

Članak je primljen: 25. decembar 2011.
Revidirana verzija: 10. januar 2012.
Prihvaćena verzija: 15. januar 2012.
UDC: 7.01 ; 316.7:1

Bojana Matejić

studentkinja doktorskih studija

Grupa za teoriju umetnosti i medija, Interdisciplinarne studije Univerziteta umetnosti u Beogradu

bojana.matejic@outlook.com

Postmedijski svet umetnosti: od optičkog nesvesnog do teorije afekta^{1*}

Apstrakt: Zadatak teksta je da dovede u pitanje upotrebu pojma *studije vizuelne kulture* kao sinonima, danas u široj literaturi, za područje *novih studija vizuelnosti* kontekstualizacijom teorijskog obrta u radu Rozalind Kraus od kritike formalističkih koncepata *čiste percepcije*, *optičkog iluzionizma* i *materijalne specifičnosti medija* prema izvođenju teoretizacije *afekta* u kontekstu *postmedijskog sveta umetnosti*. Čini se neophodnim ukazati na razliku koja je eksponirana u proceduralnom pristupu. Dok se područje *studije vizuelne kulture* oslanja na teorije vizuelne kulturalne reprezentacije – teorija ideologije, socialni konstrukcionizam, diskurzivna analiza, semiologija, teorija znaka, istorija umetnosti, antropologija, oblast *novih studija vizuelnosti* prati promene aspekata ljudske percepcije, vizuelnog opažanja i ontologije medija u odnosu na transformaciju *prirode* (novih) tehnologija (npr. digitalna/pokretna slika). Ovaj potonji pristup dobrim se delom služi pojmovnim aparatom i empirijskim istraživanjima iz oblasti biologije, fiziologije, neuro-nauka, optike, fizike.

Ključne reči: percepcija, *optičko nesvesno*, *besformno*, *post-medij*, afekt;

Kritikom zapadnog, tradicionalnog, ontologijskog projekta modernosti, zasnovanog na utemeljenju modaliteta „čiste percepcije“ (*pure perception*), „optičkog iluzionizma“ (*optic illusion*) i „materijalne specifičnosti medija“ (*medium-specificity*) Rozalind Kraus (Rosalind Krauss) je postavila jednu moguću optiku za promišljanje nove teorije vizuelnosti u kontekstu *post(novo)-medijske* umetnosti i kulture. Pod pojmom *post-medij* Krausova podrazumeva proces diseminacije konvencija koje proizlaze iz materijalnih uslova tehničke podrške (*technical sup-*

^{1*} Ova studija je realizovana u okviru projekta *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* (ev. br. 177019) Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu koji je podržalo Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

port) medija na takav način da se sam pojam *medij* nikada ne može u potpunosti poistovetiti sa fizičkom specifičnošću datih materijalnih aspekata.² *Medij* bi, u tom smislu, podrazumevao određeni skup društvenih konvencija koje proizlaze iz materijalnih uslova *tehničke podrške* nekog umetničkog dela ili pojave u određenom kontekstu/diskursu. Prema njenim rečima, nova ontologija³ pokretne slike predstavlja ključni aspekt dekonstrukcije grinbergovsko-fridovske logike *materijalne specifičnosti medija*, zasnovane na (kasno)modernističkom modelu reprezentacije.

Istorijsko kretanje moderne zapadne umetnosti je, posmatrano iz perspektive Grinbergovih (Clement Greenberg) i Fridovih (Michael Fried) kritičkih i estetičkih standarda, obeleženo insistiranjem na formalističko-esencijalističkim prioritetima kvaliteta slike (ravna ploha i oblik). Zamisao *čiste percepcije* tradicionalnog ontologijskog projekta modernosti je, podržavajući načelo estetske autonomije i protokol medijske specifičnosti, utemeljena na sledećim premisama:

i) Vizuelna umetnost se obraća isključivo čulu vida, očnom organu. Ovaj postulat, razmatran u spisima Adolfa Hildebranda (Adolf von Hildebrand) i Konrada Fidlera (Konrad Fiedler), te u Volfinovoj (Heinrich Wölfflin) studiji *Principi istorije umetnosti*, odgovara utemeljenju istorije umetnosti kao naučne discipline. Kontekstualno je blizak razvoju impresionizma u kasnom 19. veku i njenoj pozitivističkoj intenciji primene savremenih optičkih istraživanja u polju vizuelnih umetnosti.

ii) Materija *ne postoji* ukoliko nije pretočena u formu. Taktilni estetički aspekt percepcije je moguće predočiti isključivo posredstvom vizuelne reprezentacije. Ova premisa je saglasna formalističkim hipotezama, koje se tiču pitanja temporalnosti unutar vizuelnog polja i tela percipiranog predmeta, te zagovara da se slike manifestuju kao jedinstveni događaj, upućen isključivo oku posmatrača. Ona datira daleko pre konceptualizacije o *čistoj percepciji* i može se mapirati u čuvenom delu *Laookon: O granicama poezije i slikarstva* Getolda Lesinga (Getthold Ephraim Lessing).

iii) Čista umetnost se obraća posmatraču kao uspravno stojećem biću daleko od horizontalne ose koja upravlja životinjskim svetom. Premda se u tradicionalnom ontologijskom projektu modernosti vizuelna predstava (slikarstvo) ne determiniše renesansnom metaforom „otvorenog prozora u svet“, (kasno)modernistička zamisao slike i dalje zadržava princip vertikalnog useka koja pretpostavlja „posmatračev zaborav da se *njena* stopala nalaze u 'prljavštini tla'“⁴. Vizuelna umetnost, saglasno tome, *jest* sublimna aktivnost koja pretenduje na izolaciju subjekta (Um) u odnosu na *njeno* sopstveno telo. *Sublimacija* implicira „aktivnost sinteze“ s obzirom da okuplja čulne osele oko određene srži pretpostavljenog idealnog jedinstva slike, *braneći se od intruzije tla*. Ta je zamisao, između ostalog, elaborirana na osnovu Frojdove (Sigmund Freud) konceptualizacije represije u njegovim radovima *Tri eseja o teoriji i seksualnosti* iz 1905. i *Civilizacija i njeno nezadovoljstvo* iz 1930. godine.⁵

iv) Konsekventno prethodnim premisama, modernističko, formalističko slikarstvo, kao autonoman *medij* istražuje, postavlja i prikazuje pretpostavke i utemeljenja vizuelnosti. Formalna slika je organizovana oko određenog seta zakona: teorije boja i apstraktnih teorema iz diskursa moderne fiziologije (optika) i psihologije (teorija vizuelne percepcije). Ona je determinisana svo-

² Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Post-Medium Condition*, London, Thames&Hudson, 1999, 53.

³ Pojam *ontologija medija* u teoriji Rosalind Kraus treba shvatiti kao šire područje koje se bavi pitanjima (re) invencije tehničke podrške (*technical support*) umetničkog rada. Ona koristi sintagmu *tehnička podrška* „u cilju zaobilaznja neobičnog pozitivizma“ prisutnog u pojmu *medij*, koji referira na specifične fizičke, opažajne kvalitete materijala dela, karakteristične za diskurs tradicionalnih estetičkih žanrova. Rosalind Krauss, *Perpetual Inventory*, Cambridge–London, The MIT Press, 2010, 37.

⁴ Yve-Alain Bois (eds.), *Formless – A User's Guide*, New York, Zoone Books, 1997, 25.

⁵ Ibid. 26.

jom plošnošću tako da je organizuju dva plana: retinalni plan i pikturalni plan slike. Ovi planovi deluju međusobno po principu *izomorfizma*⁶. I jedan i drugi plan su nedvosmisleno konceptualizovani kao plohe. Obratimo pažnju na Grinbergove reči: „suština modernizma počiva na upotrebi specifičnih metoda određenih disciplina u cilju sopstvene kritike, ali ne sa intencijom da subvertira, već da se utvrdi čvršće u svojoj oblasti kompetencija (...) granice koje konstituišu slikarski *medij* – ravna ploha, njen oblik, svojstva pigmenata – predstavljaju pozitivne faktore, te su otvoreno priznati (...) plošnost kojom je modernistička slika determinisana nikada nije apsolutna plošnost. Pojačana pikturalna senzitivnost površine moderne apstraktne slike nije u stanju da obezbedi više skulpturalnu iluziju (*trompe-l'oeil*), ali ona zato nudi i mora da nudi *optičku iluziju*. Prvi beleg nanešen na površinu slike destruiira njenu doslovnu i krajnju virtualnu plošnost, ali efekti belega umetnika poput Mondrijana i dalje nude *optičku iluziju* koja anticipira treću dimenziju. Tek tada imamo strogo pikturalnu, optičku treću dimenziju (...) u koju posmatrač može gledati, kroz koju može putovati, samo okom.“⁷

Fragment teksta ukazuje na grinbergovsko-modernističku koncepciju determinacije *likovnih* disciplina prema *prirodi* senzornog iskustva i opažajnog, materijalnog kvaliteta *medija*, imanentnog datoj disciplini.

v) Zamisao *čiste percepcije* je podržana zakonima *geštalt*⁸ teorije. Rečima Krausove, *geštalt* teorija tvrdi da je perceptivni prostor „projekcija slike subjekta gravitacije, subjekta koji sebe vidi ventralno i dekstralno, vraćajući mu sopstvenu potencijalnu sliku“⁹. Ovaj je perceptivni prostor fundamentalno centriran i simetričan, imajući u vidu da radialna simetrija predstavlja najpotpuniji oblik prostorne ravnoteže. Percepcija figure (predmeta) je podvrgnuta zakonu *dobre forme*, logici centra i simetrije, obrazujući tako *formalno celo*. Prema ovom principu formulisano je *geštalt* pravilo: *ukoliko figura nije odvojena od prostornog polja, nema percepcije*, što će reći, figuru je nemoguće opaziti bez njene pozadine koja je jasno ograničava i čini vidljivom i obrnuto.

Upravo na tragu ovog postulata, Kraus izvodi kritiku tradicionalnog ontologijskog projekta modernosti u čemu joj pomaže pojmovni aparat topologije grupe Klajn u intersekciji sa Lakanovom (Jacques Lacan) *shemom L*. Presek ovih shema ima za zadatak dešifrovanje vizuelne logike/ideologije modernističkog vizuelnog sistema, premda njegov *transparentni* karakter ne treba shvatiti doslovno: *Shema L* ne pokazuje ono što ispada iz modernističkog sistema. Naprotiv. Ona ukazuje na način odvijanja represivne logike sistema.¹⁰

Dakle, *geštalt* zakon kaže: *Figura versus pozadina – fundament percepcije*. Percepcija se javlja isključivo u polju razlike, u domenu jasno ograničenih objekata koji postaju vidljivi njihovim odvajanjem od *pozadine*, istovremeno *konstituirane*¹¹ za date objekte. Međutim, ako je *figura* opozit *pozadini*, onda je ovakav sistem mišljenja moguće postaviti i na sledeći način, na način *uključenja* njihovih pojmovnih odsutnosti:

⁶ Pod *izomorfizmom* Rosalind Kraus podrazumeva princip od/preslikavanja.

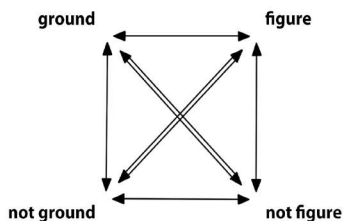
⁷ Cf. Clement Greenberg, "Modernist Painting", u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford–Cambridge, Blackwell, 1993, 754–760.

⁸ *Geštalt* teorija ili *Zakon vizuelne celovitosti i dobre forme* je strukturalna teorija percepcije, koja obuhvata: 1. zakon totaliteta koji tvrdi da je opažajna celina kvalitativno različita od zbira njenih delova i 2. zakon ekonomičnosti ili „dobrih formi“ koji zastupa stanovište da opažajne celine teže da poprime „najbolju moguću formu“, da budu jednostavne, pravilne, simetrične.

⁹ E. Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless – A User's Guide*, op. cit. 89.

¹⁰ Pored izvođenja kritike *optičkog iluzionizma*, funkcija date topografije leži u kritici metode istoricističkog narativa, koji se zasniva na tradicionalno-ontologijskom, linearnom, progresivno-utopijskom i kritičko-evolutivnom modelu.

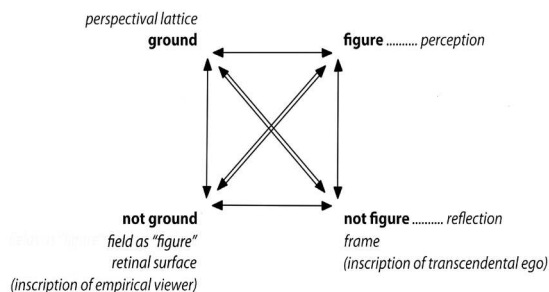
¹¹ U lakanovskoj psihoanalizi, treba praviti razliku između *konstitutivne* identifikacije koja odgovara *simboličkoj/ Drugi* i *konstituirane* koja odgovara imaginarnoj identifikaciji.



Sl. 1

Tako dobijamo četverostruko polje ili klajnovski skver koji predstavlja „univerzum“ ili „jezgro ideološkog sistema“¹² vizuelne percepcije, zasnovane na opozicionom paru suprotnosti *figure* i *pozadine*. Opoziciona osa između *pozadine* i *figure* je osa binarnog para suprotnosti koja istovremeno podupire i proizvodi dati *univerzum* pojmova. Drugim rečima, logika skvera pokazuje na koji način je stabilnost *geštalt* razlike *figura versus pozadina* održiva: uvođenjem njihovih pojmovnih negativiteta dobijamo četvorstruko polje koje generiše i restrukturiše opozicije: *figura versus pozadina*, *ne-figura versus ne-pozadina*, *figura versus ne-pozadina* i *pozadina versus ne-pozadina*. Svaka strana skvera zadržava opozicionu relaciju, ali na različit način. „Za svaki društveni apsolut (na primer: brak–da; incest–ne) postoji neko 'možda' neutralne ose ili ne-ne ose.“¹³ U skladu sa tim, gornja osa, odnosno, *figura versus pozadina* u skveru predstavlja kompleksnu osu (*complex axis*), osu „idealne sinteze“ dva protivrečna termina ali i njenog nezamislivog razrešenja i *Aufhebung*-a (ukidanja), dok donja osovina *ne-pozadina versus ne-figura* označava neutralnu osu (*neutral axis*) ili osu pojmovnih potencijalnosti koja omogućava konverziju datih termina tako što ih „putem 'isključenja' zadržava“¹⁴.

Ono što je Krausova pokušala da demonstrira uz pomoć klajnovskog skvera je da empirijski *linearni* poredak percepcije mora biti zaprečen nečim što treba shvatiti kao preduslov za pojavu perceptivnog objekta u vizuelnom polju. Poredak perceptivnog polja i celokupno vizuelno polje razlikuju se u toliko što se perceptivno polje nalazi uvek iza perceptivnog objekta i utoliko što je određena sukcesijom: ona pruža potporu i mesto zastupanja nekog perceptivnog objekta. Sam modalitet vizuelnog polja se ne može poistovetiti sa tim zastupanjem niti sa sukcesivnim poretkom percepcije, jer *iza* sukcesije vizuelnog empirijskog prostora *figura versus pozadina* nalazimo *simultanu matricu*, čija je funkcija u restrukturiranju date sukcesije: „Simultana matrica mora markirati mesto percepcije uz pomoć sinhronije koja uslovljava percepciju kao oblik saznanja.“¹⁵ Iz ovoga sledi da proces opažanja ne funkcioniše kao progresivni, linerni poredak, već upravo suprotno, kao neprekidna horizontalna cirkulacija veza koje se uspostavljaju između polova sheme. Saglasno tome, klajnovsku strukturu je moguće dalje upisati na sledeći način:



Sl. 2

¹² Cf. Fredrik Jameson, *Političko nesvesno: Pripovedanje kao društveno simbolički čin*, Beograd, RAD, 1984.

¹³ Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, The MIT Press, 1993, 14.

¹⁴ Ibid. 15.

¹⁵ Idem.

Gornju osu – osu opozicije *figura versus pozadina* ili *kompleks* – kako je još označena u Gre-masovoj strukturalnoj teoriji – je Rozalind Kraus označila *percepcijom*. Levi, gornji pol, biće, prema tome, mesto percepcije, odnosno mesto *perspektivne rešetke/projeksijske (perspectival lattice)*. Na desnom gornjem polu nalazi se perceptivni objekat – figura – *pogled*. Donja osa – *ne-figura versus ne-pozadina (neutralna osa ili ne-ne osa)* čini osu *refleksije*. Rečima Krausove, neutralna osa funkcioniše u vizuelnom polju kao „demonstracija vidljivog u njegovoj refleksivnoj formi“. Ta osa biće, dakle, osa „udvostručenog pogleda“, drugim rečima, osa gledanja i svesti o gledanju – *cogito* vidljivog. Pol *ne-pozadine* je mesto upisivanja empirijskog posmatrača unutar sheme, označenog na način na koji se „prazno ogledalo pikturalne površine uspostavlja analogno retinalnoj površini oka otvorenog za svet“¹⁶. Pol *ne-figure* označava totalizujuće mesto svesti o pogledu. Ovaj je pol određen mestom posmatrača – mestom „impersonalnog apsoluta“. U pitanju je tačka inskripcije „transcedentalnog ega“ ili pozicija gde se sam *pogled* upisuje kao određeni repertoar zakona. Prema tome, *ne-ne osa* nema funkciju *isključenja figura* i *pozadine*, već se pojavljuje kao vid *preduslova* za opažaj forme.

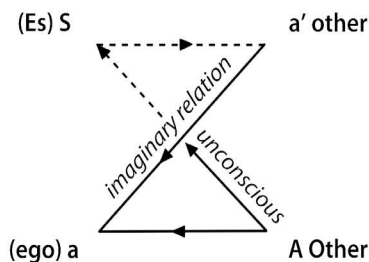
Ovako rekonfigurisana shema implicira dva bitna polazišta za promišljanje *novih studija vizuelnosti* u odnosu na *post(novo)medijsku umetnost i kulturu*:

a) Ona *otkriva* način odvijanja represivne logike formalističkih pretpostavki vizuelnosti ili *čiste percepcije*, zasnovanih na tradicionalno-ontološko-esencijalističkoj hipotezi *formalnog celog*.

b) Ukazuje na pokušaj Krausove da izvede specifičnu teoretizaciju vizuelnosti na osnovu zamisli *pro-vizuelnog* – „vizuelnog prostora ili mesta u optičkom sistemu gde se ono što se smatra vidljivim zapravo nikada ne pojavljuje“¹⁷. To je specifično *mesto nestabilnosti* – mesto koje *napada* i podriiva svaku uspostavu smisla, teksta, značenja kao što ćemo u daljem toku ovog rada videti – mesto koje je Rozalind Kraus konceptualizovala kao *optičko nesvesno*.

Da bismo to preciznije razumeli treba uvesti Lakanovu *shemu L* i objasniti na koji način je Rozalind Kraus rekonfigurisala klajnovsku strukturu u odnosu na lakanovski korpus psihoanalitičkih pojmova i hipoteza.

Lakan uvodi *shemu L* u diskurs teorijske psihoanalize 1955. godine kojom eksplicira zamisao subjekta kao efekta nesvesne ekonomije označitelja (*Autre*).¹⁸ Shema je konceptualizovana na sledeći način:



Sl. 3

Ako uspostavimo vezu između klajnovskog skvera i *sheme L*, uočićemo da u Lakanovom grafu *kompleks* osu čine subjekt *S* na levom gornjem polu i idealni objekat želje – objekt (*a'*) na desnom gornjem polu. *Neutralnu* osu čine ego (*moi*) koji označava pol ispod subjekta (*S*) i *Autre*

¹⁶ Ibid. 17.

¹⁷ Ibid. 88.

¹⁸ Jacques Alain-Miller (ed.), *Jacques Lacan The Seminar. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, The Book II, New York, Cambridge University Press, 1988, 243.

– mesto Zakona ili simbolički poredak ili pak nesvesno lakanovskog subjekta – na levom polu ispod objekta (a). Dalje, shema pokazuje dijagonalnu ogledalnu relaciju koja je u strukturalizmu imenovana kao *deiksna osa* ili *osa dvostrukog negativna* – osa uspostavljanja inverzije suprotnih polova, pri čemu jedan pol postaje *isto* što i suprotni – *drugog od istog*. Tom osom je u Lakanovom grafu eksplicitiran *imaginarni stadijum* – stadijum *idealne* narcističke identifikacije koja se odvija između ega (a) i objekta (a') – idealnog objekta želje, tako da (a) odražava i biva odraženo objektom (a'). U pitanju je proces *konstituirane* identifikacije, jedan od ključnih momenata za (potonji) proces konstituisanja/pronalazanja mesta subjekta u Drugom (*Autre*) – simboličkom poretku. Druga dijagonalna osa ili *deiktička osa otkriva* funkciju *konstituirajućeg drugog od istoga*, odnosno na koji način se *deiksna osa*, temeljita za formaciju subjekta, izvodi njenim posredstvom. Njeno kretanje funkcioniše kao *zapreka* na imaginarnoj (*deiksnoj*) relaciji. Prema rečima Krausove, u lingvistici, *deiktička osa* referira na oblik verbalnog ukazivanja – na proces fiksiranja značenja preko određenog seta „egzistencijalnih koordinata“ (*Ja, ovde, sada...*)¹⁹. Ove reči, koje se u literaturi često pominju i kao „prenosnici“ (*shifters*), su definisane kao *prazni znaci* budući da funkcionišu kao *čuvari* mesta unutar jezika – „vakantna (prazna) mesta“ namenjena subjektu koji bi trebalo da ih *popuni*. Dakle, nesvesno subjekta – *Autre* – Drugi²⁰, odnosno simbolički registar, koji je, prema Lakanu, strukturisan kao jezik funkcioniše u vidu nestabilne ekonomije označitelja, proizvođači subjekt iskazivanja. S obzirom da nesvesnim registrom vlada *impersonalna* igra označitelja, proizvodnja identiteta subjekta je moguća upravo u *njenoj* potencijalnosti da prekine tu igru koristeći se „egzistencijalnim koordinatama“ tj., u potencijalnosti da izgovori i misli *Ja*. Taj je prekid obeležen u samom Lakanovom grafu u vidu tačke *proklizavanja*²¹ između *deiksne* i *deiktičke ose*, što se može uočiti na osnovu isprekidanih tačaka u gornjem delu grafa i nepravilnog kretanja strelice. Trenutak proklizavanja se javlja kao momenat fiksirajuće intencije ili kako bi Lakan rekao *prošivanja*, trenutak u kome je neki označitelj *evakuirao* subjekt, izdvojio i ustanovio *ga* kao *onu* koja sebe identifikuje i označava sa *Ja*. Taj jedinstveni označitelj ne pripada subjektu, već Simboličkom registru – Zakonu. Ovom procesu *prethodi primarna konstituirajuća* identifikacija (*interpelacija*) koja se odvija po detetovom rođenju putem ogledalnih relacija pogleda majke i deteta, pogleda u ogledalu i obratno (*ogledalna faza*). Drugim rečima, *konstituiranje* ega ili idealnog malog *drugog (a')* – *drugog od istoga* – se odvija posredstvom ove *primarne prelingvističke* identifikacije u kojoj *pogled* ima elementarnu operativnu funkciju.

Shema L ukazuje da *slika (pogled)*, ili ono što bi u samoj shemi bilo označeno objektom a' , nije statična pojava, već da se ona proizvodi kao efekat neprekidne cirkulacije između polova sheme: imaginarna relacija, krećući se dijagonalno i praveći presek preko skvera „kanalom vidljivosti“, te reflektujući subjekt prema samom sebi na „glatkoj površini *njenog* ogledala“ potiskuje ostatak grafa u prostor nesvesnog.²² Interakcija između ega i nesvesnog registra izmiče pogledu imajući u vidu da se procesom simbolizacije zaprečuje prividna transparentnost grafa i podriiva imaginarna narcistička relacija $a-a'$. U lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi se ta nekoherentnost imaginarne relacije označava *simboličkom kastracijom*. *Pogled*, ili kako bi Lakan rekao predmet a' – „najnepostojaniji u svojoj funkciji simboliziranja središnjeg manjka želje“²³ – se uspostavlja kao određeni oblik spoznaje, kao *meconnaissance* – dimenzija *istine* (pogrešno razumevanje).

¹⁹ Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit. 23.

²⁰ Treba pomenuti da simbolički registar nije totalitet, već da je proizveden u razlici i kao efekat razlike.

²¹ Prema razmatranjima Rosalind Kraus upravo u Lakanovoj koncepciji *proklizavanja*, *zapreke* ili *prekida deiksne*, odnosno *imaginarne* relacije *deiktičkom* osom treba markirati bitnu razliku između klajnovskog skvera i *sheme L*. Premda se klajnovska struktura ukazuje kao odgovarajući metod za problematizaciju određenog ideološkog univerzuma nudeći mogućnost logičkog markiranja odsutnih mesta u polju ideološkog, ona nije u stanju da eksplicitnije postavi problem subjekta u datom polju i da tim putem *otkrije* na koji način se odvija represivna logika ideološkog sistema.

²² Ibid. 24.

²³ Jacques-Alain Miller (eds.), *Jacques Lacan. The Seminar. Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Book XI, New York–London, W. W. Norton&Company, 1981, 105.

Pogled, kao forma spoznaje, možemo reći, ima funkciju kognitivne obrade *predstave pozadine* tako da je *Ja* empirijski percipira kao *prostor iza mene*. Međutim, *pozadina* nije nešto što se *zaista* nalazi *tu*; *pozadina* se, kako se ispostavlja, nalazi na razini *perspektivne rešetke*, na mestu samog *manjka u Drugom* – subjekta (*Es*)*S*. Percepcija trasira objekat/figuru omeđivanjem i eksteriorizacijom njene „čiste spoljašnjosti“ od strane *oka posmatrača* i njenim odvajanjem od polja gde se pojavljuje. Ona zapravo reflektuje i eksteriorizuje subjekt (*Ja*), čije je mesto obeleženo u klajnovskom grafu na polu *pozadine* kao *perspektivna rešetka*, ili *shemi L* kao evakuirano mesto subjekta (*Es*)*S*: „spoznaja–u pogledu–’hvata’ figuru, zarobljavajući je u stanju ‘čiste neposrednosti’ i pokoravajući se iskustvu koje u magnovenju ’zna’ da, ako su ove percepcije viđene tamo, da je to zbog toga što su viđene od strane mene; zbog toga što je to, zapravo, moje prisustvo u odnosu na moje sopstvene reprezentacije, koje ih fiksiraju i održavaju kao meni prisutne.“²⁴

Ipak, treba imati na vidu da ta refleksija subjekta želje nije potpuna, jer, na granici *retinalne površine* ili *skopičkog polja*, kako Lakan kaže, nismo više na granici zahteva, već želje Drugoga, simboličkog poretka. Odnos *pogleda* prema onome što želimo videti je ništa drugo do odnos varke: ta refleksija funkcioniše tako što se subjekt pokazuje kao nešto drugo nego što *zaista* jeste, pri čemu to što mu se pruža da vidi, nije ono što želi da vidi. Tekst, odnosno jezik (*Zakon*) – *Drugi* se opire procesu viđenja. Slika opstruira viđenje, njeno kretanje, njen fluks, podvrgavajući je zakonima vizuelne celovitosti, simboličkom registru, Zakonu. *Optičko nesvesno*, tako, ima funkciju mapiranja i konceptualizacije onih vizuelnih procesualnih (ne)umetničkih *pro-vizuelnih* ili *anti-vizuelnih*²⁵ pojava, jednom rečju, greške koja *prlja formalno celo*.

Besformno ili ka teoriji (o) afekta(u)

Optičko nesvesno pruža jednu novu perspektivu za promišljanje *novih studija vizuelnosti*, još uvek nedovoljno jasnog (akademskeg) područja, raspetog između virtualnosti (domen vizuelnog) i materijalnosti (kultura). Jedan od primarnih aspekata *novih studija vizuelnosti* obuhvata širok raspon interesovanja za istraživanje *primordijalne* funkcije proprioceptivnih i taktilnih aspekata ljudskog tela u procesu vizuelnog opažanja u odnosu na primenu novih tehnologija (recimo, interaktivna, digitalna, pokretna slika). Ovakav pristup se može dovesti u vezu sa *afektivnom* dimenzijom percepcije u filozofskom diskursu Anri Bergsona (Henri-Louis Bergson) i fenomenološkom elaboracijom percepcije Morisa Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty), te novijim (post)filozofskim izvođenjem teorije percepcije Marka Hansena (Mark B. N. Hansen) u odnosu na *post(novo)medijski svet umetnosti*.

Akcija i investiranje tela u polju vizuelnog, prema Hansenovim rečima, predstavlja *preduslov* percepcije i uopšte svake čulne senzacije. Oslonivši se na Bergsonovu pretpostavku da je telo *centar indeterminacije* u procesu kognitivnog opažanja, Hansen zastupa tezu da telo zadobija funkciju *medija* u postupku „otelovljenja“ (*embodiment*) slike. On preuzima pojam *percepcije* iz Bergsonovog filozofskog diskursa koju *memorija* i *afekt* (razina susreta *materije* i *memorije*) čine *kontaminiranom*, filtrirajući određeni skup čulnih senzacija.²⁶ Slično Bergsonovom shvatanju,

²⁴ Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit. 15.

²⁵ Na ovom konceptu se zasniva projekat *revizije* istorije moderne umetnosti koja se zanima za optičke kvalitete i zakonitosti umetničkog dela. Treba imati u vidu da je čak adekvatnije koristiti pojam *pro-vizuelno* umesto *anti-vizuelno*, budući da se *pulsirajuća* afektivna percepcija ne javlja kao nekakav opozit svesnom, opozit logici, već kao višak/manjak koji je imanentan *proizvodnji cogita*, tako da ga *podriva* i u isto vreme učestvuje u njegovoj proizvodnji.

²⁶ Ukrato bih da obrazložim pojam percepcije u Hansenovoj *preradi* bergsonovskih hipoteza. U filozofskom diskursu Anri Bergsona, razlikuju se dve *faze* percepcije ili procesa saznanja; 1. od informacije/besformnog ka *ovaploćenom*, odnosno formiranju slike koje odgovara *čulnom saznanju* u kontekstu klasične epistemologije,

pod pojmom *afekt* Hansen podrazumeva sredstvo koje povezuje *materiju*²⁷ i *memoriju*, odnosno prostorni sa vremenskim egzistencijalnim planom, dok sam način povezivanja, sam proces ili, preciznije, celokupan skup modaliteta unutrašnje percepcije (*intracepcije*) – proces telesne senzacije – naziva *afekcijom*. *Afekt* čini telo *centrom indeterminacije* (neodređenosti), budući da ima funkciju posredovanja i povezivanja (između) tela i svesti, omogućavajući „vremenski pomak između percepcije i akcije, pri čemu reakcija postaje neodređena“²⁸. U Hansenovoj terminologiji *afekt* je označen i kao polje susreta prostornog i vremenskog – *materije* i *memorije*. Drugim rečima, *afekt* ima funkciju *medija*, jer povezuje telo i svest – telesno, prostorno i vremensko, svest o vremenu.

Hansen naglašava centralnu ulogu tela u perceptivnom kognitivnom procesu. Prema Hansenu, slika/percepcija nastaje akcijom ljudskog tela u prostoru u kome se odvija perceptivni kognitivni proces: percipirana slika biva otelovljena (*embodiment*) i na taj način, homogenizovana sa „telesnim prostorom“. Proces perceptivne kognitivne obrade podataka se odvija putem akcije ljudskog tela koje iz *spoljnog sveta* prenosi informacije (besformnu materiju kod Bergsona) u *unutrašnji svet* gde se se posredstvom *introcepcije* ili njenim određenim skupom modaliteta, *afekcije*, *logički obrađuje* predstava/slika, proizvedena procesom kognitivne obrade čulnih senzacija, *ekstrocepcijom*.²⁹ Pri tome, kako kaže Hansen, ne treba zaboraviti da „*afekt* prethodi temporalnosti: *afekt* implicira pulsiranje i kretanje koje kao takvo može jedino da se rasporedi u vremenu i kao vreme“³⁰.

Ukazivanjem na višak (*besformne* ispuste) i nekoherentnost operacije vizuelnog opažanja, teorija *optičkog nesvesnog* evocira *primordijalnu, pro-vizuelnu* dimenziju tela u vizuelnom polju. Ovom se perspektivom generiše *afektivni, haptički, temporalni* aspekt percepcije. Krausova izvodi najeksplicitnije taj obrt mapiranjem kritičnih tačaka Lakanove implementacije *geštalt* teorije u najranijem periodu njegovog teorijskog rada.

Da se podsetimo i dopunimo eksplikaciju *sheme L*:

Žak Lakan se, postulirajući imaginarnu/ogledanu fazu 1936. godine u vreme najsnažnijeg uticaja *geštalt* teorije, oslonio na *geštalt* model vizuelne celovitosti i dobre forme obezbeđujući, na taj način, koordinate logici centriranog subjekta – subjekta *cogita*. U pitanju je jedna od prvih instanci u procesu odrastanja ljudskog bića, kada dete postepeno, ovladavanjem svojim motoričkim funkcijama, počinje da percipira objekte u vizuelnom prostoru kao cele, koherentne, onako kako to čini posmatrajući svoje telo u ogledalu. Ovaj proces proizvodi, da ponovimo, model za pretpostavljeno *konstituisanje* subjektne pozicije u funkciji *Ja*. On je označen u *shemi L* kao relacija

zanim 2. od tela do svesti ili od prostornog ka vremenskom, koje, zapravo odgovara *afekciji* ili logičkom saznanju u tradicionalnoj epistemologiji. Hansen, dakle, *preuzima* ovu dualnu podelu i prvi kognitivni (čulno-saznajni) proces naziva spoljašnjom percepcijom (*ekstrocepcijom*), a drugi proces koji odgovara logičkom kognitivnom procesu ili „afektivnom saznanju“ *unutrašnjom percepcijom* ili *introcepcijom*. Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2004, 101.

²⁷ Prema Hansenovim razmatranjima, materiju treba shvatiti kao informaciju. Pod pojmom informacije se u Hansenovoj novoj filozofiji za nove medije podrazumeva određeni podatak kome subjekt dodeljuje značenje.

²⁸ Oleg Jeknić, „Mark B. Hansen. Filozofija tela kao sučelja tehničkih i bioloških informacionih sistema“, u: Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.) *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009, 731.

²⁹ Treba imati u vidu da je Hansenova filozofija novih medija daleko kopleksnija, kao i samo određenje pojma percepcije u odnosu na domen novih medija koje u ovom radu nije detaljno elaborirano. U ovom tekstu je preuzet samo koncept afektivne dimenzije percepcije iz Hansenovog filozofskog diskursa koji je ključan za razumevanje teorijskog pomaka u kretanju *nove teorije vizuelnosti* u odnosu na *post(novo) medijski svet umetnosti* u teorijskom diskursu Rozalind Kraus.

³⁰ Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, op. cit. 252.

a-a' koju zaprečuje *simbolička kastracija*. Prema Lakanu, ogledalna faza „simbolizuje mentalnu stabilnost funkcije 'Ja' i u isto vreme pretpostavlja razliku alijenacije“³¹. Sliku u ogledalu u kojoj dete prepoznaje sebe određuju dva aspekta: 1. linija granice; i 2. simetrija. Ono što se, međutim, čini da Lakan prenebregava, kako upućuje Krausova, je da pozicija slike u prostoru podražava vertikalni modus tela: „Moglo bi da dođe do konfuzije ukoliko bi smo zamislili mogućnost 'porekla' ove ogledalne scene (...) u istorijski dalekim prostorima (...) mogli bismo da zamislimo dete, pognuto prema refleksivnoj površini barske vode kako zatiče svoj raspršen i razliven *imago* na horizontalnoj ravni. I zaista, Lakanova fascinacija Karavađovom slikom „Narcis“ (*Narcissus*, 1596–97.) tokom sedamdesetih godina, u kojoj rustično odeven dečak kleči na ivici jezera, u kojoj njegova pognuta glava i ruke tvore kontinuirani svod 'odzvanjajući' na 'staklastom odrazu', se može učiniti kao potvrda zamisli ovog položaja slike kao horizontalne ravni.“³² Po Krausovoj je, zapravo, moguće teoretizovati bifurkaciju telesnih funkcija perceptivnog sistema kod organizama koji se mahom kreću na tlu (kopneni sisari), prema logici horizontalne i vertikalne ose: 1. funkcija percepcije u životinjskom svetu je u ekstenziji čula dodira, ili njenog taktilnog aspekta, budući da su njihovi ekstremiteti tokom kretanja u potrazi za plenom u kontinuiranom kontaktu sa zemljom; 2. funkcija percepcije u ljudskom svetu je, kako tvrdi *geštalt*, u uspostavljanju međuprostora između posmatrača i njegovog objekta; u obezbeđivanju prostora za sve mogućnosti posmatranja koje razlikuju ljude od životinja: kontemplaciji, naučnom ispitivanju, očudenju, bezinteresnom estetičkom iskustvu itd. Konsekventnost ove vertikalne logike percepcije je detaljno razradio Frojd u njegovim ranim spisima koje smo pomenuli *Tri eseja o teoriji i seksualnosti* i *Civilizacija i njeno nezadovoljstvo*, gde posebnu pažnju poklanja tezi o restrukturiranju nesvesnog prostora kao posledice postepenog „uspravljanja i podizanja ljudskog tela sa tla“. Prema rečima Rozalind Kraus, imbrikacija čula vida, dodira, mirisa, sluha u životinjskom svetu neposredno vezuje vizuelni, perceptivni sistem za seksualni nagon. Za razliku od životinjskog sveta, kao posledica vertikalnog uspravljanja ljudskog tela, „pristup vizuelne dimenzije lokalizovanoj senzornoj relaciji ljudskih reproduktivnih organa biva 'udaljen' i pomen sa genitalija prema „celini tela“³³. Ovu dimenziju percepcije je, u funkciji *geštalt* teorije, eksplicirao Frojd putem *sublimacije* kao diverzije, što će reći, preusmeravanja libidalne energije od svoje izvorne erotične namene prema umetnosti. Prema intersekciji klajnovskog skvera i lakanovske *sheme L*, kao što smo imali prilike da vidimo, *deiktička osa* – osa simboličke identifikacije, pokazuje način *razotkrivanja* funkcije modeliteta *sublimacije*: kako se ljudska svest/*cogito* subjekta javlja kao efekat rada označiteljskog lanca koji strukturira simbolički registar u funkciji zastupnika subjekta (fragmentiranog, raspolućenog subjekta), *manjka u Drugom*, uhvaćenog u sistem premeštanja i zastupanja. Videli smo da, u tom procesu imaginarna relacija ukazuje na način na koji se smisao *podvaljuje*/prenosi subjektu, tako da ga subjekt prihvata kao *idealno celo* sa kojim se identifikuje. *Geštalt*, u tom segmentu, proizvodi iluziju da *smisao* može biti „razrešen, jedinstven, jednoznačan-jedan“, te da ogledalne refleksija/slika (telo subjekta) pripada subjektu i *potiče* iz samog subjekta. Proizvodnja smisla se odvija preko označitelja Gospodara – *falusa*, označitelja *simboličke kastracije* ili još označitelja zastupnika koji ima funkciju simboličke/ideološke interpelacije subjekta u pojedinca. Interpelacija, pri tome, funkcionise posredstvom ogledalnih premeštanja i zastupanja „faličkog-čelog'-kao-Geštalt-kognitivnog-čelog“. Prema tome, Rozalind Kraus predočava da akcija ljudskog tela u vizuelnom prostoru uslovljava perpertuaciju opažanja, čime se pažnja preusmerava na zamis-

³¹ Cf. Jacques Lacan, “The Mirror-Phase as Formative of The Function of the I (1949)”; u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford–Cambridge, Blackwell, 1993.

³² E. Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless – A User's Guide*, op. cit. 90

³³ Ibid. 91.

ao *afektivnog prediskurzivnog* tela kao aktivnog izvora saznanja – proprioceptivnog prisvajanja čulnih utisaka iz spoljašnje sredine.³⁴

Zamisao pulsirajuće *afektivne* percepcije je Rozalind Kraus možda najpreciznije epitomizovala na primeru Dišanovih (Marcel Duchamp) video diskova, odnosno, pokretnih slika *Anemic Cinema* (1926), ili proširenoj verziji *Rotoreliefs* (1935), koji se kreću u kružnom smeru ka zamišljenom centru/meti tako da svaki kružni pokret slike podriiva i *poništava* prethodni. U pitanju je eksperimentalni, hibridni, kinetički rad negde između tradicionalnog slikarstva zbog fiksiranog kružnog okvira diska i filma, budući da generiše pokretnu sliku iako nema klasičnu narativnu strukturu. Uspostavljanjem korelacije između stalne promene estetičkog objekta u vidu njegovog ritmičkog kretanja, pulsiranja i samog kretanja tela posmatrača, Dišanov koncept *potencijalnosti postajanja vidljivim*, čini *prägnanz*³⁵ *nečistim*: „Vezati percepciju za telo znači učiniti je 'nečistom'; 'kontaminacija' koju *Anemic Cinema* emituje klizanjem duž celog ljudskog organizma u vidu permanentno odloženog zadovoljstva dovodimo u vezu sa željom. Ono što izgleda da pobuđuje repetitiju pulsa jednog organa pretvarajući je u sliku drugog je 'opažanje' erozije dobre forme, iskustva koherencije – *prägnanz* u zahvatu degradacionih snaga pulsiranja koje ometa zakone dobre forme. *Anemic Cinema* perpertuira zamisao pulsa kao jednu od operacija *bezformnog*, puls koji upućuje da mi 'vidimo' našim telima.“³⁶

Možemo zaključiti da je zahvat *pro-vizuelnog* u *optičkom nesvesnom* svojevrsna *heterologija* koja radi ambivalentno – protiv i za simboličko, jezik, sistem, Zakon; u pitanju je zahvat *besformne, pulsirajuće, afektivne*, telesne senzacije koja opstruira³⁷ stabilno vizuelno polje. *Besformno* je imanentno vizuelnom polju u kome svet *odbija* da prisvoji oblik jedinstvenog, formalnog celog „poput grudvica pljuvačke ili zgnječene pauka, lociranih istovremeno unutar kognitivnih kategorija posredstvom kojih se one proizvode“³⁸.

To područje permanentne tenzije, prag pulsirajućeg drhtavog posredovanja ukazuje da prostor svetlosne projekcije pokretne slike nema svoju materijalnu pa samim tim ni perceptivnu specifičnost. Nema površine koju registrujemo kao materijalno specifičan plošni plan. U *post-medijskom* svetu umetnosti, prema rečima Rozalind Kraus, *medij* funkcioniše kao *fikcija*³⁹, kao određeni set konvencija koji proističe iz materijalnih uslova date tehničke podrške nekog umetničkog dela ili pojave u određenom socioekonomskom diskursu. Zato se Rozalind Kraus zalaže za koncept *reinvencije* odnosno de-(re)-kontekstualizacije *medija*, koji treba shvatiti kao preduslov da se određeni *medij* aktuelizuje kao *nov/eksperimentalan*. Međutim, zamisao *pulsirajuće, afektivne, haptičke* percepcije, obezbeđuje sasvim novu dimenziju za redefinisane pojma *post(novo)medijaskog sveta* umetnosti: *medij* gubi stabilno mesto svoje aktuelizacije. *Medij* se ukazuje kao *prediskurzivna, prekognitivna* nestabilna razina *prožimanja* prostorne i temporalne dimenzije – *afektivno* pulsiranje i kretanje koje kao takvo može jedino da se rasporedi u vremenu i kao vreme.

³⁴ Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, op. cit. 18.

³⁵ U pitanju je specifičan *gestalt* termin koji je sinonim za koncept dobre forme – totalizujućeg jedinstva forme u procesu opažanja. Međutim, ono što ovaj pojam dodatno implicira je da ta *čista percepcija* egzistira nezavisno od temporalne i kontekstualne dimenzije. Ova premisa se oslanja na Huserlov efekat sadašnjosti i samoprisutnosti.

³⁶ Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless. A User's Guide*, op. cit. 135.

³⁷ Rozalind Kraus u ovom slučaju koristi Batejev pojam *declasser*.

³⁸ Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless. A User's Guide*, op. cit. 135–136.

³⁹ Cf. Rosalind Krauss, "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry*, 1999, 289–305.

Zaključak

U teoriji *optičkog nesvesnog*, Rozalind Kraus ne zastupa logiku kulturalne reprezentacije – način proizvodnja ili čitanja vizuelne kulturalne konstrukcije u određenom diskursu, prema njena rekonfiguracija klajnovske sheme u intersekciji sa lakanovskom *shemom L* pokazuje da pogled/predstava nikada nije jedinstven, zaseban entitet, već da se konstruiše i kostituiše posredstvom kulture, posredstvom jezika, *Drugog*. Upravo suprotno. Ona naglašava da je ono što *ispada* iz mehanizma sheme procesom označavanja – *pre-lingvistička, pre-diskurzivna, embrionalna, besformna, haptička, afektivna senzacija* – konstituišuće celog – temeljna funkcija i pretpostavka percepcije. Drugim rečima, Rozalind Kraus nas suočava sa bitnom, neizostavnom funkcijom *akcije* ljudskog tela u optičkom procesu. Zamisao kretanja i uloge *proprioceptivnih i taktilnih* aspekata ljudskog tela u vizuelnom polju, pri čemu je funkcija i pozicija *medija* pomerena prema/u domen/u ljudskog tela, poprima relevantnu funkciju u teorijskom pomaku Krausove od/preko kritike *čiste percepcije*, dominantne *okulocentrične* estetike, zasnovane na purifikaciji apstraktnih modela prema konceptualizaciji *haptičke, afektivne, pulsirajuće* percepcije u *post(novo)medijskom* svetu umetnosti.

Literatura:

- Bataille, Georges, “From ‘Critical Dictionary’ (1929–30)”, u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford–Cambridge, Blackwell, 1993, 474–476.
- Bergson, Henri, *Materija i memorija. Ogled o odnosu tela i duha*, Beograd, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1927.
- Elkins, James, *Visual Studies: A Sceptical Introduction*, New York–London Routledge, 2003.
- Fink, Bruce, Heloise Fink, Russel Grigg (eds.), *Jacques Lacan. Ecries*, New York, London, W. W. Norton and Company, 2002.
- Greenberg, Clement, “Modernist Painting”, u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford–Cambridge, Blackwell, 1993.
- Greenberg, Clement, “Avant-Garde and Kitsch”, u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford–Cambridge, Blackwell, 1993.
- Hansen, Mark B. N., *New Philosophy for New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2004.
- Jameson, Fredrik, *Političko nesvesno: Pripovedanje kao društveno simbolički čin*, Beograd, RAD, 1984.
- Jeknić, Oleg, „Mark B. Hansen. Filozofija tela kao sučelja tehničkih i bioloških informacionih sistema”, u: Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009, 721–739.
- Krauss, E. Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge–Massachusetts, The MIT Press, 1993.
- Krauss, E. Rosalind, “A View of Modernism”, u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford–Cambridge, Blackwell, 1993.
- Krauss, E. Rosalind, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless – A User’s Guide*, New York, Zoone Books, 1997.
- Krauss, E. Rosalind, “Antivision”, *October Journal*, Vol. 36, 1986, 147–155.
- Krauss, E. Rosalind, “Reinventing the Medium”, *Critical Inquiry*, 1999, 289–305.

- Krauss, E. Rosalind, “The Guarantee of the Medium”, *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*, 2009, 5, 139–145.
- Krauss, Rosalind, “Welcome to the Cultural Revolution”, *October*, Vol. 77, 1996, 83–96.
- Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea. Post-Medium Condition*, London–Thames&Hudson, 1999.
- Krauss, E. Rosalind, *Perpetual Inventory*, Cambridge–London, The MIT Press, 2010.
- Lacan, Jacques, “The Mirror-Phase as Formative of The Function of the I (1949)”, u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford–Cambridge, Blackwell, 1993.
- Michelson, Anette, „Anemic Cinema: Razmišljanja o jednom amblemskom delu”, *Filozofska igračka*, Beograd, Samizdat B92, 2003, 349–367.
- Michelson, Anette, “Heterology and the Critique of Instrumental Reason”, *October*, Vol. 36, 1986, 111–129.
- Miller, Jacques-Alain (ed.), *Jacques Lacan. Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, New York–London, W. W. Norton&Company, 1981.
- Miller, Jacques-Alain (ed.), *Jacques Lacan. The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, New York, Cambridge University Press, 1988.
- Smith, Joseph H., and William Kerrigan (eds.), *Interpreting Lacan, Psychiatry and the Humanities*, New Haven–London, Yale University Press, 2009.

Postmedia Art World: From an Optical Unconscious toward Theory of Affect

Summary: The thesis of this paper implies two assumptions:

Although the term *visual culture theory* has been often used as a synonym for domain of *new visual studies* in the wider literature today, it is unusually important to consider and underscore the limits of their methodological approach. While the *visual culture theory* is based on the application of *visual cultural representation theory’s* methods – the theory of ideology, discursive analysis, critical theory, semiology, sign theory, art history, anthropology, etc., the plane of *new visual studies* examines the problems of change aspects of the human perception, visual observation and ontology of the (new) media in relation to transformation of the *nature* of (new) technologies. Such approach relies in part on contemporary researches and hypotheses in the field of natural sciences (biology, physiology, neuro-science, optics, etc.)

The conceptualization of the *optical unconscious* to/beyond *formless* indicates Krauss’s theoretical shift towards the *new visual studies*, where the notion *affect* occupies a key place.

Accordingly, this text presents polemical critique of *pure perception* in relation to the discourse of *post/(new)-media art world*.

Keywords: perception, *optical unconscious*, *formless*, *post-media*, affect;