¹

U lingvističkim tekstovima poruka je 'kodirana' jer odnos označitelja i označenog nije prirodan već proizvoljan. Nasuprot tome, fotografija i ono što ona prikazuje stoje u prirodnoj vezi. Čovek prikazan na fotografiji je i čovek koji je fotografisan. Na osnovu ovog zapažanja Bart iznosi svoju čuvenu tvrdnju po kojoj je *fotografija poruka bez koda*. Karakteristika fotografije je to, što ona kao medij prenosi doslovnu stvarnost: „Slika, dakako, nije stvarnost, ali je barem njen savršeni *analogon* i upravo je to analoško savršenstvo ono što, u opštem smislu, definiše fotografiju. Na taj način može se uočiti specifičan status fotografske slike: *to je poruka bez koda* – iz čega odmah treba izvući važan zaključak: fotografska poruka je kontinuirana.“¹⁰² Ovu poznatu i često citiranu Bartovu misao ne možemo samo tako da prihvatimo. Neobično je da baš on kao jedan od začetnika savremene semiotičke teorije izriče ovu teško održivu tvrdnju, jer zahvaljujući njegovom doprinosu teoriji teksta znamo da ne samo što je reprezentacija realnosti u fotografiji generisana u procesu čitanja (o čemu smo već detaljno govorili), već je i ono što nazivamo realnošću zapravo tekst koji se sastoji iz znakova čije značenje konstituišu kulturalne konvencije, kodovi i ideologija koje dele članovi jedne društvene zajednice.

U drugom delu *Svetle komore* Bart evocira smrt svoje majke. Posle smrti svojih najdražih, ljudi imaju potrebu da posegnu za fotografijama kao podsećanjem na ono što je prošlo. Fotografija postaje neki vid 'eksterne' vizuelne memorije. U isto vreme,

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 80-81.

¹⁰² Bart, Rolan, „Fotografska poruka“ (prev. Marija Stankov), u: *PRELOM broj 1*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001. str. 220.

fotografija je značajnije svedočanstvo o prošlim događajima od naših sećanja, jer ona ne iskrivljuje stvari, ne dodaje im ništa, niti oduzima. Tako nam fotografija pruža nešto što nam smrt ne može oduzeti – ona je tu da nam sačuva sećanje na prošlost. Posmatrajući fotografiju *Zimska bašta*, na kojoj se nalazila njegova majka kao devojčica od pet godina, Bart otkriva suštinu fotografije stavljajući je u relaciju sa proticanjem vremena.¹⁰³ On dolazi do važnog zaključka: fotografija je presek prošlosti (onoga što je bilo ispred kamere), sadašnjosti (onoga što sada vidimo na fotografiji) i budućnosti (kombinacije onoga 'što će biti' i onoga 'što je bilo'). Fotografije su kako svedočanstva prošlosti, tako i predskazanje budućnosti, pokazujući nam da je ova sadašnjost zapravo budućnost prošlosti.

Bartu je posebno privukla pažnju Gardnerova (Alexander Gardner) fotografija *Portrait of Lewis Payne* koja prikazuje osuđenika na smrt. Ispod fotografije je napisao: „On je mrtav i on će umreti...“. Na fotografiji vidimo zgodnog mladića, čije lice odiše smirenošću i dostojanstvom, koji još nije u potpunosti svestan svoje neizbežne sudbine. To je *studium* – komponenta slike koja nas privlači, čini je zanimljivom, ali još uvek ne zadire dublje u naše emocije. Međutim, *punctum*, taj neočekivani detalj koji nas pogađa i remeti ono što na prvi pogled vidimo, leži u saznanju da će on uskoro biti mrtav. U *Svetloj komori* Bart nam ne nudi samo teorijski okvir za razumevanje fotografije, već i duboki uvid u krhkost ljudskog života. Fotografija, uhvaćen trenutak između postojanja i nestajanja, postaje svedočanstvo o jedinstvenosti svake egzistencije – nečega što često ignorišemo ili zaboravljamo u

¹⁰³ „Sada znam da postoji jedan drugi *punctum* (drugi 'ožiljak') osim 'detalja'. Taj novi *punctum*, koji se više ne tiče forme nego intenziteta, jeste Vreme.“, Bart, Rolan, *Svetla komora: nota o fotografiji* (prev. Mirko Radojičić), Rad, Beograd, 2004, str. 92-94.

svakodnevnom životu. Upravo u toj tenziji između prisutnog i iščezavajućeg, leži moć fotografije da nas uzdrma i natera na promišljanje o vlastitoj prolaznosti.

U svom eseju „Retorika slike“¹⁰⁴ Bart primenjuje semiotičku analizu na reklamni plakat za italijanske *Panzani* proizvode, kako bi pokazao ulogu konotacije u advertajzingu. Denotacija označava osnovno, doslovno ili očigledno značenje znaka. Sa druge strane, konotacija se odnosi na društvene, kulturalne i lične asocijacije (ideološke, emocionalne, klasne, rodne, etničke i druge) koje znak može proizvesti. U domenu konotacije znakovi su više polisemični i otvoreni za različite interpretacije. Denotacija je primarno značenje znaka, a konotacija se odnosi na skup sekundarnih značenja koje znak može da sugeriše. Na primer, reč „kuća“ denotira objekat u kojem neko živi, a konotira osećaj privatnosti, intimnosti i topline. Prelazak sa denotativnog na konotativni nivo omogućava skup društvenih konvencija kojima pojedinac ima pristup prilikom čitanja određenog znaka. Na reklami koju Bart analizira prikazana je mrežasta pijačna torba u kojoj se nalaze pakovanja špageta, konzerva italijanskog paradajz sosa i parmezan, aranžirani zajedno sa svežim povrćem – paradajzom, lukom i pečurkama. U svojoj analizi, Bart prvo naglašava važnost jezičkog elementa poruke, konkretno naziv italijanskog brenda *Panzani* koji je vidljiv na etiketama proizvoda, za čije razumevanje je neophodno poznavanje jezičkog koda. Zatim se osvrće na niz konotacija, koje proizlaze iz verbalnog i vizuelnog aspekta reklame. Jezička poruka se sastoji od lingvističkih znakova – pisanog teksta u donjem desnom uglu i

¹⁰⁴ Videti u Barthes, Roland, *Image Music Text*, Fontana Press, London, 1977, p. 32-52; takođe u: Bart, Rolan, „Retorika slike” u Mišćević, Nenad i Milan Zinanić (ured.), *Plastički znak – zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1981.

etiketa na proizvodima. Ona ne samo da identifikuje naziv brenda, već ukazuje i na kvalitet *Panzani* testenina. Lingvistička poruka ima dvostruku funkciju: denotativnu, gde ukazuje na ime kompanije, i konotativnu, jer asocira na italijansko poreklo. Vizuelni elementi reklame takođe doprinose njenom značenju. Slika sugerise povratak iz kupovine. Ključni označitelj je poluotvorena torba iz koje proizvodi ispadaju na sto, a u domenu označenog imamo nagoveštaj ukusnog obroka. Drugi važan označitelj su paradajz, biber i dve dominantne boje na slici – zelena i crvena. U ovom slučaju označeno je Italija, odnosno *italijanska* kuhinja. Vizuelni deo reklame, sastavljen od vizuelnih znakova, nosi višeznačnost jer može generisati mnoštvo različitih značenja. Zbog toga je jezička poruka ključna za stabilizaciju i kontrolu značenja: „[...] ona ispostavlja neku vrstu tesnaca koji sprečava da se konotativni smislovi množe bilo u suviše individualnim područjima (što znači da ona ograničava projektivnu moć slike) bilo u distrofičkim vrednostima“¹⁰⁵ Nekodirana ikonička poruka reklame odnosi se na ono što je na slici „očigledno“ prikazano. Prepoznavanje objekata, njihovog rasporeda i odnosa čini denotativnu poruku slike. Kodirana ikonička poruka obuhvata niz značenja konotiranih samom slikom, kao što su domaći ambijent, obilje svežih namirnica i boje Italije. Konotacije nastaju iz načina na koji društvo ili kultura koriste i vrednuju slike.

¹⁰⁵ Bart, Rolan, „Retorika slike“ u Mišćević, Nenad i Milan Zinanić (ured.), *Plastički znak – zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1981, str. 75.

Semiotika vizuelnog jezika u medijima

Čitanje slika koje se koriste u medijima zahteva poseban vid vizuelne pismenosti.

Moguće je identifikovati veliki broj različitih vrsta vizuelnih tekstova. One koji pripadaju medijima svrstaćemo u posebnu kategoriju vizuelnih fenomena jer imaju karakteristike koje zahtevaju specifične prakse čitanja. S obzirom na važnost medijskih vizuelnih poruka kao načina društvene komunikacije, obratićemo pažnju na sposobnost njihovog razumevanja koja je neposredno povezana sa medijskom pismošću u najopštijem smislu. Svest o konstrukciji i kontekstualizaciji vizuelnih tekstova pretpostavka je ne samo medijske pismenosti, nego i saznanja o tome kako mediji funkcionišu u jednom društvu, kao i načina na koji su jezik medija i njihov sadržaj proizvedeni. Zato ćemo koncept medijske pismenosti i koncept vizuelne pismenosti tretirati kao međusobno zavisne i povezane varijable.

Strukturalistička semiotika bavi se dekonstrukcijom teksta u cilju identifikacije kodova kao skupa pravila koja su formirana i prihvaćena u okviru jednog društvenog i kulturalnog sistema kako bi pripadnici te kulture mogli da se međusobno sporazumevaju. Semiotika vizuelnog teksta u medijima nema za cilj samo identifikaciju elemenata koji pripadaju strukturi teksta i istraživanje njihovih relacija, već i otkrivanje uticaja specifičnog medijskog konteksta na proizvodnju i recepciju značenja. Metodi lingvistike kao nauke o jeziku ne mogu da pruže zadovoljavajući pristup značenju multimodalitetno¹⁰⁶ konstituisane poruke. Teorijski pristup koji nam to omogućava je semiotika, koja kao

¹⁰⁶ „Modalitet je naziv za kulturalno i društveno oblikovano sredstvo reprezentacije i komunikacije.“, Kres, Gunther, *Literacy in the New Media Age*, Routledge, London, 2003, p. 45.

opšta nauka o znakovima može da uzme u obzir sve modalitete komunikacije: „Pošto je semiotika u suštini transdisciplinarna teorija, moguće je izbeći predrasudu privilegovanja jezika, predrasudu koja često prati pokušaje interakcija različitih disciplina. Drugim rečima, umesto lingvističkog mi predložimo semiotički zaokret [...]“¹⁰⁷ Vizuelni tekst ne treba posmatrati kao stabilnu, zatvorenu i samodovoljnu značenjsku celinu, već kao deo šireg društvenog, kulturalnog i tehnološkog konteksta. Stjuart Hol to objašnjava koristeći primer televizijske slike: „Televizijski znak je kompleksan. On je konstituisan od dva tipa diskursa, vizuelnog i slušnog. Štaviše, to je ikonički znak, u Persovoj terminologiji, jer 'poseduje neka od svojstava stvari koje reprezentuje'. Ovo je tačka koja je dovela do velike konfuzije i kontroverze u studijama vizuelnog jezika. Kako vizuelni diskurs prevodi trodimenzionalni svet u dvodimenzionalnu ravan, on naravno ne može biti referent ili koncept koji označava. Pas u filmu može da laje, ali ne može da ujeđe! Realnost postoji van jezika, ali je konstantno posredovana sa i kroz jezik: ono što možemo znati i reći mora biti proizvedeno u i kroz diskurs.“¹⁰⁸ U našem dobu digitalizacija medijskih tehnologija je kao posledicu imala ubrzanje razvoja medija, što je dovelo do razmene velike količine vizuelnih informacija. Danas se većina medija zasniva na digitalnom arhiviranju, procesuiranju i reprodukciji informacija: „Sve do pojave digitalne kompjuterizacije, svi pisani tekstovi su se sastojali od fizičkih oznaka na fizičkim površinama. Za razliku od njih, digitalne reči i slike imaju formu semiotičkih kodova, i ova fundamentalna činjenica ukazuje na glavne kvalitete digitalnih informacionih

¹⁰⁷ Bal, Mieke i Norman Brajson, „Semiotika i istorija umetnosti“ I deo (prev. Ksenija Stevanović i Dragana Kitanović), u: *PRELOM broj 1*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, str. 163.

¹⁰⁸ Hall, Stuart, „Encoding/decoding“, u: Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds), *Culture, Media, Language*, Routledge, London, 2005, str. 121.

tehnologija: (1) virtuelnost, (2) fluidnost, (3) adaptabilnost, (4) otvorenost (ili postojanje bez granica), (5) sposobnost procesuiranja, (6) neograničena mogućnost umnožavanja, (7) brzina kretanja, (8) sposobnost umrežavanja.¹⁰⁹

Savremena civilizacija je prezasićena medijskim sadržajima. Vizuelni tekstovi su prominentni vid tekućeg medijskog okruženja. Vizuelne tehnologije kao što su fotografija, film, digitalna grafika i televizija, sa slikama reprodukovanim u TV programima, reklamama, štampanim medijima, a posebno na internetu, dominiraju u najuticajnijim mas medijima. Dok se prisutnost vizuelnih tekstova značajno povećala, veštine njihove interpretacije ne razvijaju se istim tempom. Postoji neravnoteža između količine vizuelnih tekstova sa jedne strane, i sposobnosti njihovog čitanja, sa druge.

U tekućoj vizuelnoj i digitalnoj eri sposobnost da se kritički razmišlja o vizuelnosti medija od velikog je značaja jer zbog velike brzine rasta vizuelnih sadržaja pristup stvarnosti postaje sve manje neposredan, a sve više zavisi od medijskog posredovanja. Vizuelni tekstovi u medijima imaju veliki uticaj na to kako publika percipira realnost. Ne smemo zaboraviti da masovni mediji ne služe samo da prenesu informaciju od pošiljaoca ka publici, kako sugerišu pojednostavljeni modeli komunikacije, već sama priroda medija strukturira uslove komunikacije i percepcije. Zato mediji imaju značajan uticaj na kulturalne prakse članova jednog društva kako će interpretirati i dati smisao svetu koji ih okružuje. Zbog svog velikog uticaja na kulturu, mediji se ne mogu sagledati samo iz ugla novih tehnologija, jer su oni takođe i sistemi za sticanje literarnih, teorijskih i virtuelnih pogleda na svet. Zato ćemo istražiti

¹⁰⁹ Landow, George, „Hypertext As Collage-Writing“, u: Lunenfeld, Peter (ed.), *The Digital Dialectic: New Essays On New Media*, MIT Press, London, 1999, p.166.

karakteristike vizuelnog teksta u medijima i uloge koju vizuelna pismenost ima u medijski posredovanom društvu. Takođe ćemo objasniti zašto vizuelna pismenost sama po sebi nije dovoljna za potpuno razumevanje vizuelnog teksta u medijima, tako što ćemo vizuelnu pismenost sagledati u okviru šireg koncepta medijske pismenosti.

Slike u medijima mogu se smatrati za posebnu kategoriju vizuelnih tekstova. Viljem Mičel naglašava veliku raznolikost fenomena zvanog 'slika': „Dve stvari moraju odmah privući pažnju svakome ko pokušava da napravi opšti pregled fenomena slikovnog prikazivanja. Prva je velika raznovrsnost svega što pod ovim podrazumevamo. Mi govorimo o slikama, statuama, optičkim iluzijama, mapama, dijagramima, snovima, halucinacijama, spektaklima, projekcijama, poemama, šarama, sećanjima, čak i idejama kao slikama, a krajnja raznolikost ove liste ostavlja utisak da je sistematsko i jedinstveno razumevanje nemoguće. Druga stvar koja pada u oči je da nazivanje svih ovih stvari imenom 'slika' nužno ne znači da sve one imaju i nešto zajedničko.“¹¹⁰ Mičel pravi razliku između optičkih, perceptualnih, mentalnih i verbalnih slika, deleći familiju slika po raznim granama, gde svaka grana označava određen tip slikovnog prikazivanja koji izučava specifična disciplina. Dok mentalne slike, na primer, pripadaju psihologiji, optičke slike izučavaju biologija i fizika, a grafičke slike teorija i istorija umetnosti. Ako sledimo Mičelovu poziciju, slike u medijima takođe spadaju u određenu granu slikovnog prikazivanja sa naročitim karakteristikama koje zahtevaju specifične prakse gledanja i čitanja. U osnovi, Mičelov koncept implicitno sugerise zasebne istraživačke pristupe koji se fokusiraju na određene tipove vizuelnih tekstova bez da pretenduju na univerzalnu validnost.

¹¹⁰ Mitchell, W. J. T., *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, p. 9.

Semiotika pristupa slici kao vizuelnom tekstu u kome prepoznaje prisustvo mnoštva pojedinačnih značenja i diskursa koji pripadaju širem društvenom i kulturalnom prostoru: „Slike u mas medijima mogu biti shvaćene analogno vizuelnim znakovima ili tekstovima koji su vezani za jasnog prenosioca i okarakterisane su medijacijom, reprodukcijom i distribucijom. U medijima, slike se ne pojavljuju u izolaciji; one su deo intra- i intermedijalnog konteksta. Prateći konteksti obezbeđuju smernice za interpretiranje slika. U isto vreme slike su okviri za interpretaciju medijskog izveštavanja. Takođe, uslovi produkcije i recepcije značajno utiču na razumevanje i konstrukciju značenja.“¹¹¹

Slike karakteriše veliki stepen očiglednosti i neposrednosti u medijskoj komunikaciji, a da istovremeno semantički nisu u potpunosti određene. Slike naizgled deluju jasno i lako razumljivo zbog svoje analogije ili sličnosti sa objektima i temama koje prikazuju. Ipak, zbog svoje semantičke neodređenosti, one su podložne različitim čitanjima i interpretacijama. Zbog polisemičnog karaktera vizuelnih tekstova, kreator vizuelne poruke ne može u potpunosti kontrolisati proces dekodiranja. Različita čitanja i interpretacije iste slike česta su pojava.¹¹² U svom kritičkom pristupu, Mičel se prema slikama odnosi kao prema varljivim entitetima: „Opšte mesto savremenih studija slike je da

¹¹¹ Fitzsimmons, Phil & Barbra McKenzie, *Refocusing the Vision, the Viewer and Viewing Through an Interdisciplinary Lens*, Inter-Disciplinary Press, Oxford, 2010, p. 41.

¹¹² „Naravno, uvek će postojati privatni, individualni, oblici čitanja. [...] Ranije je rečeno da ne postoji korespondencija između kodiranja i dekodiranja, zbog čega ovo prethodno može pokušati ‘preferirati’, ali ne može propisati ili garantovati poslednje, koje ima svoje sopstvene uslove egzistencije. Osim ako jedno od drugog ne odstupaju potpuno, kodiranje će imati uticaj na neka ograničenja i parametre u okviru kojih će da se vrši dekodiranje. Ako ne bi bilo ograničenja, publika bi mogla da učita šta god želi u svaku poruku.”, Hall, Stuart, „Encoding/decoding”, u: Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds), *Culture, Media, Language*, Routledge, London, 2005, p.125.

one moraju biti shvaćene kao neka vrsta jezika; umesto da omogućé transparentan prozor ka svetu, slike se sada shvataju kao vrsta znaka koji prezentuje varljivu pojavnost prirodnosti i transparentnosti sakrivajući neproziran, iskrivljen, proizvoljan mehanizam reprezentacije, proces ideološke mistifikacije.“¹¹³ Slike u medijima imaju dobru poziciju – kao živopisne i jasne reprezentacije sa deskriptivnim kvalitetima koje reči nemaju. U osnovi, one služe kao nosioci prostornog i vizuelnog sadržaja, za opis određenih stvari, objekata i situacija, kao i za kreiranje direktnog emotivnog podsticaja kod publike. Svest o uverljivoj naturalnosti medijskih slika zajedno sa poznavanjem načina njihove konstrukcije predstavlja ključne veštine za vizuelno pismenu osobu. Džilien Rouz (Gillian Rose) naglašava važnost ove konstatacije: „Sve ove različite vrste tehnologija i slika nude poglede na svet; oni grade prikaz sveta u vizuelnim terminima. Međutim, ovakav prikaz, čak i uz pomoć fotografije, nikad nije nevin. Ove slike nikad nisu transparentni prozor ka svetu. One interpretiraju svet; one ga pokazuju na veoma posebne načine.“¹¹⁴ Semiotičke studije istražuju ne samo ravan medijske slike kao specifičan poredak znakova, već se bave i tehnološkim kontekstom u kome se ona nalazi, njenom recepcijom i načinima na koje proizvodi određene društvene i kulturalne efekte.

¹¹³ Mitchell, W. J. T., 'What Is an Image?', *New Literary History*, vol 15 (3), 1984, p. 504.

¹¹⁴ Rose, Gillian, *Visual Methodologies, An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications, London, 2002, p. 6.

Multimodalitet i kontekstualizacija

Slike imaju važnu ulogu u građenju kompleksnih medijskih poruka.

U medijima, slike se ne javljaju kao same i izolovane, već pretežno u kombinaciji sa pisanim tekstovima i zvukom. Zbog toga nije dovoljno vizuelne tekstove izučavati isključivo u domenu vizuelnosti. Iako se vizuelni i drugi tekstovi razlikuju po svojim modalitetima, oni međusobno ostvaruju simbiotske interakcije, stvarajući koherentne i smislene multimodalne poruke. Multimodalitet označava kompleksnu kombinaciju pisanog teksta, slika, grafika, govora, muzike ili zvuka, čije značenje realizujemo kroz više semiotičkih kodova.¹¹⁵ Gledaoci opažaju medijske poruke kao celine, a ne kao odvojene vizuelne i verbalne fragmente. Osim toga, producenti kombinuju različite semiotičke modalitete sa različitim funkcijama kako bi kreirali efikasan proces komunikacije. Arbitrarnost vizuelnih tekstova je najčešće redukovana kontekstualnim okvirom, jer visoko sofisticiran medijski jezik treba da što preciznije prenese željene poruke. Zbog prisutnosti intertekstualnih odnosa između različitih modaliteta, vizuelni tekstovi neće potisnuti verbalne tekstove. Multisemiotička kompleksnost, koja je sve više prisutna sa konvergencijom različitih digitalnih medija, pomera granice tradicionalnih odnosa između vizuelnog i verbalnog teksta, što dovodi do decentriranja jezika kao favorizovane prakse označavanja. Vizuelna pismenost, shvaćena kao sposobnost pristupa, analize, evaluacije i komunikacije vizuelnim porukama, ne treba da bude ograničena samo na vizuelne sposobnosti jer se vizuelni tekstovi uvek interpretiraju u odnosu na druge modalitete. Kada se susretnemo sa

¹¹⁵ „Multimodalitetni tekstovi su poruke koje sadrže više od jednog semiotičkog modaliteta, u ovom slučaju verbalni modalitet i vizuelni modalitet.“, Martinec, Salway, 'A System for Image-Text Relations in New (and Old) Media', *Visual Communication*, vol. 4, 2005, p. 339.

medijskim tekstom odmah uočavamo njegovu složenost što rezultuje u izboru naše strategije čitanja. Zato nećemo imati isti pristup slici kao izolovanom vizuelnom tekstu i slici kao vizuelnom tekstu koja je samo jedan od modaliteta medijskog sadržaja. Naša procena da li je vizuelni tekst u određenom mediju dominantan, ravnopravan ili suplementaran ostalim modalitetima, presudno će odrediti našu strategiju čitanja koja će se u svakom slučaju bitno razlikovati od čitanja klasičnog linearnog teksta. Zato vizuelna pismenost u domenu savremenih medija uvek predstavlja više od bazičnog razumevanja i identifikacije prisutnih vizuelnih elemenata. Pored uočavanja multimodalitetne interakcije u medijskim porukama kao i poznavanja načina na koje su medijske poruke konstruisane, publici je takođe potreban i određen nivo pismenosti u domenu gramatike medija.

Promena medija, od tradicionalnih štampanih medija ka novim informacionim i komunikacionim tehnologijama, dovela je do mogućnosti jednostavnog kombinovanja više modaliteta – pisanog teksta, nepokretne ili pokretne slike, grafike, muzike i zvučnih efekata. Uz primenu interaktivnosti i hiperteksta, reprezentacione i komunikacione mogućnosti novih medija dramatično su povećane. Modaliteti pisanog i vizuelnog teksta su vođeni različitom logikom i različitim ograničenjima. Organizacija pisanja – zasnovana na logici govora – određena je linearnim vremenskim nizom ređanja elemenata. Nasuprot tome, vizuelni tekst je određen logikom prostora – simultanom organizacijom vizuelnih elemenata. Kada govorimo, mi izgovaramo jednu reč za drugom. Međutim, kod vizuelnog teksta nemamo jasno definisan početak i kraj čitanja elemenata, jer je pristup gledaoca/čitaoca potpuno slobodan i proizvoljan. Bilo koji element može biti prvi od koga će biti započeto čitanje, a bilo koji element može biti sledeći - i tako redom. Ono što je reprezentovano u govoru, mora da prati

logiku vremena. Ono što je reprezentovano u vizuelnom tekstu, mora da prati logiku prostora i simultanosti spacijalno aranžiranih elemenata. U zavisnosti od toga koji modalitet posreduje ka realnosti, zavisice i način na koji će realnost biti reprezentovana, kao i način naše interakcije sa realnošću. Drugačije će izgledati svet sekvencijalno 'izgovoren' od spacijalno konfigurisanog 'pokazanog' sveta.

Multimodalitet je oblik kontekstualizacije koji se javlja oko medijske poruke. Okružujući tekst ograničava polisemičnost vizuelnih tekstova i upućuje na željeni pravac interpretacije. Ostali kontekstualni faktori su dati vrstom medija, drugim medijima koji pokrivaju istu temu, kao i društvenim kontekstom. Vizuelni tekstovi, slično verbalnim tekstovima, uvek se razumeju u odnosu na svoje medijsko okruženje i zato su kontekstualizovani sadržajem drugih medija. Svaki medij ima određen nivo poverenja i posebnu vrstu statusa za gledaoca, zbog čega vrsta i karakteristike samog medija u velikoj meri određuju pristup njihovom sadržaju. Važna uloga kontekstualizacije u vizuelnoj komunikaciji zahteva pristupe vizuelnoj pismenosti koji prevazilaze čisto tekstualne sposobnosti. Iako reprezentacije u tekstualnoj ravni gledaocima daju ključ kako kodiranja tako i dekodiranja, medijska pismenost zahteva mnogo više od analize i razumevanja medijskih poruka. Medijske poruke imaju svoju specifičnu formu. Zato medijska pismenost treba da integriše tekstualnu analizu sa pitanjima produkcije i recepcije medijskih vizuelnih tekstova sa posebnim fokusom na strukturu medija uključujući institucionalne, kulturalne i ekonomske uticaje.

Vizuelna medijska pismenost

Dominacija vizuelnih sadržaja u medijima, dovela je do dubokih promena u načinu komunikacije i sticanja informacija.

Medijsku pismenost nije moguće razmatrati u izolaciji od društvenih, kulturalnih, ekonomskih i tehnoloških uticaja: „Pokušaću da uzmem u obzir četiri faktora: društveni – u slabljenju ili nestajanju relevantnih društvenih ‘okvira’; ekonomski – u promeni komunikacionih zahteva ekonomija znanja i informacija; komunikacijski – u novim upotrebama i raspoređivanjima modaliteta reprezentacije; i tehnološki – u oblikovanju sredstava novih medija. Kao primer, za prvi hoću da ukažem na promene u relacijama (društvene) moći koje menjaju nivoe ‘formalnosti’ u svim aspektima pisanja. U odnosu na drugi, imamo iznad svega značajna pitanja o adekvatnosti pisanja u informaciono-utemeljenoj ekonomiji, i u većim specijalizovanostima u zadacima pisanja koja iz ovoga proističu. Treći je demonstriran povećanom upotrebom slike kao sredstva komunikacije; dok je četvrti najbolje ilustrovan promenom relacija medija stranice – ‘štampanih medija’, knjige, časopisa, novina – i ekrana.“¹¹⁶ Na jednoj strani, imamo prelazak sa vekovne dominacije pisanog teksta na vizuelni tekst, a na drugoj, prelazak sa dominacije štampanog teksta u formi knjige na medij ekrana. Ova dva faktora pokrenula su revoluciju u razvoju nove medijske pismenosti, oblikujući načine reprezentacije i komunikacije na svim nivoima i u svim područjima.

U vreme štampanih medija, stranica je bila organizovana u skladu sa logikom pisanja. Slika koja se nalazila na toj stranici, bila je podređena toj logici. Razvoj novih medija uticao je na sve veću dominaciju slike kao logike organizovanja stranice na ekranu, što

¹¹⁶ Kres, Gunther, *Literacy in the New Media Age*, Routledge, London, 2003, p. 10.

dovodi do subordinacije pisanog teksta logici slike. Stranicu štampanog teksta uvek ćemo početi čitati iz gornjeg levog ugla udesno i na dole. Stranice novih medijskih tekstova imaju veliku mogućnost izbora odakle ćemo im pristupiti sa čitanjem, a ta karakteristika proizilazi iz njihovog specijalnog organizovanja na način vizuelnog teksta. Karakteristika čitanja vizuelnog teksta je da gledalac/čitalac sam organizuje vizuelne elemente prema svojim interesovanjima, dispozicijama i željama. U novom medijskom dobu knjiga je potisnuta ekranom kao dominantnim medijom komunikacije. Istovremeno, pisanje i čitanje zauzimaju novi kontekst u kome medijska pismenost više nije samo stvar jezika već i medijskog diskursa. Ekran je vizuelni entitet. Na njemu je i pisani tekst organizovan kao vizuelni materijal. Dominacija ekrana kao trenutno najmoćnijeg medija utiče i na oblikovanje pisanog teksta logikom vizuelnog prostora ekrana. Taj uticaj je više nego očigledan i u štampanim medijima. Dizajn stranica štampanih knjiga sve više liči na rešenja *layouta* kompjuterskih monitora. Pisanje postaje sve više podređeno vizuelnom modalitetu. Svaki savremeni magazin je pretrpan slikama između kojih se nalaze manji blokovi tekstova koji nisu linearno povezani. Postojeći oblici komunikacije mogu se opisati metaforom premeštanja sa literarne prakse *pripovedanja o svetu* ka vizuelnoj praksi *prikazivanja sveta*. Ova metafora osvetljava značajnu promenu u načinu čitanja medijskih tekstova, od 'proizvodnje značenja na osnovu pisanog teksta' do šireg 'osmišljavanja sveta koji nas okružuje'.¹¹⁷ Iako vizuelni tekst nema jasno određenu liniju čitanja, što omogućava veću slobodu u čitalačkom procesu, to ne znači da vizuelni tekstovi izmiču svakoj društvenoj konvenciji. Čitaoci uvek deluju u skladu sa kulturalno ustanovljenim praksama čitanja vizuelnih tekstova.

¹¹⁷ „Čitanje slike, želela bih da naglasim, ne predstavlja redukovanje slika na lingvistički diskurs.“, Bal, Mieke, „Visual Analysis“ u: Bal, Mieke, *A Mieke Bal Reader*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006, p. 294.

Zato se vizuelni tekstovi u medijima ne mogu izučavati izvan polja studija kulture.

Pristupanje različitim vrstama vizuelnog teksta po Mičelu zahteva i različite vrste vizuelne pismenosti. U skladu sa tim, vizuelni tekstovi u medijima zahtevaju specifičnu vrstu sposobnosti koju možemo nazvati 'vizuelna medijska pismenost'. Ona se odnosi na kritičko sagledavanje vizuelnog medijskog teksta i njegovog uticaja na gledaoca, čime omogućava potpunije razumevanje procesa funkcionisanja 'vizuelnog jezika' u medijima. To nije samo znanje o tome kako mediji funkcionišu u jednom društvu, stvar uspešnog čitanja medijskih tekstova ili proces kritičke analize medijskih poruka i načina kreiranja poruka upotrebom medijskih alata, već i znanje o tome kako političke, ekonomske, institucionalne i kulturalne okolnosti favorizuju određene forme medijskog uticaja. Svi ovi aspekti utiču na medijske poruke nezavisno od vrste medija i odnose se na medijski sadržaj. Važno je i razumevanje jezika medija, konvencija reprezentacije kao i retoričkih strategija koje se koriste u medijima. Što je više modaliteta komunikacije kombinovano u medijskim porukama, veća je kompleksnost poruke.

Vizuelna pismenost je, kao što smo videli, veoma važan aspekt medijske pismenosti. Vizuelni tekstovi u medijima nisu proste ilustracije verbalnih poruka. Oni sve više dobijaju nove autonomne funkcije i predstavljaju esencijalne elemente u multimodalitetnim medijskim aranžmanima. Dekodirati medijsku poruku fokusirajući se isključivo na slike ponavlja grešku koja je često činjena sa verbalnim tekstovima: analitičari su ignorisali postojeće slike jer su ih smatrali za dekorativne elemente. Izučavanje samo verbalnih ili samo vizuelnih tekstova u medijskoj analizi daće delimičan i nepotpun rezultat: „Mi treba da budemo

svesni da se na ekranu pisani tekst pojavljuje zajedno sa modalitetima muzike, boje, (pokretne) slike, govora, zvučnog zapisa. Svi oni nose značenje, i deo su jedne poruke. Modalitet pisanog teksta je jedan deo te poruke, tako da je pisani tekst *parcijalan* u odnosu na celinu poruke.¹¹⁸ Holistički i integrativni pristup medijskoj analizi obezbeđuje dublje uvide i razumevanje šireg konteksta proizvodnje značenja. Ne treba prevideti ni to, da digitalizacija veoma mnogo utiče na medijski prostor. Medijski sadržaji, nosači informacija, modaliteti i nadležnosti mogu se menjati i rearanžirati sa velikom lakoćom. Transformisani u digitalne informacije, reči, slike, zvuci i video zapisi mogu se lako kombinovati i skladištiti na različitim medijskim platformama. Mediji su sve više u mogućnosti da posreduju različite vidove tekstova koje korisnik čita istovremeno kao jedan koherentan tekst. Više različitih semiotičkih modaliteta formiraju kompleksnu medijsku poruku. Zbog toga, istraživanje vizuelnih tekstova u medijskom okruženju treba da uzme u obzir uticaj svih vrsta medijskih tekstova, kao i ostalih relevantnih društvenih i kulturalnih faktora, što vizuelnu medijsku pismenost tesno povezuje sa konceptima multimodaliteta, kontekstualizacije i novih formi medijske pismenosti.

¹¹⁸Kres, Gunther, *Literacy in the New Media Age*, Routledge, London, 2003, p. 11.

STUDIJA SLUČAJA

Semiotičko čitanje Vorholove umetnosti

Značenje vizuelnih znakova uslovljeno je kontekstom u kojem ih čitamo.

Kao primer primene semiotičke teorije, pokazaćemo da se kontekst ne može uzeti kao jednoznačan i čvrst oslonac na kome zasnivamo čitanje umetničkog dela. Pod pojmom *konteksta*¹¹⁹ najčešće se podrazumeva okruženje u kojem se nalazi jedan tekst. U širem smislu, kontekst obuhvata društvene, političke, kulturalne, ekonomske i istorijske okolnosti koje oblikuju određenu situaciju ili događaj: „Kontekst je okvir ili okruženje u kome se pojavljuje, nastaje, upotrebljava, označava i razumeva predmet, situacija, događaj, biće, jezik, umetničko delo i njegovo značenje. Kontekstualne teorije značenja pokazuju da značenje umetničkog dela i delovanja ne određuje njegova unutrašnja struktura likovnih i semiotičkih aspekata, već kontekst u kome ono nastaje i funkcioniše.“¹²⁰

Smatra se da su značenje, razumevanje i interpretacija teksta uslovljeni poznavanjem njegovog 'konteksta'. Kada umetničko delo stavimo u 'kontekst', prikupljamo relevantne podatke u nastojanju da otkrijemo faktore koji ga definišu. Delo izvan konteksta ostaje amorfnu i teško dostupno saznanju. Ipak, često se zanemaruje činjenica, da sa semiotičkog stanovišta kontekst nije ništa jasniji ili čitljiviji od vizuelnog teksta koji pokušava da objasni. Nekada se kontekst posmatrao kao stabilna osnova za interpretaciju umetničkog dela, ali poststrukturalistička

¹¹⁹ Etimološki: *con-text* = ono što dolazi sa tekстом.

¹²⁰ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Prometej, Beograd – Novi Sad, 1999, str. 153.

semiotika odbacuje takav pristup jer je „kontekst zapravo nesposoban da zaustavi fundamentalnu mobilnost semioze budući da i sam, unutar sebe, sadrži isti princip neodređenosti.“¹²¹. Ako istoričar umetnosti predloži određeni broj faktora koji čine kontekst nekog vizuelnog teksta, uvek je moguće dodati nove ili ukloniti postojeće. Stoga ne postoji konačna lista kontekstualnih elemenata, što znači da je kontekst podložan istoj promenljivosti kao i sam tekst koji bi trebalo da ograniči i objasni.¹²² Opšte je prihvaćeno da sve što okružuje tekst i na neki način se na njega odnosi, a nije njegov deo, nazivamo kontekstom.¹²³ Pozivajući se na Džonatana Kalera (Jonathan Culler)¹²⁴, Brajson ističe da kontekst nije jednostavno dat, već se proizvodi, on je takođe konstrukt, rezultat izbora koji je određen interpretativnim strategijama: „Drugim rečima, i sam kontekst je tekst te se stoga sastoji od znakova koji zahtevaju interpretaciju. Ono što uzimamo za pozitivističko znanje

¹²¹ Bal, Mieke i Norman Brajson, „Semiotika i istorija umetnosti“ I deo (prev. Ksenija Stevanović i Dragana Kitanović), u: *PRELOM broj 1*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001. str. 166.

¹²² Naznake tekstualnosti konteksta imamo i kod Zedlmajra (Sedlmayr, Hans): „Tumačenje umetničkog dela mora da pođe od utvrđenog spoljašnjeg konteksta umetničkog dela. Ja ga nazivam 'tekstom':“, Sedlmayr, Hans, „Probleme der Interpretation“, u: *Kunst und Wahrheit*, Rowohlt, Hamburg, 1959, str. 90.

¹²³ „Postoji tekst i postoji drugi tekst koji ga prati: tekst koji je 'sa', naime kon-tekst. Pojam onoga što je 'sa tekstom', međutim, prevazilazi ono što je rečeno ili napisano jer uključuje druga neverbalna događanja – kompletno okruženje u kome se tekst proizvodi.“, Halliday, Michael and Ruqaiya Hasan, *Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*, Oxford University Press, Oxford, 1989, p. 5.

¹²⁴ „Termin kontekst često pojednostavljuje umesto da obogaćuje teorijsku raspravu, jer opozicija između čina/događaja i njegovog konteksta kao da pretpostavlja datost konteksta i određuje značenje čina/događaja. Mi, naravno, znamo da stvari nisu baš tako jednostavne: kontekst nije dat, on se proizvodi; ono što pripada kontekstu određeno je interpretativnim strategijama; konteksti isto toliko traže objašnjenje koliko i događaji, a značenje konteksta određuju događaji. Ipak, svaki put kad upotrebimo termin *kontekst* vraćamo se jednostavnom modelu koga on predlaže.“, Culler, Jonathan, *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, University of Oklahoma Press, Norman, 1988. p. XIV.

proizvod je interpretativnih izbora, a istoričar umetnosti je uvek prisutan u konstrukciji koju proizvodi.“¹²⁵

U zavisnosti od načina na koji ćemo konstruisati kontekst Vorholovog (Andy Warhol) stvaralaštva, zavisice i naša interpretacija. Pokazaćemo da kao rezultat možemo dobiti dva potpuno oprečna značenja njegovog umetničkog opusa. Jedno bi imalo ishodište u popularnoj kulturi i potrošačkom postindustrijskom društvu, a drugo bi zavisilo od njegove konfesionalne pripadnosti i religijskog diskursa.

Konzumerizam i proizvodnja potrošačkog značenja

Primarni kontekst života i rada Endi Vorhola određen je na način sa kojim ćemo se susresti u skoro svakoj istoriji umetnosti, a započinje periodom 60-tih godina XX veka, kada je pop art¹²⁶ doživeo snažan razvoj u Americi, naročito u Njujorku gde je vodeću ulogu među pop art umetnicima imao Endi Vorhol. On je koristio fotografije slavni ličnosti¹²⁷ i novinsku fotografiju kako bi tehnikom sito-štampe izradio umetničku sliku. Pop art je preuzeo teme iz popularne i masovne kulture prilagođene najnižem ukusu,

¹²⁵ Bal, Mieke i Norman Brajson, „Semiotika i istorija umetnosti“ I deo (prev. Ksenija Stevanović i Dragana Kitanović), u: *PRELOM broj 1*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001. str. 162.

¹²⁶ Termin 'Pop' prvi put je viđen u radu britanskog umetnika Ričarda Hamiltona (Richard Hamilton) kao skraćenica od 'popularan' i povezuje se sa dokolicom, zabavom i konzumerizmom. Hamilton je pop art opisao kao popularan, prolazan, potrošan, jeftin, masovno proizveden, mlad, duhovit, seksepilan, zasnovan na trikovima, glamurozan i unosan.

¹²⁷ „Cilj je da se zvezde uzdignu do nivoa individua u svetu spektakla, gde je sve besprekorno, od odeće i frizura, preko savršenih tela i usana, do idealnih životnih priča. Ove fotografije, često veoma blistave i atraktivne, srodne su fotografskom svetu propagandnih poruka, po svom nastojanju da proizvedu tehnički savršene slike snova i želja.“, Vels, Liz, Fotografija, Clio, Beograd, 2006. str. 269.

koje su do tada bile viđene pretežno na filmskim plakatima, u stripovima, novinama, televiziji, filmovima, neonskim reklamama, ambalaži, etiketama ili modnoj fotografiji. Čuvena Vorholova rečenica „Doći će dan kada će svako biti slavan petnaest minuta”, zahvaljujući razvoju novih medija, postala je ostvareno proročanstvo i stvarnost za mnoge.

Jula 1962. godine Vorhol je održao prvo veliko predstavljanje svoje umetnosti u galeriji *Ferus* u Los Angelesu. Izložba se sastojala od trideset dve slike konzervi Kempbel supe, svaka po ceni od 100 dolara. Dan nakon otvaranja, galerista iz susedne galerije poređao je konzerve iste supe u svoj izlog sa natpisom „Ovde ih možete kupiti jeftinije: tri konzerve za šezdeset centi”. Vorholov uspeh kao umetnika zasnivao se na, ma koliko to paradoksalno izgledalo, njegovoj sposobnosti da iz svojih dela ukloni svaki trag umeća, kreativnosti, ekspresije ili inventivnosti. Njegova zasluga je što su kopije primenjene umetnosti uvedene u svet visoke umetnosti. Prve reakcije na Vorholove instalacije bile su izrazito negativne. Posetioci izložbi nisu želeli u galerijama gledati ono što vide u supermarketima. Publika je u galerije išla da se izmesti iz konteksta potrošačkog društva koje je bilo prisutno na svakom koraku, a ne da bi opet ponovila to iskustvo. Izazivajući svoju publiku da postavi pitanje da li postoji razlika između realnosti i umetnosti, Vorhol je uspeo da postigne reakciju koju je želeo. Još senzacionalnija izložba usledila je u njujorškoj *Stable* galeriji na kojoj je prikazao slike dolarskih novčanica, flaša Koka-Kole i konzervi supe. Njegovi portreti poznatih ličnosti kao što su Elvis Prisli, Merilin Monro, Džems Din, Mik Džeger ili Žaklin Kenedi, oživali su portretnu umetnost na jedan potpuno nov način.

Dosledni idejama potrošačkog društva, pop art umetnici su sve manje stvarali svoja originalna dela, a sve više preuzimali već

gotove produkte masovne kulture. Imaginacija umetnika je svesno dovedena do nulte tačke, umetnička dela se više ne zamišljaju, nego se prosto preuzimaju iz svakodnevnog okruženja. Učešće umetnika svelo se na izbor gotovih predmeta namenjenih masovnoj potrošnji. Sentimentalizma, psihološkog podteksta ili bilo koje slične namere, više nije bilo. Pop art nije imao nikakvu drugu funkciju osim da predstavi inertnu sliku jednog proizvedenog i potrošenog predmeta. To je bio umetnički izraz površnosti potrošačkog društva i reklamokratije: „Lepota u modi se ne nalazi u težnji ka večnom, a pogotovo ne u funkcionalnosti, već u njenom čistom temporalitetu. Za modernu estetiku, lepota se nalazi u prolaznom, u onome što je kratkog veka i što je apsolutno savremeno.”¹²⁸ Mnogo toga je obuhvaćeno: pop zvezde i rok pevači, filmski idoli i junaci stripova, manekenke i supermeni, luksuzna kola, aparati za domaćinstvo, potrošna roba, svet izobilja i zastrašujućih potrošačkih mogućnosti. Vorhol je kao umetnik prihvatio komercijalnu stvarnost sveta koji ga okružuje. To ga je stavilo u položaj da glorifikuje mit potrošnje koji cveta u velikim robnim kućama, tržišnim centrima i industrijama zabave. Vorholova umetnost se sa jedne strane zasniva na voajerizmu, na vizuelnom percipiranju potrošačkog okruženja u kome je živeo, a sa druge, na fetišizmu koji se manifestuje kao opsesija robom široke potrošnje. Čovekova ličnost je ispražnjena od svih sadržaja, ostaje samo spoljašnji imidž koji i sam postaje roba na tržištu, kao jedini smisao i jedini cilj kome se mora težiti.

Uloga slike je od presudnog značaja u potrošačkom društvu.¹²⁹ Ljudi ne kupuju robu, nego slike kao znakove. Roba je

¹²⁸ Svensen, Laš, *Filozofija mode*, Geopoetika, Beograd, 2005, str. 27.

¹²⁹ „Uopšteno govoreći, u društvu spektakla, dva modela slika su dominantna: slika kao roba i slika kao slavna ličnost (kao što je francuski sociolog Edgar Moren istakao u ranim danima popa, ove dve su često sjedinjene u jednu: „zvezda kao roba“).“, Foster, Hal, *The First Pop Age – Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton*,

samo način da se dođe do željenog znaka i njegovog značenja. Koka-kolu ljudi ne kupuju zato što im treba zašćerena vodica, već zato što žele mladalački stil života. Slično je i sa paklicama cigareta, automobilima, odećom, itd. Kupuju se *znakovi* društvenog statusa i životnog stila. Vorholov uspeh je u tome što je prepoznao da je znak veoma tražena roba na tržištu, da je i on sam proizvod namenjen masovnoj potrošnji, pa ga je počeo masovno proizvoditi i prodavati u vidu umetničkih dela.¹³⁰ Semiotika pruža korisne alate za dublje razumevanje postmodernog potrošačkog društva, preplavljenog vizuelnim, komercijalnim i medijskim sadržajima. Znakovi potrošačkog društva predstavljaju ključne kulturalne faktore koji ne samo da oblikuju naša svakodnevna iskustva, već ih i reflektuju. Iako deluje da je njihova primarna svrha da nas motivišu na kupovinu proizvoda koje reklamiraju, semiotika otkriva da njihova važnija uloga leži u stvaranju struktura značenja. Da bi reklama mogla „da nam proda“ neki proizvod, nije dovoljno samo istaći njegove karakteristike; neophodno je kreirati *značenje* koje taj proizvod ima za nas.¹³¹ Kako značenje nije inherentno samom predmetu, ono se proizvodi i pronalazi isključivo unutar društvenog konteksta. Na primer, uzmimo fotografiju Merilin Monro (Marilyn Monroe). Na denotativnom nivou, njeno značenje je očigledno - vidimo poznatu holivudsku glumicu. Na konotativnom nivou, slika nosi dodatna značenja povezana sa vrednostima i simbolima kao što su glamur, seksepil, ženstvenost,

Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha, Princeton University Press, Princeton, 2012, p. 162-163.

¹³⁰ Zato za Lorens Elauvej (Lawrence Alloway) pop art umetnost ima važnu semiotičku dimenziju: „ona je, esencijalno, umetnost o znakovima i znakovnim sistemima”, Alloway, Lawrence, *American Pop Art*, Macmillan Pub Co, New York, 1974, p. 7.

¹³¹ „Reklame nam prodaju još nešto osim potrošačkih dobara: obezbeđuju nam strukturu u kojoj smo mi i roba međusobno zamenljivi, one nam prodaju nas same.“, Williamson, Judith, *Decoding Advertisements – Ideology and Meaning in Advertising*, MARION BOYARS, London - New York, 2002, p. 13.

lepota, ali i depresija, tragičan privatni život, zloupotreba droga i prerana smrt. Na trećem nivou, u domenu mita, značenje proizilazi iz šireg ideološkog i kulturalnog okvira. Merilin Monro postaje simbol Holivuda – industrije zabave i snova, koja proizvodi glamur i slavu, ali i surovog sistema usmerenog na profit. Ovaj primer pokazuje kako su slavne ličnosti u potrošačkom društvu svedene na znakove koji se kontinuirano proizvode i konzumiraju.

Semiotika nam pomaže da razumemo kako reklamne poruke ostvaruju svoj efekat i prenose značenja na proizvode koje promovišu. U savremenom društvu imamo potpunu dominaciju reklamne industrije. Semiotički gledano, osnovna uloga reklame je da 'prikači' određeno značenje proizvodu koji promovise, odnosno da kreira njegov identitet poznat kao brend. Gledano iz semiotičke perspektive znamo da stvari ne poseduju značenje same po sebi. Zato je proces proizvodnje značenja jedan od osnovnih domena interesovanja semiotičke teorije. Uzimanje u obzir društvene funkcije znaka, otkriva nam da kupiti Koka-kolu prvenstveno ima društvenu funkciju. U potrošačkom društvu materijalne stvari zapravo reprezentuju naše nematerijalne potrebe. Već smo videli da znakovi sami po sebi nemaju značenje niti ga proizvode. Mi smo ti koji uspostavljamo vezu između znaka i njegovog značenja. Sistem značenja već mora da postoji u društvu, kako bi ovaj transfer sa jedne stvari na drugu bio moguć. Vorholovo stvaralaštvo karakteriše ono što je semiotika otkrila u vezi sa proizvodnjom potrošačkog značenja: tržište se u stvari zasniva na proizvodnji i potrošnji znakova, a ne robe. Vorholova umetnost je na najočigledniji mogući način pokazala kako u potrošačkom društvu roba postaje znak, a znak roba.

Religijske ikone i transcendentno u Vorholovom stvaralaštvu

Kontekst konzumerizma i potrošačkog društva o kome smo do sada govorili je dobro poznat kliše po kome je Vorholova umetnost najčešće interpretirana. Međutim, na osnovu mnogih dokumenata, zapisa i svedočenja, kontekst možemo odrediti i na potpuno drugačiji način, jer postoji nedovoljno poznata religijska strana Vorholovog života koja je presudno uticala na njegovo stvaralaštvo. Endi Vorhol se rodio u Picburgu u Pensilvaniji. Njegovi roditelji su poreklom Rusini, iz slovačkog sela Mikova, koji su se u potrazi za boljim životom doselili u SAD.¹³² Oni nisu bili rimokatoličke veroispovesti kako se najčešće misli, već grkokatolici - pripadnici pravoslavne hrišćanske duhovne i liturgijske tradicije koja je u uniji sa Rimokatoličkom crkvom. Grkokatolici, ili unijati, zadržali su sve obredne razlike u odnosu na rimokatolike: služe liturgiju na kvasnom hlebu, vernici se pričestoju pod oba vida, sveštenstvo nosi brade i ženi se, u crkvi imaju ikonostas, a simbol vere se čita bez dodatka filiokve. Vorholovi roditelji bili su veoma poštenu, pobožni i crkveni ljudi: „Religija je bila prioritet Vorholovima, koji su podizali svoju decu u grkokatoličkoj veri. Gospođa Vorhol je bila veoma pobožna žena, koja je svakodnevno išla u crkvu, pevala u crkvenom horu, i redovno vodila svoje sinove u crkvu Svetog Jovana Zlatoustog u picburškoj Rusinskoj dolini. Ona je podučavala svoju decu u veri, i pazila da ne propuste nijednu jutarnju ili večernju molitvu.”¹³³

Od malih nogu, Vorhol je redovno išao na nedeljnu liturgiju. Jedan njegov blizak prijatelj je otkrio da je posmatranje

¹³² Život rusinske zajednice iz Picburga kojoj je pripadala porodica Vorhol, slikovito je prikazan u kultnom filmu Majkla Čimina *Lovac na jelene*.

¹³³ Bourdon, David, *WARHOL*, Harry N. Abrams, New York, 1989, p. 17.

ikonostasa, oslikanog u vizantijskom stilu, tokom liturgije u parohijskoj crkvi Svetog Jovana Zlatoustog u Picburgu, još u detinjstvu, a kasnije i u crkvi Presvete Bogorodice u Njujorku, presudno uticalo na to da Vorhol razvije svoj tako prepoznatljiv stil kao pop art umetnik: „Krucijalno je istražiti ikonopisnu umetnost koju je Endi redovno gledao deceniju i po na ikonostasu njegove parohijske Crkve.”¹³⁴ Ovaj interesantan podatak dugo je ostao sakriven iz više razloga. Vorhol je često u javnosti davao izjave na osnovu kojih su ga ljudi odmah svrstavali u određen komercijalni kliše: „Zarađivanje novca je umetnost i rad je umetnost i dobar biznis je najbolja umetnost.”¹³⁵ On nikada nije govorio o svom poreklu, a još manje o svom duhovnom životu ili o svojoj privatnosti. Iako je bio čest posetilac zabava na Menhetenu, tokom 60-ih, 70-ih i 80-ih godina XX veka, okružen tadašnjim raskalašnim i dekadentnim džet-set svetom, on sam nije pušio, pio ili uzimao narkotike, a u krevet bi odlazio već u 23 časa. Sve do kraja svog života išao je skoro svakodnevno u crkvu oko jedan sat popodne, upalio bi sveću i neko vreme proveo u molitvi. Vorhol se redovno molio i kod kuće: „Dok je njegova majka bila živa i živela sa njim u Njujorku (1959-1971), zajedno su se molili svako jutro neposredno pošto ga je ona probudila sa čašom soka od pomorandže.”¹³⁶

Njegov brat Džon Vorhol (John Warhol) jednom prilikom je ispričao da su u familiji mislili da će se Endi, zbog svoje pobožnosti i vrlina koje je pokazivao u detinjstvu, opredeliti za sveštenički poziv. Pored svog kreveta Vorhol je na noćnom stočiću

¹³⁴ Herbenick, Raymond, *Andy Warhol's Religious and Ethnic Roots, The Carpatho-Rusyn Influence on His Art*, The Edwin Mellen Press, New York, 1997. p. 2.

¹³⁵ Warhol, Andy, *THE Philosophy of Andy Warhol (from A to B & Back Again)*, Heli, New York, 1975. p. 92.

¹³⁶ Herbenick, Raymond, *Andy Warhol's Religious and Ethnic Roots, The Carpatho-Rusyn Influence on His Art*, The Edwin Mellen Press, New York, 1997. p. 34.

držao molitvenik sa uredno označenim molitvama i Hristovo raspeće. I u starijim godinama Vorhol je pri svojoj parohijskoj crkvi volonterski pomagao u zbrinjavanju gladnih i beskućnika, kojih je bilo oko pet stotina. Radio je u kuhinji, pripremao im je hranu i kuvao kafu, a pomagao im je i novcem.¹³⁷ Kod Rusina je postojao običaj da se mladenci blagoslove pred porodičnom ikonom koju su potom unosili u svoj novi dom. Ikona je kačena u uglu sobe iznad stola na kome su bili so i hleb (kao znak gostoprimstva prema gostima), sveća i krst. Ispred ikone je visilo kandilo. U pravoslavnom predanju ikona zauzima posebno mesto u liturgijskom životu crkve. Ikonostas na liturgiji u hramu, kao i domaće porodične ikone bili su deo najintimnijeg Vorholovog okruženja. Vorholu nije bilo nepoznato kako se slikaju pravoslavne ikone. U svoj rad je inkorporirao način na koji se primenjuje tehnika ikonopisa.

Malo se zna da je Vorhol umetnik sa najvećim brojem slika sa religijskom tematikom u XX veku. Na primer, njegova poslednja serija radova *Tajna večera* sastojala se od preko sto crteža, printova i slika velikog formata. Mnogi istraživači koji su pratili njegov rad nisu bili u mogućnosti da prepoznaju prikrivene elemente sakralne umetnosti, jer ih u njegovim delima nisu očekivali. Zato su za njih novac, slava i glamor ostale jedine Vorholove opsesije. Vorholova konfesionalna pripadnost sugerise još jednu poziciju sa koje možemo posmatrati njegovo stvaralaštvo, a to je semiotika ikone. Ona istražuje načine na koje sakralni znakovni sistemi reprezentuju transcendentno iskustvo koje prevazilazi granice perceptivnog iskustva u ovom svetu. Ako uporedimo vizantijsku umetnost i

¹³⁷ Fotografije i podaci koji dokumentuju nepoznate činjenice o Vorholovom duhovnom životu mogu se pronaći u knjizi Dillenberger, Jane, *The Religious Art of Andy Warhol*, Continuum International Publishing Group, New York, 2001.

Vorholove radove, kao i način njihove izrade, uočićemo puno sličnosti.

Upotreba fotografija slavnih ličnosti za izradu portreta podseća na praksu ranih hrišćanskih ikonopisaca koji su kao uzor koristili egipatske, grčke i rimske portrete vladara i bogova, kao i najpopularnije ličnosti antičke kulture.

Vorholovi portreti nastali od fotografija okrenuti su anfas, s lica, gledaju ka posmatraču, na isti način na koji se prikazuju svetitelji na ikonama. Slično praksi vizantijske umetnosti, značajne ličnosti se ne portretišu iz profila.

Vorhol je obraćao veliku pažnju na detalje i uklanjanje fizičkih nedostataka osoba koje portretiše. Na ikonama svetitelji nemaju fizičke nedostatke jer nisu prikazani tokom ovozemaljskog života, već u obličju nakon pobeđe nad propadljivošću, prolaznošću i smrću. Slično tome, na fotografijama koje je Vorhol koristio za izradu svojih radova, retuširao je bubuljice i sitne nedostatke na licu, ublažavao grbe na nosu, peglao tamne podočnjake, uklanjao tamne senke: „Kada sam uradio svoj autoportret, uklonio sam sve bubuljice jer se to uvek mora učiniti. Bubuljice su trenutno stanje i nemaju ništa sa onim kako vi stvarno izgledate. Uvek uklonite nedostatke - oni nisu deo dobre slike koju želite.”¹³⁸

Slično načinu na koji se slika prostiranje božanske svetlosti na ikonama, tako i svetlost koja je prikazana na Vorholovim slikama ne stvara senke. Vorhol je sa fotografija koje je koristio kao predloške uklanjao senke koje bi pale na pozadinu. Ako pažljivo pogledamo njegov rad *Elvis* videćemo da je sa originalnog

¹³⁸ Honnef, Klaus, *Warhol*, Tashen, Köln, 2005. p. 90.

studijskog snimka uklonio kako senke sa pozadine, tako i senku koju ruka sa revolverom baca na pantalone. Ovaj postupak je primenjivao ne samo na figure, nego i na predmete.

Svoje umetničke instalacije izlagao je kao diptihe i triptihe, ili u više horizontalnih i vertikalnih redova, slično rasporedu ikona na ikonostasu. Sebe je video nalik drevnim ikonopiscima koji su smatrali da su ‘oruđe’ u Božijim rukama i da je njihova zasluga za nastanak dela neznatna: „Sam umetnik je shvatio svoj trud kao ‘svešteni podvig’ i neku tajnu, a delo - kao rezultat neposrednog božanskog davanja; otuda i težnja vizantijske umetnošću za anonimnošću, jer u stvorenome delu umetnik nije video ničega svog, individualnog.”¹³⁹ Rane Vorholove radove potpisivali su njegov asistent ili njegova majka, a kasnije radove Vorhol nije potpisivao.

Vorholov atelje *Fabrika* bio je organizovan na sličan način kao stare ikonopisne radionice. Njegovi asistenti su tehnikom sito-štampe izrađivali slike u masovnoj produkciji, a Vorhol je slično glavnom majstoru ličniku izvlačio samo završne poteze na negativima fotografija koje će biti korišćene za izradu portreta. Repeticija i masovna produkcija radova korišćenjem sito-štampe ima paralelu u umnožavanju prvolika u ikonopisnim radionicama: „U poimanju Vizantinaca, kao što smo videli, ikoni je bilo dovoljno da bude jednostavno fotografija. Njena sakralna simbolika (dubina veze sa arhetipom) sadržana je već u samoj sličnosti, ponavljanju crta arhetipa.”¹⁴⁰ Tri osnovne faze prosvetljavanja koje je Vorhol primenjivao u izradi slika metodom sito-štampe, imamo i u tehnici slikanja ikone.

¹³⁹ Bičkov, Viktor, *Vizantijska estetika: teorijski problemi*, Prosveta, Beograd, 1991. str. 187-188.

¹⁴⁰ *Ibid.*, str. 285-286.

Jedan rad posebno privlači pažnju - *Zlatna Merilin Monro*, koji je nastao posle njene smrti. Pozadina je urađena zlatnom bojom nalik onoj na ikonama: „Endi Vorhol je izabrao Merilin Monro za svog modela posle njene smrti; smrt je dala pečat njenoj natprirodnoj egzistenciji.”¹⁴¹ Vorhol je masovno proizvedene fotografije koje su predstavljale želju za slavom i novcem upotrebio u novom kontekstu, dajući im metafizičko značenje suočavanja sa patnjom i smrću. S obzirom na to da se Vorhol u većini svojih radova ozbiljno bavio temom smrti (tragično preminule slavne ličnosti, automobilske nesreće, sredstva pogubljenja, oružje, i sl.)¹⁴², zlatnu podlogu na pozadini slike ne treba interpretirati samo kao simbol materijalnog bogatstva i glamura jedne filmske zvezde, već i kao simbol prevladavanja ovozemaljske prolaznosti i propadljivosti: „Zlatna podloga vizantijskih ikona predstavlja eksteriorizaciju unutrašnje svetlosti, simbolizujući pri tom božanski sjaj i transcendenciju, večnu i nestvorenu svetlost, ali i beskonačnost i bespredmetnost nebeskog sveta u kome Bog obitava.”¹⁴³ U jednom intervjuu za časopis *Art News* Vorhola su upitali: „Kada ste počeli da radite seriju 'Smrt'? - on je odgovorio: „Mislim da je u pitanju bila slika velikog avionskog udesa, naslovna strana novina glasila je: 129 MRTVIH. Uradio sam takođe seriju slika 'Merilin Monro'. Shvatio sam da sve što radim mora biti u nekoj vezi sa Smrću.”¹⁴⁴

¹⁴¹ Honnef, Klaus, *Warhol*, Tashen, Köln, 2005. p. 11.

¹⁴² „Za mene, njegova najbolja reprezentacija masovnog subjekta je implicitni dvostruki portret: najtraženiji čovek i prazna električna stolica, prvi kao vrsta moderne ikone, a drugi kao vrsta modernog raspeća.“, Foster, Hal, „Death in America“, u: Michelson, Annette (ed.) *Andy Warhol*, OCTOBER files 2, MIT Press, London, 2001, p. 80.

¹⁴³ Sretenović, Dejan, „Novo čitanje ikone“, u: Sretenović, Dejan (priredio), *Novo čitanje ikone*, Geopoetika, Beograd, 1999, str. 18.

¹⁴⁴ *Likovne sveske*, 5-6, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1996. str. 86-87.

Sećanje na smrt je, kako za hrišćanske podvižnike, tako i za ikonopisce, jedna od najvažnijih vrlina, bez koje nema autentičnog umetničkog stvaralaštva: „Budući da je ikonograf pozvan da kao agiograf slika otkrivenjska ili apokaliptička dela koja ukazuju na Eshaton (Carstvo Božije), on je pozvan da najpre doživi taštinu ovog života i tek onda, pošto prođe kroz sećanje na smrt koja upravo otkriva taštinu, on će moći da stvara dela koja će izražavati radost - i to ne privremenu, nego rajsku, eshatološku lepotu.”¹⁴⁵ Ispod glamurozne površine fetiša komoditeta i medijskih zvezda, Vorhol je uočio realnost patnje, nesreće i smrti. U svojim radovima iz serije *Smrt*, pokazao je empatiju kako za poznate pokojnike, tako i one za koje niko nikad nije čuo (devojka koja je skočila sa Empajer Stejt Bildinga, žena koja je pojela otrovnu tunu, ljudi koji su poginuli u automobilskim nesrećama, ...). Smatrao je da bi bilo primereno da se i tih nepoznatih ljudi neko seti barem jedanput.

Istorijski gledano, pop artu je prethodio apstraktni ekspresionizam sa radovima umetnika kao što su Džekson Polok (Jackson Pollock), Franc Klajn (Franz Kline), Mark Rotko (Mark Rothko), i drugi. Za njihov rad je karakterističan introspektivni i ekstravagantni idealizam koji je strogo odbacivao fizičko i materijalno. Fenomen apstraktne umetnosti, koji je doveo u pitanje koncepciju renesansne slike, počevši od Kazimira Maljeviča (Казимир Малевич)¹⁴⁶, koji je u svom manifestu pisao da je njegova umetnost traganje za ikonom, svoje utemeljenje ima u

¹⁴⁵ Skliris, Stamatias, *U ogledalu i zagonetki*, Pravoslavni Bogoslovski fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd, 2005. str. 173.

¹⁴⁶ „Čuveno postavljanje Crnog kvadrata u 'krasni kut' na 'Poslednjoj futurističkoj izložbi 0.10' u Petrogradu 1915, svakako predstavlja poziv na spekulisanje o prisustvu tradicije ruskog ikonopisa u ruskoj avangardi.”, Dimitrijević, Branislav, „Ikona, ikoničnost, ikonoklazam“, u: Sretenović, Dejan (priredio), *Novo čitanje ikone*, Geopoetika, Beograd, 1999, str. 24.

teorijskim i praktičnim rešenjima vizantijske umetnosti: „Dok se zahvaljujući prostoru koga je otvorila apstraktna umetnost, vizantijsko slikarstvo videlo u novom svetlu, istovremeno je apstraktna umetnost na svoj 'parazitski način' pozajmljivala formalne i duhovne aspekte vizantijske tradicije”¹⁴⁷. Vizantijska umetnost je imala značajan uticaj na dva velika umetnička pravca XX veka – zaslugom Maljeviča na apstraktnu umetnost, a zahvaljujući Vorholu na pop art.¹⁴⁸ Vorholovo umetničko stvaralaštvo zasniva se na svetlosti kao važnom organizujućem načelu njegovog umetničkog sistema. Sa jedne strane, on kao polazište koristi fotografiju koja je već po svojoj prirodi svetlosni otisak; sa druge strane, iz svog ličnog duhovnog okruženja vizantijske umetnosti preuzima metod prosvetljavanja slike, interveniše na fotografiji koju koristi kao predložak i transformiše je u umetničko delo. Tim stvaralačkim postupkom on je ontologiju i semantiku vizantijske ikone transponovao na polje savremene umetnosti. Poznavanje duhovnih korena Endi Vorhola dalo nam je mogućnost da njegovu umetnost sagledamo iz još jedne potpuno nove i drugačije perspektive. Uticaj vizantijske umetnosti na njegov rad je evidentan. Danas je teško naći kulturološke fenomene

¹⁴⁷ Dimitrijević, Branislav, „Ikona, ikoničnost, ikonoklazam“, u: Sretenović, Dejan (priredio), *Novo čitanje ikone*, Geopoetika, Beograd, 1999, str. 30. I kod Lazara Trifunovića imamo: „Египатска фреска, византијска икона и модерна слика су међусобно више сличне него различите, зато што се у њима знак конструише на сличан начин и сликар са спољашње, статичне позиције прелази у унутрашњи простор слике. Он не гледа у простор већ јесте простор. Према томе, модерно сликарство разара простор ренесансе, али у изградњи своје топологије полази од извесних начела која су слична ликовним схватањима у средњем веку и у архаично доба.“, Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд, 1994. стр. 17.

¹⁴⁸ „Sam termin 'ikona' koji se naširoko koristi u savremenoj umetničkoj teoriji i praksi, popularnoj kulturi, kompjuterskim softverima, više ne budi asocijacije na vizantijsku ikonu, ali ako bismo se upustili u analizu konteksta njegove upotrebe otkrili bismo da on u manjoj ili većoj meri i dalje čuva sećanje na svoje poreklo.“, Sretenović, Dejan, „Novo čitanje ikone“, u: Sretenović, Dejan (priredio), *op. cit.*, str. 21.

kao što su advertajzing, grafički i veb dizajn, novi mediji, ili trendovi u tržišnom okruženju, čija estetika nije pod uticajem pop arta. Ono što je najprepoznatljivija karakteristika savremene zapadne civilizacije ne bi postojalo bez estetskih rešenja vizantijske umetnosti, koja su Vorholu do kraja života bila neiscrpna inspiracija.

Da li Vorholovu umetnost treba čitati u širim okvirima potrošačkog društva i popularne kulture, ili kao ličan umetnički izraz sa jakim religijskim pečatom? Sa stanovišta semiotičke teorije ne postoji jednoznačan odgovor. Jedino što možemo učiniti, to je da budemo svesni teorijske pozicije koju smo izabrali, kao i načina na koji smo konstruisali kontekst u kome razmatramo umetničko delo. U zavisnosti od cilja koji želimo da postignemo, zavisice i naša interpretacija.

Bibliografija

1. Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge, London, 2006.
2. Alloway, Lawrence, *American Pop Art*, Macmillan Pub Co, New York, 1974.
3. Bal, Mieke, *A Mieke Bal Reader*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006.
4. Bart, Rolan, *Književnost, Mitologija, Semiologija* (prev. Ivan Čolović), Nolit, Beograd, 1979.
5. Bart, Rolan, *Svetla komora: nota o fotografiji* (prev. Mirko Radojičić), Rad, Beograd, 2004.
6. Bart, Rolan, *Zadovoljstvo u tekstu* (prev. Jovica Aćin), Gradina, Niš, 1975.
7. Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Hill & Wang Pub, New York City, 1981.
8. Barthes, Roland, *Image Music Text*, Fontana Press, London, 1977.
9. Barthes, Roland, *S/Z* (trans. Richard Miller), Hill and Wang, New York, 1975.
10. Beker, Miroslav (ured.), *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986.
11. Belsey, Catherine, *Critical Practice*, Routledge, London and New York, 2002.
12. Berger, John, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation, London, 1972.

13. Bičkov, Viktor, *Vizantijska estetika: teorijski problemi*, Prosveta, Beograd, 1991.
14. Bourdon, David, *WARHOL*, Harry N. Abrams, New York, 1989.
15. Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, London, 2008.
16. Bryson, Norman, Michael Ann Holly & Keith Moxey (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Polity Press, Cambridge, 1991.
17. Bryson, Norman, *Tradition & Desire, From David to Delacroix*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.
18. Bryson, Norman, *Tradition & Desire, From David to Delacroix*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.
19. Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven and London, 1985.
20. Bryson, Norman, *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
21. Bryson, Norman, *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
22. Buchler, Justus (ed.), *Philosophical Writings of Peirce*, Dover Publications INC, New York, 1955.
23. Bužinjska, Ana i Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka* (prev. Ivana Đokić-Saunderson), Službeni glasnik, Beograd, 2009.
24. Culler, Jonathan, *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, University of Oklahoma Press, Norman, 1988.
25. De Sosir, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1969.

26. Dillenberger, Jane, *The Religious Art of Andy Warhol*, Continuum International Publishing Group, New York, 2001.
27. *Dometi*, Časopis za kulturu i društvena pitanja, Godina XIV, broj 7/8/9, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1981.
28. Fitzsimmons, Phil & Barbra McKenzie, *Refocusing the Vision, the Viewer and Viewing Through an Interdisciplinary Lens*, Inter-Disciplinary Press, Oxford, 2010.
29. Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality*, Baz Press, Seattle, 1988.
30. Foster, Hal, *The First Pop Age – Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton University Press, Princeton, 2012.
31. *Gledišta broj 3-4*, Časopis za društvenu kritiku i teoriju, Kosmos, Beograd, 1988.
32. Gombrih, Ernst, *Umetnost i iluzija, Psihologija slikovnog predstavljanja*, Nolit, Beograd, 1984.
33. Goodman, Nelson, *Languages of Art, an Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Company, INC, New York, 1968.
34. Hall, Stuart (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, SAGE Publications Ltd, London, 1997.
35. Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds), *Culture, Media, Language*, Routledge, London, 2005.
36. Halliday, Michael and Ruqaiya Hasan, *Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*, Oxford University Press, Oxford, 1989.
37. Heraklit, *Fragmenti*, Grafos, Beograd, 1985.

38. Herbenick, Raymond, *Andy Warhol's Religious and Ethnic Roots, The Carpatho-Rusyn Influence on His Art*, The Edwin Mellen Press, New York, 1997.
39. Herskovits, Melville, *Man and His Works*, Alfred A. Knopf, New York, 1948.
40. Honnef, Klaus, *Warhol*, Tashen, Köln, 2005.
41. Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentiethcentury French Thought*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1993.
42. Jenks, Chris (ed.), *Visual Culture*, Routledge, London, 2003.
43. Kress, Gunther, *Literacy in the New Media Age*, Routledge, London, 2003.
44. Lešić, Zdenko (ured.), *Nova čitanja – Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, 2003.
45. *Likovne sveske, 5-6*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1996.
46. Lotman, Jurij, *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, Institut za film, Beograd, 1976.
47. Lunenfeld, Peter (ed.), *The Digital Dialectic: New Essays On New Media*, MIT Press, London, 1999.
48. Marin, Louis, *Sublime Poussin*, Stanford University Press, Stanford, 1999.
49. Marin, Louis, *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*, Humanity Books, New York, 1990.
50. McKee, Alan, *Textual analysis*, SAGE Publications Ltd, London, 2003.

51. Michelson, Annette (ed.) *Andy Warhol, OCTOBER files 2*, MIT Press, London, 2001.
52. Mišćević, Nenad i Milan Zinanić (ured.), *Plastički znak – zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1981.
53. Mitchell, W. J. T., 'What Is an Image?', *New Literary History*, vol 15 (3), 1984.
54. Mitchell, W. J. T., *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.
55. Mitchell, W. J. T., *Picture theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.
56. Moi, Toril, *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986.
57. Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Books, Garden City, N. Y., 1955.
58. Panofsky, Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York, 1991.
59. Platon, *Fileb*, 39 b, c, prevod K. Maricki-Gadjanski i I. Gadjanski, BIGZ, Beograd, 1983.
60. Pollock, Griselda (ed.), *Generations & Geographies in the Visual Arts - Feminist Readings*, Routledge, London and New York, 2005.
61. Prnjat, Dejana, *Komunikacije*, Akademija umetnosti, Novi Sad, 2022.
62. Purgar, Krešimir, *Preživjeti sliku*, Meandarmedia, Zagreb, 2010.
63. Purgar, Krešimir (ured.), *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009.

64. Rorty, Richard, *The Linguistic Turn – Essays in Philosophical Method*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1992.
65. Rose, Gillian, *Visual Methodologies, An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications, London, 2002.
66. Saint-Martin, Fernande, *Semiotics of Visual Language*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990.
67. Schefer, Jean Louis, *The Deluge, the Plague, Paolo Uccello*, The University of Michigan Press, Michigan, 1998.
68. Schirato, Tony & Jen Webb, *Reading the Visual*, Allen & Unwin, Crows Nest, 2004.
69. Skliris, Stamatis, *U ogledalu i zagonetki*, Pravoslavni Bogoslovski fakultet Univerzitetu u Beogradu, Beograd, 2005.
70. Sretenović, Dejan (priređio), *Novo čitanje ikone*, Geopoetika, Beograd, 1999.
71. Svensen, Laš, *Filozofija mode*, Geopoetika, Beograd, 2005.
72. Šuvaković, Miško i Aleš Erjavec (ured.), *Figure u pokretu – Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Atoča, Beograd, 2009.
73. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Prometej, Beograd – Novi Sad, 1999.
74. Tagg, John, *The Burden of Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.

75. Trifunović, Lazar, *Slikarski pravci XX veka*, Prosveta, Beograd, 1994.
76. Vels, Liz, *Fotografija*, Clio, Beograd, 2006.
77. Warhol, Andy, *THE Philosophy of Andy Warhol (from A to B & Back Again)*, Heli, New York, 1975.
78. Williamson, Judith, *Decoding Advertisements – Ideology and Meaning in Advertising*, MARION BOYARS, London - New York, 2002.

Milan Radovanović
ČITANJE SLIKE Semiotika vizuelnog jezika

Izdavač
Akademija umetnosti
Beograd

Za izdavača
Draško Plavšić

Urednik izdanja
Iva Ljesar

Recenzenti
dr Dejana Prnjat
dr Biljana Pejić

Dizajn korica
Dušica Pejić

Štampa
Bigraf plus, Beograd

Tiraž
20 primeraka

Beograd, 2026.

ISBN-978-86-83279-15-9

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

81'22(0.034.2)

81'22:111.852(0.034.2)

801.73(0.034.2)

РАДОВАНОВИЋ, Милан, 1965-

Čitanje slike [Elektronski izvor] : semiotika vizuelnog jezika / Milan Radovanović. - Beograd : Akademija umetnosti, 2026 (Beograd : Bigraf plus).

- 1 elektronski optički disk (CD-ROM) : tekst ; 12 cm

Sistemski zahtevi: Nisu navedeni. - Nasl. sa naslovne strane dokumenta. - Tiraž 20.

- Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija.

ISBN 978-86-83279-15-9

a) Семиотика b) Семиотика -- Естетика v) Хипертекст g) Херменеутика

COBISS.SR-ID 190363145