

Marko Stamenković

University of Ghent, Belgium
marko.stamenkovic@live.com

Pikselizirana revolucija⁹⁵

Sažetak

Tekst stavlja u prvi plan odnos pogleda, slike i nasilja. Na temelju teorijskih postavki Mari-Žoze Mondzen i Žan-Luka Nansija, ovaj odnos se razmatra u aktualnom kontekstu društveno-političke realnosti na Bliskom istoku (Sirija), ali i u širem, globalnom smislu. Polazeći od primjera suvremene vizualne prakse, tekst analiza projekt "Pikselizirana revolucija" libanskog umjetnika Rabija Mruea i interpretira fenomen snimanja vlastite smrti u revolucionarnim i ratnim uvjetima, na nivou koji povezuje nekoliko ključnih elemenata rasprave: vizualni karakter mobilne (telefonske) tehnologije, proizvodnju slike, koncept samo-žrtvovanja i mobilizaciju zajednice u cilju radikalnih promena. Namjera teksta je da potakne na promišljanje uloge slike koja trpi nasilje smrtonskog pogleda, ali i na implikaciju vanjskog promatrača u tom procesu iz izložbene perspektive 'pogleda sa strane'.

Ključne riječi: *slika, pogled, smrt, samo-žrtvovanje, savremena umjetnost, Rabije Mrue.*

95 Ulomak iz ovog teksta prvi je put javno predstavljen pod prvobitnim naslovom El Torero Muerto (Mrtav toreador) 2013. godine na simpoziju Filozofija medija u Opatiji.

Uvod

Koji odnos zauzimaju pogled i slika u revolucionarnom kontekstu? Koju ulogu mogu imati pogled (optički i mehanički) i slika (pokretna i nepokretna) u društveno-političkim okolnostima koje nazivamo ‘revolucionarni pokreti’? Koju ulogu mogu igrati slika i pogled u suvremenim društvenim i političkim gibanjima koja, pored toga što su prepoznata kao revolucionarna, čine okosnicu u organiziranom i samo-organiziranom, kolektivnom i individualnom, buđenju potlačenih društvenih zajednica? Dodatno, koje značenje nose vizualni tragovi (analogni i digitalni) u aktualnim makroprocesima mobilizacije građana protiv političkih režima generalno i širom sjevernoafričkog i bliskoistočnog podneblja posebno, ali i u globalnoj mobilizaciji suvremenog svijeta protiv socijalnih, ekonomskih i etičkih nepravdi? Konačno, što nam o mikroprocesima individualnog neslaganja s društvenim okolnostima mogu značiti slika i pogled pojedinca? Ovdje pod pojedincima podrazumijevam one koji, kroz nekonvencionalne oblike praksi građanskog protesta (u koje prvobitno ubrajam privatne i javne rituale samožrtvovanja), djeluju u mobilizaciji masa protiv političkog *statusa quo* i koji svjesno ili nesvjesno doprinose promjenama od šireg (kolektivnog, nacionalnog, regionalnog i transnacionalnog) značenja.

Slika koja trpi nasilje (smrtonosnog) pogleda

Na početku svog teksta “Slika i nasilje”, koji je objavljen u knjizi *Uporište slike*,⁹⁶ francuski filozof Jean-Luc Nancy [Žan-Luk Nansi] navodi dvije tvrdnje o slikama s kojima smo, po njegovim riječima, naročito upoznati: “Prva je da su slike nasilne: često govorimo o tome kako smo ‘bombardirani reklamama’, a reklama evocira, prvenstveno, protok slika. Druga je da su slike nasilja – neprestanog nasilja koje izbija po svim krajevima svijeta – sveprisutne i (istovremeno ili naizmjenično) nepristojne, šokantne, neophodne, srcedrapajuće. Ove tvrdnje mogu vrlo brzo dovesti do detaljne razrade etičkih, pravnih i estetskih zahtjeva (a tu je sada i poseban registar koji pripada umjetnosti nasilja i nasilju u umjetnosti), u svrhu uvođenja propisa kojima bi se kontrolirali nasilje ili slike, slika nasilja ili nasilje slika” (Nancy 2005: 15). On se međutim ne zaustavlja na ovim općepoznatim i prihvaćenim tvrdnjama: njegova namjera “nije da se uđe u raspravu o takvim zahtjevima. Umjesto toga, želim prodrijeti iza ovih tvrdnji kako bi se ispitalo što može povezati, na određeni način, sliku nasilja i nasilje slike” (Nancy 2005: 15). Što dakle može povezati sliku nasilja i nasilje slike na određen način, i na koji to način možemo razmišljati i govoriti o takvoj vrsti povezanosti?

Polaznu točku u ispitivanju ovog odnosa za Nancyja predstavlja *ambivalentnost* “koja prožima, na paralelan i stoga izuzetan način, naš opći dojam o oba termina. Postoji nešto dobro i nešto loše kako u nasilju tako i u slici. Postoji nešto potrebno i nešto nepotrebno” (Nancy 2005: 15).

96 Vidjeti tekst “Image and Violence” u Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image*, Jeff Fort (trans.), New York: Fordham University Press 2005: 15-26.

Ovdje se, u kontekstu povijesti suvremenog svijeta, radi o *duplim dualnostima* ili *udvostručenim dvoiličjima*, kako on to naziva (“double dualities or redoubled duplicities”). To za njega znači “kao da, u konstitutivnom smislu, postoje dvije moguće suštine (suština slike i suština nasilja), pa tako i dvije [druge] suštine – suština nasilja slike i suština slike nasilja” (Nancy 2005: 15). Do odgovora na ranije postavljeno pitanje Nancy nastoji doći trasiranjem pitanje kojom se ispituje, u prvom redu, neovisna kategorija nasilja (nasilje kao takvo) a zatim i odnos nasilja i istine. Kako Nancy tretira pojam nasilja? Kompleksno. U osnovi, on definira nasilje kao “primjenu sile koja ostaje strana dinamičkom ili energetsom sustavu u koji intervenira” (Nancy 2005: 15). On dakle shvaća nasilje kao jednu vrstu strane intervencije zasnovane na principu sile koja, u konačnom ishodu, ne vodi rezultatu ili, preciznije, vodi jednom neuspješnom rezultatu oličenom u neupotrebljivosti i nefunkcionalnosti logike elemenata izloženih sili. Umjesto bilo kojeg apstraktnog, filozofskog ili politički intoniranog primjera, Nancy ovdje daje sasvim običan i komunikativan primjer logike nasilnog temperamenta ili nasilnog akta (kao posljedice objektivnog ograničenja, po njegovim riječima) kojom se tretira jedan mehanički element poput običnog vijka. Ako smijem sebi dopustiti na ovom mjestu blago komičan ton, postavio bih pitanje: koja je dakle uloga vijka u filozofiji nasilja? Odvrtnje zavrnutog vijka kliještima – i to izvlačenjem vijka pod pritiskom kliješta, umjesto navijanjem odvijača kako bi se olabavio odnos između vijka i materijala u koji je zavrnut (metal ili drvo, naprimjer) – pokušaj je nasilja ne samo nad elementima koji trpe to nasilje (vijak i materijal za koji je vijak pričvršćen) nego nad *logikom egzistencije* tog vijka i tog materijala, neovisno jedan o drugom, kao i nad *logikom koegzistencije*, odnosno međuovisnosti njihove suštine postojanja u zajedničkom prostoru. Izvlačenje vijka pod pritiskom kliješta primjer je uzaludnog pokušaja primjene nasilja upravo zato što “ne vodi nikakvom rezultatu ili vodi neuspjehu konačnog rezultata” (Nancy 2005: 15).

Prva teza koju Nancy predlaže u definiranju nasilja odnosi se dakle na stav po kojem odupiranje logici razuma (pod pritiskom strane sile nad sustavom kojemu je ta sila tuđa i ostaje zauvijek tuđa) ne vodi rezultatu ili vodi neuspjehu nasilne intervencije na stranom terenu. U vezi s tim Nancy zaključuje da “nasilje ne sudjeluje u bilo kojem poretku razloga, niti bilo kojem skupu snaga usmjerenih rezultatima” (Nancy 2005: 15). Ako se sila razlikuje od sustava nad kojim vrši nasilje po tome što između njih postoji jasna granica podjele – između entiteta sile (koja se aktivno provodi) i entiteta napadnutog sustava (koji trpi provođenje te sile) – onda sila zadržava status uljeza, elementa koji je stran jer dolazi izvana, jer je eksterni (*vanjski*) element u odnosu na sustav nad kojim intervenira: “Nasilje ostaje izvana; ono ne zna ništa o sustavu, o svijetu, o osnovama koje napada (bilo da je u pitanju osoba ili grupa, tijelo ili jezik). Umjesto da želi mogućnost koegzistencije [ili kompatibilnosti postojanju Drugog; Nancy ovdje upotrebljava Leibnizov [Lajbnicov] termin *compossible*, N. N.], nasilje želi, naprotiv, da je nemoguće, da bude nepodnošljivo unutar prostora koegzistencije kao prostora koji nastoji poderati i uništiti. Nasilje “ne želi čuti”, ono nema interesa za znanje. Ono je nezainteresirano da bude bilo što osim “ovo neznanje ili namjerno sljepilo, tvrdoglava volja koja uklanja samu sebe iz bilo kojeg skupa veza i odnosa, i okupirana je samo svojom idejom upada koji ruši sve pred sobom” (Nancy 2005: 16).

Ako nasilje ne pretendira isključivo na postizanje rezultata, odnosno uspješnih rezultata koji bi mogli opravdati upotrebu sile, čemu onda nasilje pretendira ili može pretendirati u svom otporu poretku razuma? Po Nancyjevu mišljenju, posljedica ovako shvaćenog nasilja ili, preciznije, upotrebe nasilja koja ne vodi razumnom, prirodnom, logičnom odmotavanju slojeva napadnutog sustava, vodi njegovoj “denaturalizaciji, uništenju, masakriranju”. Nasilje, u tom smislu, u konačnoj fazi ne dovodi do promjene onoga što napada (promjene u smislu promjene forme, trans-formacije), već do *oduzimanja i forme i značenja* (oduzimanja u smislu lišavanja i apstrakcije, odnosno deformiranja, obezobličavanja i obesmišljavanja kako forme tako i značenja). Ako postoji pojam koji bi, jednom riječju, mogao formulirati rezultat (ili ne-rezultat) primjene nasilja nad sustavom kojem sila ne pripada niti mu može pripadati – shodno otporu poretku razuma – onda je to, u Nancyjevu rječniku, pojam olupine ili ruševine (Eng. *wreck*). Pod pojmom olupine ili ruševine ovdje se podrazumijeva deformirana i obesmišljena stvar, stvar lišena i oblika i značenja, ogoljena do stupnja znaka – i to znaka bijesa kao takvog i sile kao takve. Nancy u nasilju vidi znak koji stvari (stvari izloženoj bijesu kao takvom i sili kao takvoj) ne ostavlja nijednu drugu mogućnost osim mogućnosti da potvrdi njen elementarni identitet, to jest njenu suštinu (njeno biće) koju određuje činjenica o pretrpljenom napadu (izvršenom nad tom stvari) i sili koju je stvar pretrpjela ili još uvijek trpi. Stvar više nije stvar koja je bila nekada, prije pretrpljenog napada, niti je biće ono biće koje je bilo prije pretrpljene izvedbe sile; nasilje čini upravo to da se suština stvari ili bića sada “sastoji u tome što je napadnuto ili povrijeđeno; [nasilje ne transformira, ne daje drugu formu, ali] *prijeti* drugačijom formom, ako ne i drugim značenjem” (Nancy 2005: 15).

Koja je to druga forma kojom nasilje prijeti ili može prijetiti? Ta forma je bezlična forma, forma koja u doslovnom smislu nema lice: ona je bez lica (Eng. *faceless*). U vezi s postavljenim pitanjem, jednim od ključnih stavova u Nancyjevu tekstu smatram sljedeći: “la violence s’expose comme figure sans figure, monstration, *ostension* de ce qui reste sans visage” (Nancy 2005: 16) – nasilje se pokazuje, odnosno izlaže sebe kao figuru bez figure [odnosno lik bez lika, bez lica] kao ‘monstrancu’ ili pokaznicu [*ostension*] nečega što ostaje bezlično, bez lica. Povodom termina ‘monstrance’ (ili ‘ostansion’), Nancy u prilogu svoga glavnog teksta podsjeća na činjenicu da se ovdje radi o “objektu koji se koristi u katoličkoj službi, dragocjenoj posudi namijenjenoj za prikazivanje posvećene hostije: onoga što vjera zove “realna prisutnost” ili, preciznije rečeno, prisutnost koja se *povlači* pred osjetilom vida kao razumnim pogledom (“C’est un objet du culte catholique, réceptacle précieux destiné à présenter en gloire l’hostie consacrée: ostension de ce que la foi nomme ‘présence réelle’, c’est-à-dire précisément *la présence retirée à la vue sensible*”). U tom smislu, važno je napomenuti da i engleska i francuska verzija Nancyjeva teksta uključuju termin *monstrance* (Fr. *ostansion*) pod kojim se podrazumijeva ono što se na hrvatskom zove *pokaznica*, dekorativan i stiliziran liturgijski predmet čija se funkcija sastoji u izlaganju/pokazivanju posvećene hostije prilikom svećanih obreda katoličke crkve.

Nancy nas ovdje podsjeća na jednu važnu stvar: na činjenicu da već u ritualizaciji klerikalne dogme nastupa suočavanje vjerske zajednice sa suštinskim aspektima izložbene (pokazivačke, prikazivačke) prakse, odnosno prakse koja bi se u suvremenom rječniku mogla nazvati upravo *kustoskom*. Ona uključuje direktno suočavanje svakog člana te zajednice (koji pristupa liturgijskom ritualu pričesti) s bezličnim licem nasilja, odnosno s posljedicom nasilja (u ovom slučaju nad Kristom) čiji rezultat – Kristova žrtva ili, preciznije, žrtvovano tijelo Kristovo, kako to vidi kršćanska klerikalna tradicija – biva ‘vidljiv’ reinkarnacijom u hostiji. Moja namjera nije da se, upućivanjem na prirodu crkvenog rituala, sada prodire dublje u značenja kršćanske dogme (koju ne poznajem dovoljno niti me zanima). Naprotiv, bez potrebe za demistifikacijom liturgije pričesti, ovdje smatram važnim Nancyjevo ukazivanje na značenje prakse pokazivanja/prikazivanja/izlaganja hostije (za neupućene: hostija je bijela, tanka i jestiva pločica koju pripadnici kršćanske vjeroispovijesti smatraju onom vrstom simbolične ‘duhovne hrane’ kojom se referira na odsutnu ali sveprisutnu Kristovu žrtvu). Upravo ta praksa, koja se u kontekstu crkvenog rituala pričesti vjernika obavlja upotrebom pokaznice (monstrance), upućuje u nastavku Nancyjeva tumačenja *bezličnosti nasilja* (nasilja kao lika bez lica) na jednu moguću definiciju ontologije i fenomena slike. To je posebno prisutno u ulomku koji također smatram jednim od ključnih za prirodu mog teksta:

Slika je, u suštini, ‘monstrativna’ ili ‘monstrant’. Svaka je slika monstranca (ili uzorak), što se u francuskom jeziku zove *ostensoir*. Slika pripada poretku čudovišta/nakaza; monstrum je čudnovat znak [čudovišan, čudotvoran, natprirodan, N. N.], koji upozorava (*moneo*, *monstrum*) na božansku prijetnju. Njemačka riječ za sliku, *Bild* – koja određuje sliku u njenom obliku i upućuje na njen oblikujući karakter – dolazi od korijena (*bil-*) koji označava čudesnu silu ili čudotvoran [natprirodan, N. N.] znak. U tom se smislu može govoriti o nakaznosti slike, o njenoj monstroznosti. Slika je izvan zajedničke sfere prisutnosti jer ona je prikaz [u smislu u kojem danas koristimo termin displej (Eng. *display*), N. N.]. Ona je manifestacija prisutnosti, ne kao pojavnost, nego kao *izložba*, kao izlaganje, kao izlaženje na vidjelo iznošenjem stvari na svjetlost i stavljanjem u prednji plan [u smislu pozicioniranja, utvrđivanja pozicije, aktualiziranja, N. N.].⁹⁷

Slika je u ovom slučaju slika hostije – koju vidimo očima – na mjestu slike unakaženog/žrtvovanog Kristova tijela, tijela koje ne vidimo i ne možemo vidjeti upravo zato što je hostija samo manifestacija prisutnosti tog tijela, njegov prikaz ili *display*, a ne pojavnost tijela koje zauzima poziciju ‘realne prisutnosti’, one prisutnosti koja se *povlači* pred osjetilom vida i našim pogledom (prisutnosti koja

97 “[...] Ainsi, l’image est d’essence monstrative ou « monstrante ». Chaque image est une *monstrance*, pour employer le mot qui dans plusieurs langues désigne ce que le français nomme *ostensoir*. L’image est de l’ordre du monstre: *monstrum*, c’est un signe prodigieux qui avertit (*moneo*, *monstrum*) d’une menace divine. En allemand, le mot pour l’image, *Bild* – qui désigne l’image dans sa forme, dans son façonnement – vient d’une racine (*bil-*) qui désigne une force ou un signe prodigieux. C’est ainsi qu’il y a une monstruosité de l’image: elle est hors du commun de la présence parce qu’elle en est l’ostension, la manifestation non pas comme apparence, mais comme exhibition, comme mise-au-jour et mise-en-avant.”

Vidjeti: Nancy, “Image and Violence”, *Ibid.* Isti tekst u verziji na francuskom jeziku: <http://leportique.revues.org/index451.html> (posljednji pristup 15. 9. 2012.).

‘nema lice’, koja je bezlična). U etimološkom ključu tumačenja, bez koje vjerojatno nijedan frankofoni filozof ne bi mogao doći ‘svjetlost’ pisane riječi, Nancy također podsjeća na povezanost između latinskih termina *imago* i *imitator*, pri čemu bi pojam slike mogao biti doveden u vezu s pojmom *aemulus* – imitator ili suparnik (Nancy 2005: 25). Ako je u tom smislu slika hostije imitator Kristova žrtvovanog tijela, odnosno ako hostija zauzima mjesto slike tog tijela (slike unakaženog tijela, *tijela nad kojim je izvršeno nasilje*) kao replika/imitacija ‘realne prisutnosti’ koju ne možemo vidjeti pogledom, onda je u praksi pokazivanja bezličnog lica nasilja Nancy u pravu kada se poziva na monstroznost slike kao njen paradigmatički aspekt u situaciji o kojoj ovdje govorimo.

Moje je pitanje: možete li se sjetiti takve vrste prisutnosti ako ste ju ikada vidjeli – direktno, *vlastitim očima*? Sjećate li se neke slike nasilja ‘bez lica’? Jeste li ikada vidjeli nasilje bez lica? Jeste li doživjeli nakaznost slike, njenu monstroznost? Što, na kraju krajeva, znači *iskusiti* nakaznost slike – ako se o iskustvu monstroznosti još uvijek može govoriti u kontekstu doživljaja: onoga što se može *doživjeti*, u smislu dostizanja konačnog limita koji nameće život kao takav, u posljednjoj instanci odmotavanja vidljivog iza koje slijedi samo još jedna, *posljednja slika* (a nakon nje, ili kroz nju, samo još *sâma smrt*)? Moja je pretpostavka da situacija direktnog suočavanja s nasiljem bez lica zahtijeva od promatrača *ekstremnu situaciju*, odnosno *situaciju iskustva slike kao vlastite slike smrti* (‘posljednje slike’) ili, preciznije, kao slike koja vodi vlastitoj smrti, koja proizvodi ‘efekt vlastite smrti’. Prije no uhvatim ‘zlatnu nit’ između prethodnih teza i konkretnih materijalnih dokaza u kontekstu “monstroznosti slike koja se pokazuje likom bez lica”, imam potrebu zaključiti Nancyjevu raspravu o odnosu nasilja i istine još jednim njegovim stavom. Nancy kaže sljedeće:

Nasilje ne igra igru snaga. Ono ne igra uopće ništa. Nasilje prezire igre, sve igre; mrzi intervale, artikulacije, tempo, pravila kojima ne upravlja ništa drugo do uspostavljeni čisti međusobni odnosi. Baš kao što cijepa i uništava igru snaga i mrežu odnosa, tako ima i potrebu da se iscrpljuje u vlastitom bjesnilu. Nedostaje mu vlast i ostaje izvan zakona. Nasilnik želi izbljuvati sve svoje nasilje, i zajedno s tim izbljuvati samog sebe. Jer samo se tako može riješiti svoje tuposti da bi ostao ništa drugo do netko tko gađa, lomi, muči do točke besmisla – a ovdje se ne radi samo o bezumlju prema žrtvama nego i o bezumlju prema sebi sâmom. Njegova snaga više nije sila, to je jedna vrsta čistoga, gustoga, glupog, neprobojnog *intenziteta*. Samo masa, prikupljena i samooblikovana kako bi mogla udariti, inercija prikupljena i pokrenuta kako bi mogla razbijati, premještati se i otvarati rascjep. [...] Baš kao što nasilje nije primjena sile u vezi s drugima već otvorena prisila čitavog odnosa snaga koji se uništava zbog *uništavanja po sebi* (u tome je slabost razbješnenosti), tako nasilje ne služi istini – umjesto toga, ono zaista želi biti istina sâma. U mjestu uspostavljenog poretka o kojem nasilje ne želi išta znati, nasilje smjenjuje ne neki drugi poredak, nego sâmo sebe (i vlastiti potpuni nedostatak poretka). Nasilje – to jest, udarci nasilja – jesu ili čine istinu. (Nancy 2005: 16)

Ovaj zaključni stav otvara mi mogućnost ‘testiranja uzoraka’ vizualnog materijala iz domene suvremene umjetnosti i medija (na konkretnom primjeru projekta koji predstavljam u sljedećem segmentu teksta) i njihovog pozicioniranja u mreži argumenata i značenja koji dolaze iz Nancyjeva (i ne isključivo njegova) teorijskog ‘laboratorija’.

Pikselizirana revolucija

Pikselizirana revolucija libanonskoga glumca, redatelja, dramaturga i vizualnog umjetnika Rabiha Mrouéa [Rabija Mruea] naziv je njegova predavanja/performancea u okviru složenijeg projekta pod nazivom “The Fall of a Hair” (2012.). Nakon izvedbe u ljeto 2012. godine u Kasselu (Njemačka) na velikoj međunarodnoj kulturnoj i izložbenoj manifestaciji dOCUMENTA13, snimka montirane i adaptirane verzije ove izvedbe prenesena je na veliki ekran u formi videoprojeksijske. *Pikseliziranu revoluciju* u kaselskom Državnom kazalištu (Staatstheater Kassel) Mroué je najavio kao predavanje/performance “o upotrebi mobilnih telefona tijekom sirijske revolucije” s naglaskom na “centralnoj ulozi koju su fotografije, snimljene ovim uređajima, igrale u informiranju i mobilizaciji ljudi tijekom revolucionarnih događaja” (dOCUMENTA13, web). U argumentima koje iznosi u naraciji u ovom radu, Mroué posebnu pozornost posvećuje “sposobnosti razmjene i prijenosa fotografskih slika putem platformi za virtualnu i popularnu komunikaciju”. Okvir za tu analizu dale su nesvakidašnje okolnosti jednoga konkretnog područja – kao što je Sirija, u ovom slučaju – u kontekstu još uvijek gorućih, neriješenih i tragičnih zbivanja oružanoga građanskog konflikta započetog u ožujku 2011. godine. U *Pikseliziranoj revoluciji* (kao i u metodološki slično koncipiranim radovima, poput *Looking for a Missing Employee* (2003.), čije sam javno izvođenje gledao u budimpeštanskom kulturnom centru TRAF0 u studenom 2010. godine), Mroué se pojavljuje uživo pred publikom. Na pozornici – ili u prostoru koji ostavlja dojam pozornice – dominira figura naratora (Mroué osobno) dok sjedi za stolom, pod direktno usmjerenim svjetlosnim izvorom. Mroué se nalazi ispred platna na koje se projiciraju vizualni i tekstualni materijali tematski značajni za razvoj narativa u kontinuiranom trajanju od jednog do dva sata. Verzija *Pikselizirane revolucije* svedena na 22 minute bila je projicirana publici tijekom višemjesečne izložbe u Kasselu. Pored nje, Mroué je na trinaestom izdanju kaselske izložbe priredio i samostalni postav koji se sastoji od pet međusobno komplementarnih dijelova, koje ću ukratko predstaviti u nastavku teksta.

Gušće od vode (*Thicker than Water*) serijal je od sedam knjižica fotografskih snimki, takozvanih flip-knjiga [Eng. *flip-books*], fiksiranih na horizontalnom postolju dugačkog stola. Svaku od ovih knjižica čini serija zasebno koncipiranih fotosegmenata, tematski srodnih. U interakciji s publikom, okretanjem stranica, svaka serija slika postaje ručno animirana, dok je svaka animacija praćena određenim zvučnim materijalom. To opet ovisi o posjetitelju koji biva direktno uključen u sadržaj ovog rada pritiskom tipke za zvuk pored svake knjige u nizu. Zahvaljujući posjetiteljima izložbe, slike postaju ‘pokretne’ i ‘ozvučene’. Njihov sadržaj čine amaterske videosnimke preuzete s interneta (s portala YouTube) koje su ovdje predstavljene u formatu fotografskih isječaka, čime svjedoče o

iskustvu direktne prisutnosti anonimnih snimatelja u oružanim građanskim pobunama i sukobima s predstavnicima režima u Siriji tijekom 2011. i 2012. godine. 'Dokaz' impliciranosti posjetitelja izložbe u ono što se zbiva na tim slikama jesu plavi tragovi na prstima onih koji, kako bi animirali vizualni materijal, odluče pritisnuti tipke za zvuk koje su unaprijed namazane tintom.

Uvećanje (Blow Up) serija je pikseliziranih fotoportreta tiskanih u formatu postera. Materijal je nastao na temelju snimki mobilnim uređajima u direktnom sudaru unakrsnih pogleda: pogleda žrtve (snimatelja) i pogleda ubojice (pripadnika neke od oružanih snaga u sirijskom konfliktu). Likovi ubojica zabilježeni su telefonskim uređajima, postavljeni na internet, a Mroué ih je odatle preuzeo i potom uvećao. Tako uvećani, likovi prikazanih figura ostali su pikselizacijom izobličeni do neprepoznatljivosti. 'Bezlični' portreti ubojica (portreti *bez-lica*, u doslovnom smislu riječi, ako još uvijek pratimo Nancyjevo tumačenje) tako su i producirani za izložbu, zajedno s pratećim tekstom preko zidne površine, na kojoj se nalaze fotoportreti poredani u nizu.

Oko za oko ('Eye' vs. 'Eye') filmski je materijal snimljen na osammilimetarskoj vrpici. Pogled jednog potencijalnog ubojice (muškarac s puškom u rukama) i pogled jedne potencijalne žrtve (muškarac s mobilnim telefonskim uređajem u rukama) konfrontirani su u međusobnoj razmjeni, ali ovaj put virtualnoj. Ovdje je razmjena pogleda fiktivna (montirana) do te mjere da uključuje dimenziju napetosti kojom eksterni promatrač (posjetitelj izložbe) proživljava 'granično iskustvo' između dva zaraćena pogleda u samom *protoku* vremena – u trajanju i cirkularnom ponavljanju kojim se filmska vrpca 'odmotava' pred publikom i najavljuje potencijalnu smrt. Zahvaljujući montiranoj i konstruiranoj vremenskoj dimenziji, to napeto trajanje dijeli sukobljene poglede, ali ih istovremeno i povezuje: neprestani protok vrpce pred očima posjetitelja izložbe ukida distancu između njegovog/njenog eksternog pogleda i međusobnih pogleda dvojice muškaraca u filmu. Iskustvo razmjene između ubojice i žrtve, u ovom slučaju, ne pripada i realnom vremenu u kojem su fotografije snimljene: ono postaje moguće tek u trenutku promatranja 'sa strane', u kojem posjetitelj izložbe gubi neutralnu poziciju jer biva direktno uhvaćen u zamku zaraćenih pogleda nad kojom visi samo jedno pitanje: život ili smrt? U ovom radu, Mroué to pitanje ostavlja otvorenim i beskonačno nedefiniranim dok svjesno implicira eksternog promatrača u proces davanja eventualnog (uvijek individualnog) odgovora.

Slika do pobjede? (Image till Victory?) vrlo je kratka videoprojekcija ali dovoljno uznemirujuća jer se temelji na monotonom ritmu iste akcije koja se neprestano ponavlja: ljudska silueta na crvenoj pozadini 'puca' kamerom iz mobilnog telefona, pada, ustaje i izvodi istu radnju naizmjenično. Važna je paralela koju Mroué ovim radom sugerira: smrtonosnu funkciju hladnog oružja (pištolja) ovdje zamjenjuje 'smrtonosna' funkcija mobilnog telefona – kao uređaja za proizvodnju *vizualne komunikacije* s nesagledivim (ili očekivano tragičnim) posljedicama u suočavanju pogleda snimatelja iza ekranske slike sa smrtnom opasnošću koja prijete iz nasuprotnog pogleda ubojice.

Među navedenim segmentima projekta “The Fall of a Hair” ostao je još jedan, posljednji u nizu koji je najviše privukao moju pozornost u Kasselu. To je vjerojatno i razlog zbog kojeg danas o njemu pišem. *Pixelizirana revolucija* jest, po preciznijoj definiciji autora, “ne-akademsko predavanja-performance” [Eng. *non-academic lecture-performance*] u formatu snimljenog, sažetog i montiranog videomaterijala, kojem je prethodio niz originalnih izvedbi uživo tijekom 2012. godine na različitim javnim kulturnim lokacijama u svijetu (Metropolis Cinema u Bejrutu, Performance Space 122 u New Yorku, Contemporary Art Gallery u Vancouveru, itd.). Radi se o djelu narativnog karaktera u kojem umjetnik izvodi javnu analizu *fenomena smrti* iz geopolitičke perspektive građanina suvremenoga arapskog (bliskoistočnog podneblja) u direktnoj vezi s aktualnom ratnom sirijskom situacijom. Metoda koju Mroué primjenjuje ima dokumentarni karakter jer se zasniva na *dokumentaciji ‘smrti’* sredstvima masovne komunikacije, posebno vizualne, kao što su mobilna telefonija i internet. Centralno mjesto u radu zauzima fenomen (fotografske) slike uokviren prijetećim *potencijalom smrti*. U tom smislu, glavnu ulogu igra direktan kontakt oči-u-oči [Eng. *eye-contact*] između pojedinačnih predstavnika strana u sukobu. Radi se o pokretnoj digitalnoj fotografiji za koju se samo može pretpostavljati da je istovremeno i posthumni trag posljednjeg promatračkog akta žrtve, budući da ne znamo jesu li anonimni snimatelji (na koje je pucano dok snimaju fotografije svojih ubojica) zaista i mrtvi, niti se Mroué bavi time na ovome mjestu. Ono čime se bavi jest slika, ne samo u smislu direktnoga materijalnog svjedočanstva i traga toga fatalnog kontakta oči-u-oči, nego u smislu uloge koju ona ima u mobilizaciji populacije i revolucionarnog pokreta. Ovdje se slika i pogled smatraju ključnim za garanciju realnog nastavka započete revolucionarne borbe, ali i simboličkog nastavka života fotografa (snimatelja-žrtve) u prostoru slike.

Materijal o kojemu Mroué govori u *Pixeliziranoj revoluciji* sastoji se od videosnimaka postavljenih na internetske stranice zahvaljujući građanima, aktivistima i sudionicima sirijske borbe, koji su direktno ili indirektno sudjelovali u produkciji tog materijala, a Mroué ih je pronašao i preuzeo tijekom osobnih istraživanja podataka o ovim događajima u Siriji. U obilju dramatičnog materijala koji je prikupio tijekom istraživačke navigacije *cyber* prostorom, Mroué je započeo ispitivanje jednoga specifičnog aspekta tog sadržaja koji mu je privukao posebnu pažnju. O kojem se aspektu radi?

U *Pixeliziranoj revoluciji* Mroué stavlja u prvi plan dokumentaciju smrti, odnosno autodokumentaciju vlastite smrti građanina-sudionika sirijske revolucije. Ovdje se pod *autodokumentacijom vlastite smrti* podrazumijeva situacija koju određuje žrtva u trenutku dok snima (mobilnim telefonom) čin pucanja sa suprotne strane pogleda: slika je dokument koji nastaje u direktnoj frontalnoj konfrontaciji pogleda žrtve s pogledom ubojice. Konfrontacija o kojoj je riječ utemeljena je ne samo na ukrštanju optičkih pogleda suprotstavljenih strana (u otvorenom polju međusobnog suočavanja pogleda), nego i na ukrštanju njihovih mehaničkih pogleda: u polju suočavanja vatrenog oružja ubojice (puške, u najčešćem slučaju) i tehnološkog ‘oružja’ – mobilnog telefonskog uređaja opremljenog optičkim elementima za snimanje fotografija niske rezolucije. Centralnu ulogu u ovoj *javnoj areni sukoba* igraju nepokretne digitalne fotografske slike i pokretne kratke videosnimke zabilježene okom

žrtava konflikta. Na taj način, odnos snaga dvaju pogleda mjeri se stupnjem vizualizacije direktne konfrontacije sukobljenih strana u ratnom konfliktu (u smislu optičke i tehnološke vizualizacije). U čemu se sastoji centralna uloga slike u ovom kontekstu? Ona se sastoji upravo u mogućnosti koju nudi vizualna informacija u situaciji suvremenoga umreženog društva: u informiranju naroda tijekom revolucionarnih događaja i, posljedično, u mobiliziranju ljudi za sudjelovanje u nastavku revolucije za slobodu. Informativna uloga vizualnog (fotografskog) materijala, snimljenog mobilnim telefonom omogućena je funkcijom koju suvremena tehnologija pruža za razmjenu i diseminaciju vizualne informacije. Mobilni telefon koji posjeduje aplikaciju za proizvodnju digitalne slike niske rezolucije, u sprezi s internetom i društvenim virtualnim mrežama komunikacije, pokazuje se kao jedan od ključnih elemenata u cilju obavještanja, motiviranja i aktiviranja građana kako u mirnodopskim tako i u ratnim okolnostima. To međutim nije dovoljan razlog da bi *Pikselizirana revolucija* zaslužila svoje posebno mjesto na sceni suvremene vizualne umjetnosti.

U danim (ratnim) uvjetima, Mroué propituje između ostalog i suštinu čovjekove prirode – njenu enigmatičnu stranu u dosluhu sa sveprisutnom tenzijom smrti. Time nam ne prikazuje samo dokumente jednog vremena, nesretnog za jedan daleki narod, nego nam približava ‘daleku’ sliku nas sâmihih uhvaćenu pogledom ‘drugog’. Usudio bih se tvrditi da nam Mroué, svojom teorijskom i praktičnom analizom, u ovom radu nudi gotovo univerzalnu ‘vizualnu dramaturgiju ljudskosti’. On ne izlaže samo jednu moguću interpretaciju teorije fotografije iz perspektive tehnološki i medijski razvijenoga suvremenog doba nego jednu moguću interpretaciju čovjeka, ukliještenog između graničnih pozicija: one u kojoj prevladava *logika opstanka* i one druge, u kojoj se nameće ‘iracionalna’ *logika samo-žrtvovanja*. U kombinaciji ove dvije logike nalazi se i jeka mitske zagonetke o samozrcalnoj slici, na tragu mitskoga Narcisova balansiranja između želje za ‘drugim’ (preko refleksije vlastite pojavnosti u vodi) i njegove izloženosti vlastitoj smrti kao opasnosti po život koju ta želja sa sobom nosi (mogućnost gubitka vlastitog života potapanjem u vodi čija površina reflektira sliku ‘drugog’, odnosno Narcisa sâmog, za kojom on neminovno hrli).

U vezi s onim što čovjeka čini ljudskim bićem u izvanrednim (‘neprirodnim’) situacijama na granici između života i smrti, *Pikselizirana revolucija* otkriva čovjeka na krajnjoj margini (vizualne) egzistencije, u onom trenutku navodne apstrakcije smisla kada čovjek uspostavlja i specifičan odnos s politikom života-i-smrti i to preko *slike*: direktnim gledanjem u izvor vlastite smrtne opasnosti. Čovjeku kojem, u toj situaciji, jedino oružje u rukama predstavlja mobilni telefonski uređaj ne preostaje ništa drugo nego da ‘puca’ ekranskom slikom u znak samoobrane, ali i u znak revolta. Slika tako postaje krajnji motiv gubitka vlastitog života: u njoj žrtva potencijalno vidi značajniji doprinos razvoju revolucije umjesto spašavanja osobnog života, umjesto bijega pred realnim oružjem ili umjesto pristanka na gubitak prilike o skupljanju vizualnih dokaza – portreta onoga istog bezličnog ‘lica nasilja’ koje životu nenaoružanog snimatelja prijete smrtonosnim oružjem.

I pored važnosti koju Mroué pridaje odnosu između surove političke realnosti na Bliskom Istoku i tehnoloških prednosti mobilnih (vizualnih) komunikacija na istom terenu, glavna poruka *Pixelizirane revolucije* ipak se sastoji u ponavljanju postojeće teze o suštinskom odnosu između 'slike' i 'smrti' koji u ovom radu dostiže fatalne razmjere. On se tiče neizbježnosti tragedije (u kojoj se ljudski život prekida *razmjenom pogleda* u direktnoj konfrontaciji dvojice promatrača: jednoga 'naoružanog' kamerom a drugoga naoružanog doslovno) i ostaje da nas uznemirava zbog *dvojbe promatrača* u kojoj se sada i sâmi nalazimo, iako smo izvan direktnih događaja u ovom radu. Dvojba ostaje prisutna iz nekoliko razloga: najprije zato što nam predloženi vizualni materijal ne otkriva do kraja razvoj situacije između sukobljenih strana – uskraćuje nam spoznaju o tome je li zaista došlo do očekivanoga gotovo neizbježnog ubojstva na koje nas snimke navode ili je došlo samo do *nasilnog prekida pogleda* 'žrtve' u trenutku pucnjave i posljedično do nasilnog prekida 'života slike' koja se zamračnjem ekrana gubi pred našim očima. Tako ostajemo uskraćeni za sliku *pravoga* mrtvog tijela *prave* žrtve (kako je obično vidimo u fiktivnim, filmskim materijalima ili realnim, dokumentarnim materijalima). To produbljuje misterij o snimljenom materijalu kao dokumentarnom, kao materijalu proizvedenom u 'realnom vremenu' i 'realnim uvjetima': ostavljeni smo da razmišljamo pred upitnikom o intenzitetu fiktivnog utjecaja u događaj za koji vjerujemo da je beskonačno 'realan'. Eventualnom izbjegavanju smrti – pred metkom iz oružja u koji potencijalna žrtva direktno gleda iza 'zaštitnog' oklopa telefonske kamere – slijedi pretpostavka o tome u kojoj mjeri smrt uspijeva izigrati i nadmudriti sliku koja je priziva, i obratno: koliko slika potencijalne smrti može utjecati na one koji su živi da se nastave boriti – za ciljeve revolucije, za bolji život nakon nje, ali i za ideju života kao takvog. Također postoji pretpostavka o tome može li ovako shvaćena žrtva možda doprinijeti nastavku života nekih drugih članova iste zajednice nesebičnim podređivanjem vlastitog života smrti, odnosno po cijenu žrtvovanja vlastitog života pred pogledom fotografiranog ubojice koji potvrđuje svoj status ubojice upravo *u trenutku fotografiranja*. U tom trenutku fotografiranja, granice između žrtvovanja i fotografiranja, slike i smrti, otpora i kontraterora postaju fleksibilne do nivoa međusobnog ukidanja.

Razmišljati o slikama znači davati odgovore na budućnost nasilja⁹⁸

Što je slika? Odgovor na ovo pitanje, koje u jednoj od svojih studija eksplicitno postavlja Marie-José Mondzain [Mari Žoze-Mondzen],⁹⁹ zasnovan je na njenom primarnom argumentu da slika [Eng. *image*] nije “tek jedan od mnogih predmeta koje vidimo [nego] *poseban slučaj*” (Mondzain 2011: 307). Što je to tako *posebno* u slikama u usporedbi s mnogim drugim objektima koje vidimo? Pretpostavimo da odnos između slika (u smislu objekta-slike, slike-predmeta) i svih ostalih predmeta predstavlja odnos suštinske razlike. Jedan od osnovnih razloga takve argumentacije, kojim Mondzain artikulira stav o partikularnosti slike u polju vidljivog, sastoji se u zamršenoj liniji odnosa između individue (svakoga ljudskog subjekta) i svijeta (društvenog subjekta). Ova linija odnosa zasnovana je na iskustvu *upisivanja* – inskripcije subjekta u svijet [Fr. *s’inscrire*]. Da bi se upisali, to jest upisali *sebe* u svijet, ljudski subjekti prolaze kroz “simboličke operacije i time kroz proizvodnju znakova kojom utemeljuju svoj odnos prema govoru” (Mondzain 2011: 308). Što to znači? To znači: ako ja trebam obilježiti svoje postojanje u svijetu kojemu pripadam tijekom svog života, i ako trebam ostaviti bilo kakav trag o svom postojanju u svijetu nakon toga, proces kroz koji moram proći jest proces stvaranja/kreiranja znakova. Ovdje se, kako u simboličkom tako i u realnom smislu, misli na proces stvaranja znakova kao proces produkcije znakova – proces *proizvodnje*. Posljedično, ova vrsta proizvodnje definira moj odnos prema svijetu kao odnos *komunikacije* i to komunikacije između mene i drugih. Ovdje se prvenstveno misli na verbalni model komunikacije, budući da Mondzain inzistira na govoru, na potencijalnosti govora koja je uvjetovana slikom, to jest mogućnostima imaginacije kao mogućnostima vizualnog mišljenja. Proizvodnja znakovne komunikacije između svijeta i mene, koja mi omogućuje da govorim, predstavlja osnovnu instancu zahvaljujući kojoj stječem iskustvo vlastitog postojanja. Zašto mi onda treba pogled da bih imao mogućnost govora? Mondzain to tumači kao neophodnost upravo zbog činjenice da naše upisivanje u svijet ovisi o proizvodnji (vizualnih) znakova koje ona naziva “operacije proizvodnje slike” [Eng. *image-producing operations*]. Činjenica da imamo mogućnost govora uvijek je predodređena “našom sposobnošću da proizvodimo slike, mogućnošću da zamislimo. Sve dok ova sposobnost – da imamo misao, da mislimo u slikama [Eng. *to imagine*] – ostaje nesputana, čovjek će ostati u mogućnosti da govori usprkos eventualnoj istovremenoj nemogućnosti da gleda” (Mondzain 2011: 308). U vezi s navedenim argumentima postavljaju se najmanje dva moguća zaključka od ključne važnosti u ovom trenutku.

98 Citat iz Marie-Žoze Mondzen (2009: 51). Vidi: Marie-José Mondzain, *L’Image peut-elle tuer?*, u prijevodu na engleski “Can Images Kill?”, Sally Shafto (trans.), *Critical Inquiry*, Vol. 36, No. 1 (Autumn 2009), Chicago: The University of Chicago 2009, pp. 20-51.

99 Marie-José Mondzain [Mari-Žoze Mondzen] – filozofkinja, direktorica francuskoga Nacionalnog centra za znanstvena istraživanja (CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique) u Parizu, i autorica knjiga među kojima su najpoznatije: *Tržište pogleda* (2003, *Le Commerce des Regards*, Paris, Editions du Seuil), *Gledati zajedno* (2003, “Voir Ensemble”, *douze voix autour d’un texte de Jean Toussaint Desanti*, L’Exception, groupe de recherche sur le cinéma, Paris, Gallimard), *Može li slika da ubije?* (2002, *L’image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard Presse), i *Slika, ikona, ekonomija* (2000, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l’imaginaire contemporain*, Paris, Editions du Seuil).

S jedne strane, što god mojim očima bilo vidljivo ili nevidljivo, to ne znači da ja to mogu ili ne mogu vidjeti jer “ne vidimo svijet zato što imamo oči [nego] su naše oči otvorene zahvaljujući našoj sposobnosti da proizvodimo slike, našoj spremnosti da zamislimo” (Mondzain 2011: 308). Moja sposobnost da vidim [Eng. *to see*] razlikuje se dakle od moje sposobnosti da vidim-sliku [Eng. *seeing-an-image*]. U prvom slučaju gledanje je uvjetovano mojim biološkim optičkim aparatom i urođenim instrumentima vida (oči) i ostaje ovisno o osjetilu vida u smislu opće percepcije (opažanja *bilo kojeg* predmeta u svijetu u koji sam ja već upisan ili se tek trebam upisati). U drugom slučaju međutim moja percepcija ovisi o lingvističkom aparatu (govor) i društveno stečenim instrumentima komunikacije (jezik) koji procesuiraju vizualnu informaciju kroz moj mozak kako bih mogao reći nešto sebi i drugima o sebi i drugima, odnosno kako bih komunicirao sa svijetom preko (vizualne) imaginacije koju posjedujem (ovdje se pod *vizualnom informacijom* podrazumijeva slika, kao poseban ‘predmet’ među mnogim drugim predmetima na svijetu).

S druge strane, moja sposobnost da proizvodim slike ili moja mogućnost da zamislim (Eng. *to imagine*) daje mi mogućnost da ‘vidim’ neovisno o gledanju svojim očima: čak i ako bih bio slijep (to jest, ako ne bih imao mogućnost vidjeti vlastitim očima) još uvijek bih bio sposoban komunicirati i dijeliti svoju (vizualnu) imaginaciju sa svijetom. Ova komunikacija odvija se putem govora, i to sve dok imam otvoren (neometan, produktivan, funkcionalan) pristup osobnoj imaginaciji. Ovdje se pod imaginacijom [Eng. *imagination*] podrazumijeva izvođenje operacija kreiranja-slika [Eng. *image-making operations*] koje, da bi bilo uspješno, mora ostati neometano.

U etimološkom smislu, termin *imaginacija* neposredno se dovodi u vezu s pojmom *slika* [Lat. *imago*]. Ovdje zato smatram izuzetno bitnim pojašnjenje pojma ‘imaginacija’ kao termina koji, u konstitutivnom smislu, u sebi već sadrži riječ ‘slika’ [Eng. *image*]. Imaginacija, dakle, ne podrazumijeva sposobnost proizvodnje idealnih ili idealiziranih slika koje se odnose na naše fantazijske projekcije (kroz snove, želje i maštanje, u popularnom shvaćanju termina). Imaginacija podrazumijeva *stvaranje-slike* [Eng. *image-making*] kao *kognitivnu operaciju neovisnu o našim osjetilima* (uključujući i osjetilo vida). Imaginacija (ili potencijalnost imaginacije vizualnim zamišljanjem) sposobnost je razmišljanja u slikama ili, po jednoj od mogućih enciklopedijskih definicija, “sposobnost formiranja novih slika i osjećaja koji ne pripadaju domeni opažanja pogledom, sluhom, ili ostalim osjetilima. Imaginacija sudjeluje u osiguravanju kako značenja našem iskustvu tako i razumijevanja našoj spoznaji; ona predstavlja osnovnu ljudsku sposobnost kojom dajemo smisao svijetu, i također igra ključnu ulogu u procesu učenja i spoznavanja.”¹⁰⁰

100 Vidjeti enciklopedijsku definiciju pojma imaginacija: Wikipedia contributors, “Imagination”, Wikipedia, The Free Encyclopedia, <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Imagination&oldid=504326452> (posljednji pristup 28. 8. 2012.).

Prema mom shvaćanju navedenih argumenata Marie-José Mondzain, imati sposobnost govora za ljudski subjekt znači komunicirati sa svijetom u koji je taj subjekt upisan prolaskom kroz operacije proizvodnje-slike: dok *se otvaram* imaginaciji (dok otvaram sebe imaginaciji), ja istovremeno *dijelim* s drugima svoju sposobnost da zamislim, što mi daje mogućnost *pristupa* tom svijetu i time ja upisujem sebe u taj svijet. Namjerno ovdje naglašavam riječi ‘otvaranje’, ‘pristup’ i ‘dijeliti’ jer su upravo to termini koje Mondzain upotrebljava dalje u svom tekstu. Ona ih koristi konstruktivno kako bi mogla da ih upotrijebi za definiranje glavnih koncepata u vezi s propozicijama pojmova u kontekstu analize kojom se bavi, a to su pojmovi *slika*, *gledanje* i *vidjeti slike*:

Slika *otvara* (i otvara nam) polje naše mogućnosti gledanja; slika je poklon tuđeg pogleda koji mi biva ponuđen u trenutku u kojem mi nedostaje autonomija i moć da definiram sebe sâmog u svijetu. Slika nije objekt i zbog toga sam ja subjekt. [...] Vidjeti znači *dijeliti* sliku koja subjekt govora izlaže činu priznanja. [...] Vidjeti sliku znači imati *pristup* onome što već promatra, što nam uzvraća pogled iz polja vidljivog kao takvog, a to znači *ponuditi* (darovati) pogledu imanentnost odsustva. (Mondzain 2011: 310-311; moj kurziv, N. N.)

Mondzain dakle povlači jasnu liniju odnosa između slika, čina gledanja slika, i transformacije kojom procesi gledanja-slika aktiviraju gledatelje kao *subjekte* promatranja. Ovo aktiviranje gledatelja i njegova transformacija u subjekt promatranja sastoji se u stjecanju mogućnosti govora koja se, za gledatelja, pokazuje kao posljedica mogućnosti gledanja slika (u smislu imaginacije). Ključna uvodna pitanja u ovu problematiku Mondzain postavlja vrlo precizno: “Što znači vidjeti sliku? Kako, u promatranju slika, postajemo gledatelji [umjesto promatrača, dodao bih] i kako slike formiraju promatrače kao *govoreće subjekte*?” (Mondzain 2011: 307). Biti govoreći subjekt, odnosno postati govorećim subjektom: što to znači? Umjesto direktnog odgovora na ovo pitanje, usudio bih se parafrazirati jedno od citiranih pitanja Marie-José Mondzain, i to formuliranjem novoga fokusiranog pitanja: što znači vidjeti sliku ‘bezličnog nasilja’ kakvom je naprimjer predstavlja pogledu Rabih Mroué u svom radu *Blow Up* (o kojem sam ranije govorio)? Kako promatranjem slike naša uloga ‘promatrača’ biva transformirana u ‘gledatelja’ tijekom procesa prepoznavanja i postajanja gledateljem *kao govorećim subjektom* dok promatramo ovu sliku? Kako ova transformacija uspostavlja paralelan odnos između naše uloge s ulogom drugog promatrača, ali ne bilo kojega drugog promatrača nego baš onog koji je proizveo tu istu sliku prije nego što smo je mi vidjeli? Dok stojim na mjestu toga Drugog u trenutku dok je gledam, on postaje “subjekt koji govori i posjeduje želju [za komunikacijom]” (Mondzain 2011: 307). Znači li vidjeti ovu sliku da – u toj neizbježnoj identifikaciji s Drugim – ja prihvaćam *podjelu* komunikacije koja mi se *otvara* imanentnošću odsustva u uzvraćenom pogledu toga Drugog? Kako “balansiranje između antropološke istine i političkog cilja” (Mondzain 2011: 307) čini ovu komunikaciju vidljivom, ne samo u smislu predstavljanja nego i oživljavanja sposobnosti subjekta da *djeluje* kroz proizvodnju slika – da djeluje kao agent čiji je *duh otpora* neraskidiv od *prakse gledanja*?

Uloga koju igra pogled Drugog (proizvođača slike kao medijatora ‘pogleda otpora’) jest transformativna upravo na nivou njegove sposobnosti da se *tim pogledom* i *tom slikom* upiše u svijet zajedno s kojim – ili protiv kojeg – pruža otpor. Ovo upisivanje ne zbiva se zahvaljujući njegovom oku (koje vidi), nego njegovoj mogućnosti da izvede određene geste, fizičke i mentalne, kao odgovor na oblike vlastite imaginacije i to u *produktivnom* smislu – u smislu njegove ‘sposobnosti da proizvodi slike’ kroz ‘operacije proizvodnje-slika’ (Mondzain 2011: 307). Naš potencijal govora ovisi o našem potencijalu da vidimo upravo zahvaljujući ovoj mogućnosti da simboličko upisivanje u svijet bude realizirano kao realno: “Te mogućnosti su razlog zbog kojeg nam je potreban pogled kako bismo mogli govoriti; zbog toga slijepi mogu govoriti sve dok njihova mogućnost da proizvode slike [u smislu *imaginacije*] ostaje netaknuta” (Mondzain 2011: 307). Ako je govor instrument koji nam daje mogućnost navigacije kroz svijet komunikacije, onda je naša uloga govorećih subjekata utemeljena u operacijama proizvodnje-slika kao obliku komunikacije: “Konstituiranje slike, kao i operacija proizvodnje-slike, jesu izvori i podrijetlo svake mogućnosti gledanja, gledanja bilo čega uopće. Pod tim podrazumijevam kao vrlo mogućim da su gledajući subjekti, odnosno subjekti koji koriste oči da vide i govor da izgovore ono što vide ili ne vide, subjekti koji su već unaprijed konstituirani kao subjekti proizvodnje slika [Eng. *image-producing subjects*]. Idem još dalje, dodajući da ti subjekti proizvodnje slika *otvaraju područje govora za [ostale] subjekte koji onda mogu reći: Ja vidim*“ (Mondzain 2011: 307; moj kurziv, N. N.).

Za ovaj tekst, kojim nastojim obilježiti neke od implicitnih ideja o ‘smrtonosnom pogledu’ na temelju Mrouéova projekta *The Fall of a Hair*, zanimljivo je, a po mom mišljenju i ključno, sljedeće: način kojim Mondzain dovodi u vezu tri međuovisna elementa (sliku, gledanje i gledanje-slike) daje jednu moguću liniju orijentacije koju je neophodno kritički pratiti ako se žele razumjeti procesi i efekti ljudskog pogleda u ostvarivanju potencijalnosti otpora izvođenjem operacija stvaranja-slika, odnosno djelovanjem/učinkom tih operacija. Posebno bih, još jednom, izdvojio onu liniju njene misli koja se tiče veze pogleda i slike s konceptom poklona [Eng. *gift-giving/gift-offering*], kada – u prijevodu originalnoga francuskog teksta na engleski – ona kaže sljedeće: “The image is the *gift* of the other’s gaze on me at the moment I mourn autonomy and my power to constitute myself alone; [...] Seeing an image means [...] *offering* the immanence of an absence to the gaze” (Mondzain 2011: 311). Opravdano ili ne, sklon sam u ovim tezama prepoznati ‘žrtveni’ pa čak i ‘samo-žrtvujući’ *princip samo-izlaganja subjekta* kao samo-izlaganja njegove mogućnosti da zamisli [Eng. *to imagine*] drugačiji i bolji svijet, to jest kao ‘samo-izlaganja’ [Eng. *self-exposure*] koje se odvija kroz komunikaciju s Drugim međusobnom frontalnom i direktnom razmjenom pogleda, baš kao u slučaju Mrouéova projekta. Ovdje *izlaganje-kao-komunikacija-kao-razmjena* funkcionira u smislu pregovaranja o odnosu između mene i Drugog, u smislu određivanja linije ograničenja i naročito prekoračenja autoriteta i moći: procesa koji uključuje i “moju moć da konstituiram sâmog sebe u svijetu” (Mondzain 2011: 311). Stav o povezanosti dvaju vrsta odnosa ili “načina razmišljanja o odnosu slike i pogleda [kao paralelu načinu razmišljanja] o odnosu autoriteta i moći” (Mondzain 2011: 310) smatram stoga jednim od ključnih stavova za razumijevanje *transgresivne* prirode takozvanoga

smrtonosnog pogleda – pogleda ‘drugog’ (ubojice u Mrouéovu projektu) koji promatrača (žrtvu koja fotografira svog ubojicu mobilnim uređajem) izlaže smrti – ali i pogleda kojim žrtva sebe upisuje u novo polje značenja jer se svjesno izlaže smrtonosnom pogledu ubojice i u tom procesu ‘daje sebe’ smrti kako bi *proizvela sliku* i ostavila je *nama*, ‘eksternim’ promatračima, da se u njoj prepoznamo i razmislimo o pitanju ljudskosti, o onome što čovjeka čini ‘ljudskim bićem’ – pred monstrumom (svake) slike iza koje nas gleda ‘lice nasilja’.

Zaključak

Za Marie-José Mondzain “slika i vidljivo stalno određuju jedno drugo kao *mjesto napetosti* između onoga što je prikazano previše i onoga što se ne vidi dovoljno” (Mondzain 2011: 307; moj kurziv, N. N.). Ako je nevidljivost vlastite smrti (umjesto vidljivosti smrtonosnog pogleda Drugog) ono što u ontologiji slika čini komunikativni (spoznajni i politički) aspekt fenomena gledanja slika, Mrouéov projekt ostavlja otvoreno pitanje: pod kojim se uvjetima doživljaj *gledanja slike* prevodi u iskustvo *spoznaje* po cijenu *vlastite smrti* i u kojoj mjeri to prevođenje, ta transgresija i to iskustvo sudjeluju u formiranju *javnog prostora pogleda* i *javne rasprave o medijskoj slici u političkom i egzistencijalnom smislu značenja*?

Najveći razlog zbog kojeg nas Mrouéov rad ne ostavlja ravnodušnim sastoji se u činjenici o našem (voljnom ili nevoljnom) sudjelovanju u polju sukoba kojem prisustvujemo ‘običnim’ činom promatranja. U njemu se nalazi i karakter slike kao fenomena vizualnog opažanja koji možemo odrediti kao *etički* u pravom smislu riječi. Situacija koju mi danas gledamo, iz pozicije ‘neutralnih’, ‘distanciranih’ promatrača jednog od mogućih izložbenih postava ili videoprojeksija istog rada – direktno implicira i naš pogled ‘sa strane’ u atmosferu okolnosti iz kojih taj rad nastaje. Pod voajerskom prinudom potrebe da ‘gledamo’ mi također postajemo sudionici napetosti i konflikta između fiksiranih pogleda, a time i šire shvaćenoga ratnog konflikta koji se odvija pred našim očima i u kojem se za prevlast više ne bore pripadnici nekakvoga ‘divljeg režima’ protiv nekakvih ‘pobunjenika’ nego upravo *različiti pogledi na svijet* u širem smislu sukobljenih pozicija, među kojima se i sâmi svakodnevno prepoznajemo.

U doslovnom smislu, taj konflikt traje beskonačno jer je njegovo trajanje garantirano paradoksalno *kontinuiranim* ukidanjem distance između unakrsnih neprijateljskih pogleda (snimkom koja se ponavlja, koja se ne zaustavlja, koja se vraća eksternom promatraču). Time se, svaki put iznova, makar jedan od subjekata promatranja u *Pikseliziranoj revoluciji* direktno izlaže ne samo pogledu koji donosi smrt nego smrti sâmoj i – ako umire – onda umire beskonačno mnogo puta a ne jednom i zauvijek. Njegova smrt uvijek je svjesna, proizvedena voljnom odlukom da nastavi i gleda u pravcu neprijatelja, realnog ili fiktivnog, iz čijih očiju mu dolazi samo jedna poruka: najava nasilne smrti. Danas će, možda, netko primijetiti da se ovdje radi o specifičnom konceptu ‘suicidalnog pogleda’ kojim žrtva – usprkos opasnosti – nastavlja gledati svog ubojicu do točke vlastitog poništenja

njegovim metkom, do točke u kojoj se slika nepovratno prekida (a s njom, vjerojatno ali ne i sigurno, i život sâm). Ako me onda, na kraju, pitate u čemu se sastoji veza između *Pikselizirane revolucije* i takozvane demokracije, odgovorit ću vam: ona se sastoji u obrani *prava na pogled* kao obliku samoobrane, u obrani vlastitog prava na otpor i revolt prema pogledu smrti (ili pogledu koji donosi i proizvodi masovnu smrt, a time i 'sliku smrti'). Stoga se veza između 'suicidalnog pogleda' jednog naroda i 'političkog suicida' vlasti nad jednim narodom – i ne samo na primjeru *Pikselizirane revolucije* – sastoji upravo u testiranju napetosti između vladavine jednog pogleda na svijet nad drugim, suprotnim i podređenim pogledom. U atmosferi te napetosti, u kojoj proizvodnja slike prevladava nad nagonom za očuvanje života i nadomješta samoobrambeni pucanj, dolazi i do upisivanja subjekta samoobrane (kao subjekta promatranja) u sliku – i njegove transformacije tim 'pogledom otpora' u politički subjekt. Konačno – zahvaljujući toj slici – upisivanje sâmog sebe u povijest svijeta slike predviđa iskustvo budućeg promatranja: njime mi danas doživljavamo taj čin samo-upisivanja drugoga kao čin stvaranja slike na granici života i smrti, kao čin upisivanja revolucionarnoga 'drugog' u naš osobni mentalni i perceptivni prostor, ali i kao čin stvaranja novoga političkog subjekta aktualne povijesti *par excellence* u kojem prepoznajemo (ili ne prepoznajemo) i sebe same. Stoga slike u *Pikseliziranoj revoluciji* svjedoče o žrtvama kao govorećim subjektima u kontekstu operacije proizvodnje-slika: ovi se subjekti ne upisuju u narativ povijesti kao nekakvi 'suicidalni patološki subjekti' nego kao *govoreći politički subjekti* koji pristaju na vlastitu žrtvu – u korist slike. Mi o njima danas govorimo upravo zbog toga što su oni upisani, što su *sebe upisali* u svijet činom proizvodnje slike – slike koja je nastala pogledom otpora. Oni s nama danas javno komuniciraju (oni, dakle, 'govore') pogledom otpora zamrznutim u slici – u slici kao posljedici samožrtvovanja, na tragu one iste operacije proizvodnje slika o kojoj Mondzain govori u kontekstu procesa političke subjektivizacije.

Bibliografija:

- DOCUMENTA13, "Rabih Mroué", posljednji pristup 17/04/2014. <http://d13.documenta.de/#/participants/participants/rabih-mroue/>.
- MONDZAIN, Marie-José. "Can Images Kill?", *Critical Inquiry* 36, No. 1 (Autumn 2009): 20-51.
- NANCY, Jean-Luc. *The Ground of the Image*, Jeff Fort (trans.), New York: Fordham University Press 2005.

The Pixelated Revolution

Abstract

The text foregrounds the relationship between three main elements: gaze, image and violence. Framed by the theoretical propositions in the selected texts by Marie-José Mondzain and Jean-Luc Nancy, this relationship is considered in the context of the current socio-political realities in the Middle East (Syria) but also in the broader, global sense. I take contemporary visual practice as my starting point and consider "The Pixelated Revolution" (the project by the Lebanese artist Rabih Mroué) as exemplary in this context in order to engage with the following phenomenon - recording one's own death in the revolutionary and wartime conditions, at a level that connects several key elements of the debate: the visual character of mobile (phone) technology, image-producing operations, the concept of self-sacrifice, and the mobilization of communities towards radical transformations. The purpose of this text is to encourage future reflections about the role images perform nowadays (in particular those created under the conditions of lethal threat and violence) and about the implications of an external observer in this process, when looking at such images in the exhibition context from a 'lateral' (i.e., supposedly safe and neutral) perspective.

Key words: *image, gaze, death, self-sacrifice, contemporary art, Rabih Mroué.*