

Приказни за погледот

The gaze stories

Музеј на современата уметност - Скопје  
Museum of Contemporary Art - Skopje

# Приказни за погледот

## The gaze stories

декември 1995  
december 1995

Изложбата е организирана во соработка со Сорос центрите за  
ликовни уметности во Белград и Скопје

Exhibition is organized in collaboraton with: Soros Centers for Contemporary  
Arts in Belgrade,and Skopje

## ПОГЛЕДОТ И ОКОТО

(...)

*Сега предметите ме забележуваат мене*

ПОЛ КЛЕ

Проучувајќи го феноментот на раните фотографски портрети, Валтер Бенјамин забележува дека, поради долгата експозиција на првите камери, моделот долго мирувал пред камерата "враснувајќи" во сликата до таа мерка што тие портрети делуваат на гледачот "посугестивно" и попостојано одошто новите фотографии".<sup>(1)</sup> По некои тогашни сведочења кои Бенјамин ги пренесува, првите гледачи на тие фотографии не се осмелуваа да ги гледаат, бидејќи чувствуваа "непријатност пред јаснотијата на тие луѓе и веруваа дека тие мали ситни лица на личностите на сликата можат да ги видат"<sup>(2)</sup>. Тој фотографски контрапоглед покажува како способноста на фотографијата да го произведе ефектот на реалноста аналогно на забележувањето на самата реалност, го преобразува објектот на погледот во активен центар на гледање. Во еден есеј Дерида ја поставува хипотезата за "слепилото на цртачот": цртачот е слеп затоа што, секогаш кога почнува да црта, се отвора бездна помеѓу нештата што ги црта и нацртаната линија<sup>(3)</sup>. Она што Дерида сака да каже е дека цртачот, во текот на цртањето, го губи од вид тоа што го црта бидејќи цртежот, како превез, го прекрива објектот што исчезнува. За разлика од цртачот кој што може да го имитира и она што не го видел, фотографот е секогаш во позиција на окуларен сведок кој потврдува дека објектот бил непосредно изложен на неговиот поглед, а самата фотографија го меморира тој миг. Во фотографијата, за разлика од сликарството, она означеното (моделот) се прилепува кон означителот (сликата) со таков интензитет што означителот "магиски" се поистоветува со означеното, додека самата фотографија, како што би кажал Барт, ја снемума, станува невидлива. Ако сликаниот портрет сведочи за непреминлива дистанца меѓу реалноста и репрезентацијата на реалноста, тогаш фотографијата ја укинува оваа дистанца создавајќи привид на нивното стопување, што значи дека реалното тука се повлекува во полза на фантомот и на двојникот, во полза на репрезентот. Таа скриена работа на фотографијата воспоставува модел на видување кој повеќе не е заснован врз простиот однос на невидливиот субјект и видливиот објект на погледот, бидејќи тука се, сега, и двата актера подеднакво видливи. Во прашање е она што Лакан го нарекува "схиза на окото и на погледот" која произведува одредена тензија во скопичкото поле кое го прават два интерактивни, но асиметрични полиња на гледање<sup>(4)</sup>. Поглед е, ќе каже Лакан, точка на објектот на кој веќе е впишана рамката на погледот на посматрачот во содржината на гледаната слика од која и самиот посматрач е посматран. Ако маниристичките анаморфози (на кои Лакан ја заснова својата теза) внесоа дисторзија во ренесансната окулароцентричка утопија, тогаш фотографскиот поглед на Другиот го означува дефинитивниот крај на едномерните скопички континууми кои ги карактеризира картезијанската дихотомија на субјектот и на објектот во

погледот. Во модерниот оптички универзум секој е подеднакво и субјект и објект на забележување, секој е експонат на располагање на нечија окуларна љубопитност и секој е фиксиран во нечие скопичко поле.

Во прашање е она што Жижек го нарекува "вознемирувачки вишок на погледот" кој ги карактеризира тоталитираните системи на контролирање, но и Хичковата филмологија. Така, на пример, во античкиот Рим, деификацијата на империјалната моќ се манифестира низ деификацијата на царските портрети, imaga: разместени низ форумите тие прават впечаток на константен невидлив поглед на императорот, кој, макаршто симболичен, создава ефект на реално присуство. Како Хичкок ја снима сцената во која субјектот му се доближува на мистериозниот објект? Така што го алтерира субјективниот поглед на објектот и објективниот кадар на субјектот во движење. Во филмот Психо, жената ја гледа куќата, но она што ја вознемирува е неодреденото чувство дека куќата, на некој начин, ја гледа неа и тоа од точката која во целост бега од нејзиниот поглед, доведувајќи ја во беспомошна позиција<sup>(6)</sup>.

Но, схизата на окоото и на погледот едновременно е и схиза на сликата и на погледот: кога сликата започнува да го возвраќа погледот и со тоа се наметнува како посилен центар на гледањето, тогаш тука веќе нема хармонија како во ренесансното скопичко поле каде што сликата секогаш е во функција на окуларна желба за јасна и транспарентна визија.

Во лакановска смисла, фотографскиот контрапоглед функционира како дамка на објектот која ја мати транспарентната визибилност на сликата, која на тој начин се одлепува од погледот престанувајќи да биде негов сојузник и експонент. Кога моќта на веродостојноста ја надминува моќта на представата, како што вика Барт, тогаш, напоредно со снемумањето на фотографијата, го снемува и надмоќниот фотографски поглед. За разлика од гледачите на првите фотографии, ТВ гледачот не ја чувствува непријатноста пред екранот од кој водителот директно му се обраќа, бидејќи тој "знае" дека овој не може да го види и дека е во прашање незаинтересиран поглед упатен на невидливиот ТВ аудиториум. Всушност, ТВ водителот и нема поглед, тој зјапа во празно и ништо не гледа (по правило тој никогаш не гледа директно во камерата), додека она што гледачот го доживува како поглед на водителот е само телевизискиот ефект на поглед создаден со илузија на близина и непосредност на обраќање.

Во студијата посветена на феноменот на животинската мимикрија, укажува дека голем број животни на задниот дел на трупот имаат орнамент кој што наликува на очи, а кој што има профилатична функција на одвраќање и збунување на непријателот<sup>(6)</sup>. Како и телевизискиот поглед, и овој поглед е фиктивен и неразменлив како таков, но способноста на природата да произведе фрапантни еквиваленции го прави да стане разменлив, т.е. да ја извршува својата симболичка функција.

За да се разбере фотографскиот шок за кој зборува Бенјамин, потребно е да се има предвид културната економија на вредностите и размените во 19 век. Како и парите, и фотографијата е "тотализирачки систем на поврзување и унификација" на субјектот внатре во единствената мрежа на вредности и потреби<sup>(7)</sup>. Фотографијата е магична репродукција на стварноста која воспоставува нов систем на апстрактни односи меѓу индивидуи и предмети

наметнувајќи ги како реални. Оттаму тоа што по пат на репродукција не е разменливо, а тоа е погледот, станува разменливо во системот на потрошувачката во кој репродукцијата го потчинува погледот на сопствениот код на размена. Во масовната репродукција Виктор Иго ја видел историски реалната форма на Христовото чудо на умножување на лебот. Репродукцијата предизвикува темелно децентрирање на погледот и неговото расејување низ различни регистри, контејнери, сцени.

Фатичката слика - насочена слика која со сила го привлекува погледот и го задржува вниманието - прави "радикална инверзија на зависноста на оној кој забележува и на она што е забележано" (Вирилио)<sup>(8)</sup>. Како инструмент на реклама, фатичката слика воспоставува апсолутистичка, тиранска надмоќ на сликата над погледот, бидејќи посматрачот е тука само во функција на погледот на сликата, екран што ја рефлектира пораката од сликата. Екранската слика - најмоќна фатичка слика - е последна инстанца во овој оптички коперникански систем. Според Бодријар, читањето на екранот е сосема различно од читањето на погледот: кога доаѓа до епидермиско допирање на окото и сликата, ја снемума и естетската дистанца на погледот и ние ја губиме дистанцата на гледачот во однос на сцената. Буквалната лустрација на ова екранско укинување на сцената ја демонстрираат рок - концертите каде што се повеќе се користат циновски екрани поставени над или покрај бината и кои директно го пренесуваат она што се случува на сцената. И повеќе никој не ја гледа сцената, бидејќи екранот фрла сенка на неа: сега и тие од најоддалечените редови можат да видат што се случува на сцената. Наместо да ја означува сцената, екранската слика се произведува самата себе, бидејќи е апсурдно да се означува она што веќе е изложено на погледот, што е присутно. Значи, повторно е на видик схизата на окото и на погледот, т.е. она што Бодријар го нарекува "облик на терор карактеристичен за шизофреник". Лишен од секоја сцена, тој живее во најголема збрка, додека она што го карактеризира не е толку загубата на стварното, туку апсолутната брзина и потполна миговност на нештата, "претерана изложеност на просирноста на светот". Тој станува чист екран, "површина која ги впива мрежите на влијанието"<sup>(9)</sup>.

(...) Фрагмент од текстот "Историје погледа", објавен во каталогот "Сцени на погледот", на првата годишна изложба на Сорос центарот за современи уметности - Белград.  
Дејан Сретеновиќ

(1) Walter Benjamin, "Mala povjest fotografije", Estetički ogledi, Školska knjiga Zagreb, str.156.

(2) Ibid, str. 155

(3) Ако перцепцијата е отсатна, можеме да ја повикаме со помош на цртежот, низ видливото, низ меморијата. Затоа Дерида го гледа потеклото на цртежот во слепилото, во гледањето без поглед.

(4) Jacques Lacan, "Shiza oka i pogleda, Cetiri temeljna pojma psihoanalize, Napred, Zagreb, 1986, str. 75 - 86.

(5) Slavoj Zizek, Looking Awry, An introduction to Jacques Lacan through Popular Culture, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, str.126.

(6) Roger Caillois, Mimicry and Legendary Psychastenia, October, No 31, 1984, str.16 - 32.

(7) Jonathan Crary, Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, MIT Press, Cambridge, 1993, str. 13

(8) Paul Virillio, Masine vizije, Svetovi - Oktoih, Novi Sad - Podgorica, 1993, str.98.

(9) Zane Bodrijar, Drugo od istoga, Lapis, Beograd, 1993, str.17 - 18.

(...)

## ПОГЛЕД / ПОГЛЕД

Природата на погледот како што го негуваше западната уметност, подразбира фиксираност (погледот на посматрачот треба да и одговара на таканаречената "основачка перцепција" со која е дефинирана сликата), нетрпение (исклучивост), студеност (како на темпоралното "замрзнување" на погледот така и на механичноста на окото), неотелотвореност (подразбирање на идеален посматрач), пенетрација (насилност) концентрирано внимание (внимавај!/  
гледај или француски regard!) официјалност (протоколарност), кохерентност (техничка докажаност), итн. Секоја критика на окулоцентризмот се заснова, всушност, на ваквата дефиниција на природата на погледот. Сепак, во вакви критички закрила се создава потреба и за поинакви облици на уметноста, така што на пример Хајдегер и покрај тоа што го нема "зјапањето" како екстреман доказ на "фронталната онтологија" на нихилистичкиот свет, како спротивност на ваков "самоубеден" поглед, го поставува "вистинитиот" поглед свесен на контекстот, повеќекратен, неисклучив, грижлив.<sup>(1)</sup> Фуко, од друга страна, песимистички инсистирајќи на хегемонијата на погледот во дисциплината на "друштво на контрола", сепак го опиша методот на својата генеалогичка како кореспондентен на овој поглед кој што "наликува, одвојува, распрснува, и кој што е способен да ја ослободи другоста и материјалните елементи, да растворува и самиот да биде разложен, и да ја скрши севкупноста на човековото битие".<sup>(2)</sup> Меѓутоа, сликарството на западната традиција не сметаше на траењето на погледот, додека ваквата атемпоралност на визуелното, британскиот историчар на уметноста Норман Брајсон ја објаснува со потиснување на лингвистичката категорија на "deixis", вид на изразување кој што воспоставува директна врска со оној што искажува а со тоа и врската меѓу збиднувањето и неговата транскрипција.<sup>(3)</sup> Потиснувањето на "dehisot" влијае врз двојното потиснување на временската димензија на погледот: прво, претставено е идеално конструирано делче од секунда кој го имобилизира и призорот и погледот на самиот посматрач; друго, одстранети се сите елементи на траењето на самиот работен процес на сликата (масло како техника, на пример, третирано е како медиум кој успешно го прикрива овој процес), што влијае на еквивалентното потиснување на процесот на посматрањето. Логиката на погледот кој е и кокошка и јајце на антидектична слика, се заснова на прикривањето на телото и на привилегираната положба која се наоѓа вон од траењето. Во однос на ваквиот поглед (the gaze), Брајсон воведува поглед<sup>(4)</sup> (the glance) кој во прв ред не ја потиснува темпоралната димензија на гледањето, но и на мала врата воведува способност да го поместува вниманието, внесува забуна и неофицијалност, ја опушта тензијата, ја смалува агресивноста, дури и свртува од гледањето. Традиционалното кинеско сликарство, е пример на продолжување на телото на сликарот низ видливоста на "реалното" време во

процес на работа, на презентноста на сите потези и интервенции на површината, комбинации на илузионистички и не-илузионистички, сликарски и калиграфски елементи. Погледот на посматрачот го потврдува траењето на визијата: сликата не може да се опфати "tota simul", со еден однапред утврден поглед; сликата се состои од фрагменти кои ја анимираат за да може во целина да се доживее. На овој начин, погледот на сликата станува еквивалентен на природата на гледањето на некој објект во реален простор. Како последица на "проширеното поле" на празнина, односно белина, кинеското сликарство претставува и радикална дефиниција на сликата, која не е врамен, вкадриран завршеток на "тунелот на гледањето".

Траењето на погледот упатува и на прашањето на селекција. Погледот ја диктира селекцијата, но и понатаму сонува за протеза која би му овозможила опфаќање на повеќе инстанци одеднаш. Оваа фантазија е отелотворена во мутацијата на Дејвид Бови во филмот *The Man Who Fell to Earth*, кој е во состојба едновременно да гледа педесет и седум телевизиски екрани.

Уметноста на сменување на телевизиски канали на далечинскиот управувач (zapping) не доближува до крахот на способноста на селекција на веќе атрофираниот, но и понатаму фетишизиран поглед. Во услови на ваква "дромосферска полуција" (Вирилоов концепт од дромос: брзина), на загадување на геофизичката средина со крајно забрзување на комуникација и транспорт, со механичка селекција се симулира темпоралната димензија на гледање за да погледот се здобие со способноста на селекција, но да не ја загуби својата неподвижност.

Активно, отеловено око, кое скока од предмет на предмет, својата ослободеност ја стекнува всушност со не - фаворизирање на ниту една од замрзнатите инстанци, туку со сопирање на отворен поглед, кој не фокусира, но прима сензации. Гледање "преку" нештата ја вознемирува хегемонијата на вниманието во текот на опсервацијата, бидејќи собира сензации со проширување на видното поле а не со неговото стеснување. За да се искупи гледањето, а да се вознемири тиранијата на погледот, може да се зборува за радикална децентрализација на погледот за ширење кон периферното видно поле, и во крајна линија - за поглед замаглен од солзи, (бидејќи солзите се суштината на окото, а не видот; како тоа го зборува Дерида на едно место). Погледот престанува да биде мерење и премерување на нештата, тој нема своја задача и цел, тој манипулира со празно колку и со полно, со отсатно колку и со присутно, и секогаш ни го остава задоволството нешто да не забележиме. Погледот претставува спротивставување на каква и да е тотрализирачка точка на гледиште и е средство на радикална детеатрализација на видното поле. Гледајќи слики низ книгите од историјата на уметноста, наидуваме на некои примери како што е Гирландаовата фреска Сретение од срквата Santa Maria Novella во Фиренца. Оваа слика е, во прв ред, потврда за типична ренесансна перспективна логика: тоа е сцена на која присуствуваме на инсценација на значајна новозаветна епизода. Призорот е церемонијален. Се е тука да го нагласи централниот дел на сликата со самата средба на Марија и Елисавета (која токму тогаш се "наполни со светиот Дух"). Макаршто станува збор за внимателно кадрирана целина, Гирландао сепак не одбегнува да вклучи споредни детали кои и севкупната сцена ја вклучуваат во секојдневниот



фирентински живот. Зад тврдината, која го означува крајот на сцената, се протегнува Фиренца која опуштено ја посматраат три машки фигури, сосема незаинтересирани за митската сцена која се одвива покрај нив. Наведнати преку ѕидот, тие го гледат градот, и колку и да се со погледот одвлечени од убавината на самата глетка, толку и со сопственото тело које учествува во тој поглед. Нивниот статус во наративот е маргинален, но забележани еднаш, тие стануваат клучен елемент во севкупниот ефект на сликата; тие денаративизираат, прошируваат и деконструираат она што конвенционално се доживува како стриктен модел на гледање, изложен на доктрината *ut pictura poesis*. Тие ниту се дел од за нас центрираниот "спектакл", ниту учествуваат во него како во "фестивал". Од друга страна, нивната "осаменост" е далеку од "копнежот за сублимно" на осамените фигури на германските романтичарски платна, туку е проткаена со непретенциозен, необврзувачки, некохерентен, карнален, ослободувачки поглед. Фигурите на Гирландаовата слика, секако, не се ништо повеќе од несигурен знак на еден можен однос кон видливи предмети.

(...) Фрагмент од текстот "Прозорец/огледало/око/тело/поглед/поглед"), печатен во каталогот Сцени на погледот, на првата годишна изложба на Сорос центарот за современа уметност - Белград.

---

(1) Најпотполн преглед на "оцрнување" на окулоцентризмот и воопшто на приодот кон визуелното во филозофијата и теоријата на дваесеттиот век (од каде што е превземена оваа интерпретација на Хајдегер), е книгата на Martin Jaya, *Downcast eyes - The Denigration of Vision in Twentieth - Century Thought*, (Berkeley 1994)

(2) Michel Foucault "Nietzsche Genealogy History", *Language Counter - Memory Practice - Selected ESSAYS and Interviews*.

(3) Norman Bruson. *Vision and Painting - The Logic of the Gaze* (London 1983), 87-131 str.

Во англискиот јазик дејктичкиот исказ најдобро се илустрира со употреба на презент перфект во однос на паст тенс во кој што се раскинува врската на збиднувањата со условите, со лоцирањето и траењето на самото искажување.

## THE GAZE AND THE EYE

*The objects now perceive me.*

Paul Klee

As Walter Benjamin examined the phenomenon of early portrait photographs, he observed that, due to the long exposure time of the first cameras, the model would keep still before the camera for a long time, "growing" into the picture to such an extent that these portraits would act upon the viewer "more suggestively and more durably" than later photographs" <sup>(1)</sup>. According to certain accounts from that period itself, as cited by Benjamin, the first viewers of these photographs did not dare to look at them, because they felt "uncomfortable about the clarity of these people and believed that those tiny faces of the persons on the picture could actually see"<sup>(2)</sup>. This photographic countergaze points out that the ability of the photograph to produce the effect of reality, which is analogous with the observation of reality itself, transforms the object of the gaze into an active center of seeing.

In an essay, Derrida advanced the hypothesis of the "draftsman's blindness": the draftsman is blind because whenever he status drawing, there appears an abyss between the object he is drawing and the drawn line <sup>(3)</sup>. What Derrida wishes to say is that the draftsman loses sight of the object he is drawing, because the drawing, like a veil, covers the object that is vanishing. Unlike the draftsman who can imitate the object he has not seen, the photographer is always in the position of an ocular witness who confirms that the object has been exposed to his gaze and that the photograph keeps the memory of that moment. In contrast to painting, the signified (model) on the photograph adheres to the signifier (image) to such an extent that the signifier is "magically" identified with the signified, while the photograph itself, as Barthes would say, disappears and becomes invisible. If the painted portrait testifies to an insurmountable distance between reality and the representation of reality, the photograph closes this distance, creating an illusion of their fusion, which means that the real gives away before the phantom and duplicate, before its representative. This secret work of the photograph establishes the model of seeing which is not based on a simple relationship between the invisible subject and the visible object of the gaze, because both sides are now equally visible.

It is the question of something that Lacan terms the "split between the eye and the gaze", which creates some tension in the scopic field consisting of two interactive yet asymmetric poles of seeing <sup>(4)</sup>. According to Lacan, the gaze is that point on the object at which the frame of the viewer's gaze has already been registered in the content of the observed picture, from which the viewer himself is also observed. Whereas mannerist anamorphoses (on which Lacan's thesis is based) brought distortion into the Renaissance oculo-centric utopia, the photographic gaze of the Other marks a definite end of one-way scopic continua which are characterized by a Cartesian dichotomy of the subject and the object of the gaze. In the modern optical universe, everybody is both the subject and the object of observation, everybody is an exhibit open to anybody's else's ocular curiosity and everybody is fixed in somebody's else's scopic field.

It is the question of something that Žižek calls a "disturbing excess of gaze" which is characteristic of the totalitarian systems of supervision, as well as of Hitchcock's filmography. So, for example, the deification of imperial power in ancient Rome was manifested through the deification of imperial portraits, *imagoes*. Placed on city fora, they created the impression of the emperor's constant, invisible gaze which, albeit symbolic, always produced the effect of a real presence. How did Hitchcock shoot the scene with the subject approaching a mysterious object? He simply alternated the subjective gaze of the object and the objective frame of the moving subject. In his movie *Psycho*, the woman has seen a house but what makes her uneasy is a strange feeling that the house is somehow watching her from the point that absolutely escapes her gaze, thus putting her in a helpless position <sup>(5)</sup>. However, the split between the eye and the gaze is also the split of the image and the gaze: when the image begins to return the gaze, thus imposing itself as the more powerful center of seeing, there is no such harmony like in the Renaissance scopic field where the image always in the service of the ocular wish to have clear and transparent vision. In the Lacanian sense, a photographic countergaze functions like a stain on the object, blurring the transparent visibility of the image which dissociates itself from the gaze, thus ceasing to be its ally and exponent. When the power of credibility overcomes the power of representation, says Barthes, the superior photographic gaze will vanish parallel to the vanishing of the photograph.

Unlike the viewers of the first photographs, the TV viewer does not feel uncomfortable before the screen from which the announcer addresses him directly. He "knows" that the announcer cannot see him and that his gaze is disinterested and directed at the invisible TV audience. In fact, the TV announcer does not gaze at all; he has a blank look and does not see anything. On the other hand, what the viewer experiences as the announcer's gaze is only the television effect of the gaze created by the illusion of the vicinity and directness of addressing. In a study devoted to the phenomenon of mimicry, Roger Caillois points out that many animals have an ornament on their back resembling the eyes, which has the prophylactic function of deterring and confusing the enemy <sup>(6)</sup>. Like the television gaze, this gaze is also fictitious and, thus, nonexchangeable. However, the power of nature to create striking equivalences makes it exchangeable or, in other words, capable of performing its symbolic function.

To understand the photographic shock mentioned by Benjamin, it is necessary to consider the cultural economics of values and exchange in the 19th century. Like money, the photograph is also a "totalizing system for binding and unifying" entities within an integral network of values and needs <sup>(7)</sup>. The photograph is a magic reproduction of reality which establishes a new system of abstract relations between individuals and things, imposing them as being real. Hence, something that is not exchangeable by reproduction, such as gaze, becomes exchangeable in the system of consumption, where reproduction subjugates the gaze to its own exchange code. In mass reproduction, Victor Hugo saw a historically real form of Christ's miraculous multiplication of loaves of bread. Therefore, reproduction causes a radical decentering of the gaze and its dispersion across different registers, containers, scenes.

The phatic image - a directed image which attracts one's gaze by force and arrests one's attention - reproduces a "radical inversion of a dependence between the one who observes and the observed" (Virilio) <sup>(8)</sup>. As an advertising tool, the phatic image establishes an absolutist, tyrannical dominance of the image over the gaze since the viewer is only in the service of the gaze of the image, a screen which reflects the message of the image.

The screen image - the most powerful phatic image - is last instance in this optical Copernican revolution. According to Baudrillard, screen reading is quite different from gaze reading: when the eye and the image come into epidermal contact, an esthetic distance of the gaze disappears and we lose a viewer's distance from the scene. The best illustration of this elimination of the scene by the screen are rock concerts at which gigantic screens are being increasingly used. Mounted above or beside the stage, they transmit directly what is happening on the stage. Nobody now watches the stage because the screen has cast the shadow on it: even those in the last rows can clearly see what is happening on the stage. Instead of signifying the stage, the screen produces itself, because it is absurd to signify that which is already exposed to the gaze, which is present.

Consequently, again there is a split between the eye and the gaze, something that Baudrillard calls a "kind of terror which is characteristic of a schizophrenic". Deprived of any scene, he lives in a state of great confusion. His distinctive feature is not the loss of reality (scene) but an absolute closeness and momentariness of the object, an "excessive exposure to the transparency of the world". He becomes a clean screen, "the surface that is absorbing and soaking in the networks of influence" <sup>(9)</sup>.

For this and other philosophical and theoretical attitudes towards the visual in the twentieth century, see an indispensable book by Martin Jay, *Downcast Eyes - The Denigration of Vision in Twentieth-Century Thought*, (Berkeley 1994). Michel Foucault, "Nietzsche, Genealogy, History", in *Language, Counter-Memory, Practice - Selected Essays and Interviews*, (Ithaca 1977), p. 153. Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, (London 1983), pp. 887-131. Bryson explains this distinction through the usages of the past simple tense and the "deictic" present perfect tense.

---

(1) Walter Benjamin, "Mala povijest fotografije", in *Esteticki ogleđi*, Skolska knjiga, Zagreb, p.156. Translated into English from the Serbian translation

(2) *Ibid.*, p. 155

(3) In the absence of perception, we can evoke it by drawing, though the visible, through memory. This is why Derrida sees the origin of drawing in blindness, in watching without gazing. See: Jacques Derrida, *Memoires 'd'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*, Reunion des musées nationaux, Paris, 1990.

(4) Jacques Lacan, "Shiza oka i pogleda" in *Cetiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, pp. 75-86.

(5) Slavoj Žižek, *Looking Awray. An introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, p. 126.

(6) Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychastenia", *October*, No. 31.1984, pp. 16-32.

(7) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1993, p.13.

(8) Paul Virilio, *Masine vizije*, Svetovi-Oktoih, Novi Sad-Podgorica, 1993, p.98. Translated into English from the Serbian translation

(9) Zoran Bodić, *Drugo od istoga*, Lapis, Belgrade, 1993, pp. 17-18. Translated into English from the Serbian translation.

(...)

## GAZE / GLANCE

The gaze, fostered by Western art, may briefly be characterised as fixed (the observer's gaze should correspond to the "founding perception" by which the picture is determined.), Impatient (prohibitive), cold (in terms of the temporal 'freezing' of the gaze as well as in terms of supposing that eye is mechanical), disembodied (assuming an ideal observer), penetrating (violent), concentrated (look out!/attention!, or the French regard), official (ceremonious), coherent (technically verifiable), etc. Every criticism of oculo-centrism is based precisely upon the nature of the gaze defined as above. Nonetheless, a tendency towards other forms of vision emerges within this critical environment. Heldegger, for example, although taking "staring" as extreme evidence of the "frontal ontology" of our nihilist world, in contrast to this "ego logical", "assertoric", visual mode counterposes the "aletheic" gaze, multifold, aware of its context, inclusionary, caring. Foucault, on the other hand, who was utterly pessimistic about the hegemony of the gaze in a 'society of control', did nevertheless state that his method of genealogy "corresponds to the acuity of a glance that distinguishes, separates and disperses, that is capable of liberating divergence and marginal elements - the kind of dissociating view that is capable of decomposing itself, capable of shattering the unity of man's being..."

Norman Bryson has explained the atemporality of gaze implied in Western painting, as the systematic disavowal of "deictic reference", deixis being a linguistic category reserved for utterances that contain information concerning the locus of utterance and the very relation between the event and its description. (III) The disavowal of deixis induces a double disavowal of the temporal dimension of the gaze: firstly, the gaze is placed outside duration (it is a split second that is represented); secondly, the traces of the labouring body, of the work process are erased (oil paint, for example, is treated as an erasive medium: "stroke conceals canvas, as stroke conceals stroke"). These influence an equivalent disavowal of beholding as a process. As opposed to this gaze, Brucon introduces the notion of the glance, which do not deny the durational temporality of the viewing subject, and which is a "furtive or sideways look whose attention is always elsewhere, and which is capable of carrying unofficial, sub rosa messages of hostility, collusion and lust". The glance is capable of easing tension, preventing aggressiveness, and even turning one's attention away from the object of viewing. Traditional Chinese painting is a remarkable example of extending the painter's own body through the visibility of 'real time' of the working process (visible brushwork, various interventions, calligraphy, combinations of illusionist effects and marks highlighting the surface, etc.). The observer's gaze confirms the duration of vision: the Chinese work cannot be taken in all at once, "tota simul", by one defined gaze: but by fragmentary glances which animate the work so that it could be comprehended as a whole. As a consequence of the 'expanded field' of blankness, Chinese painting introduces to the Western context a radical "defenestration" of the picture, which is no longer at the end of the "tunnel of vision".

The duration of the glance raises the important question of the nature of selection within the field of vision. The gaze sets the rules of selection, but keeps dreaming of a prosthesis which would make possible the simultaneous reception of more than one instance. This fantasy is embodied in the mutation of David Bowle in the film *The Man Who Fell to Earth*, who is able to watch fifty-seven television screens simultaneously. The "art" of "zapping" brings us to the collapse of the selection ability of the atrophied but still fetishized gaze. In the conditions of "dromospheric pollution" (Virilio's concept derived from dromos: speed), in which the geophysical milieu has been reduced to nothing by the various means of instantaneous communication and transportation temporal dimension of vision is simulated by remote control selection in order to supply the gaze with the capability to select, while retaining its immobility, though.

An active, embodied eye, moving from one object to another, becomes liberated not by favouring a single frozen instance, but by retaining an open view which receives sensations without focusing. Glancing "over" objects distracts the hegemony of attention, since it collects sensations by expanding the field of vision, and not by narrowing it. Our intention to redeem vision but also to disturb the tyranny of the gaze may lead us to the notion of the radical decentralisation of the gaze, of spreading towards the peripheral field of vision, and even to the gaze veiled by tears (for tears are the essence of the eye, not sight, as Derrida once put it.). The glance opposes any totalizing point of view, as well as theatricalisation of the field of vision.

Glancing through the history of art we may come across examples such as a fresco by Ghirlandaio, *Visitation from Santa Maria Novella* in Florence. In the first place it is a case in point of a typical Renaissance perspectival image: it is a theatre in which we witness the staging of an important episode from the New Testament. The scene is ceremonial, and everything is there to emphasize the middle section of the painting enclosing the very meeting between Mary and Elisabeth. Although this painting is a carefully framed whole, Ghirlandaio did mind including side details which bring this episode to the everyday life of fifteenth-century Florence. Behind the walls, marking the end of the stage, lies Florence calmly beholden by three men, utterly uninterested in the mythical scene taking place nearby. Leaning over the wall, they glance over the town, as aware of the beautiful view as they are of their own bodies participating in the act of viewing. Their status in the narrative is marginal, but, once observed, they represent for us a key element in the overall effect of the painting: i.e. they denarrativize, expand and deconstruct what is conventionally perceived as a strict model of vision subordinated to the doctrine of *ut pictura poesis*. Also, their attitude is far from the romantic introspective quest of 'yearning for the sublime', it rather announces an unpretentious, optional, incoherent, carnal, liberating glance. The figures on Ghirlandaio's painting are, of course, nothing more than a frail signifier of an optional relationship with visible objects.

АЛЕКСАНДАР ДАВИЌ  
ALEKSANDAR DAVIĆ  

---

НИНА КОЦИЌ  
NINA KOCIĆ  

---

ЕРА МИЛИВОЕВИЌ  
ERA MILIVOJEVIĆ  

---

ЗОРАН НАСКОВСКИ  
ZORAN NASKOVSKI  

---

НЕША ПАРИПОВИЌ  
NEŠA PARIPOVIĆ  

---

ЈОВАН ЧЕКИЌ  
JOVAN ČEKIĆ  

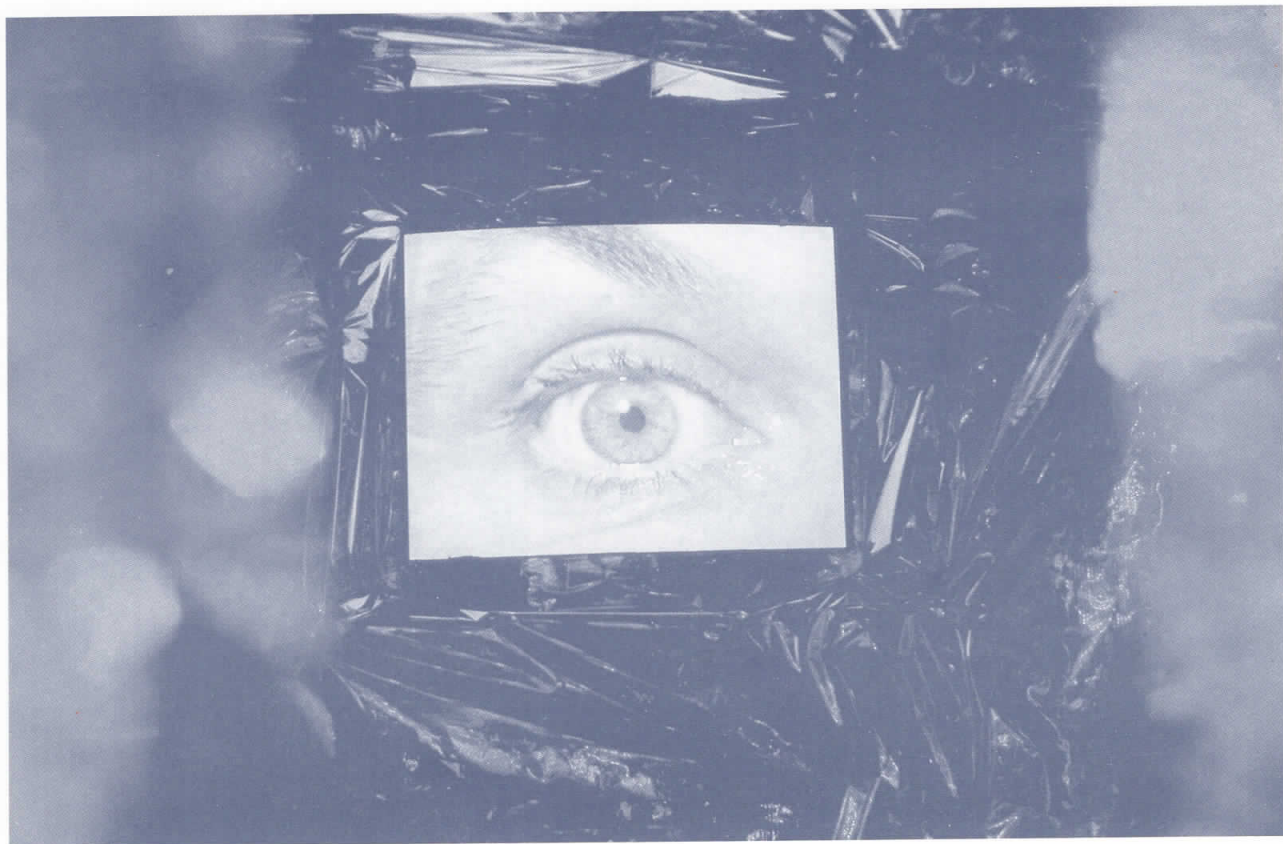
---

АЛЕКСАНДАР ДАВИЌ

ALEKSANDAR DAVIĆ

---





ОЧЕВИДЕЦ, 1995 видео - инсталација (6,40 мин.)  
EYE - WITNESS, 1995 video instalation (duration: 6,40 min.)

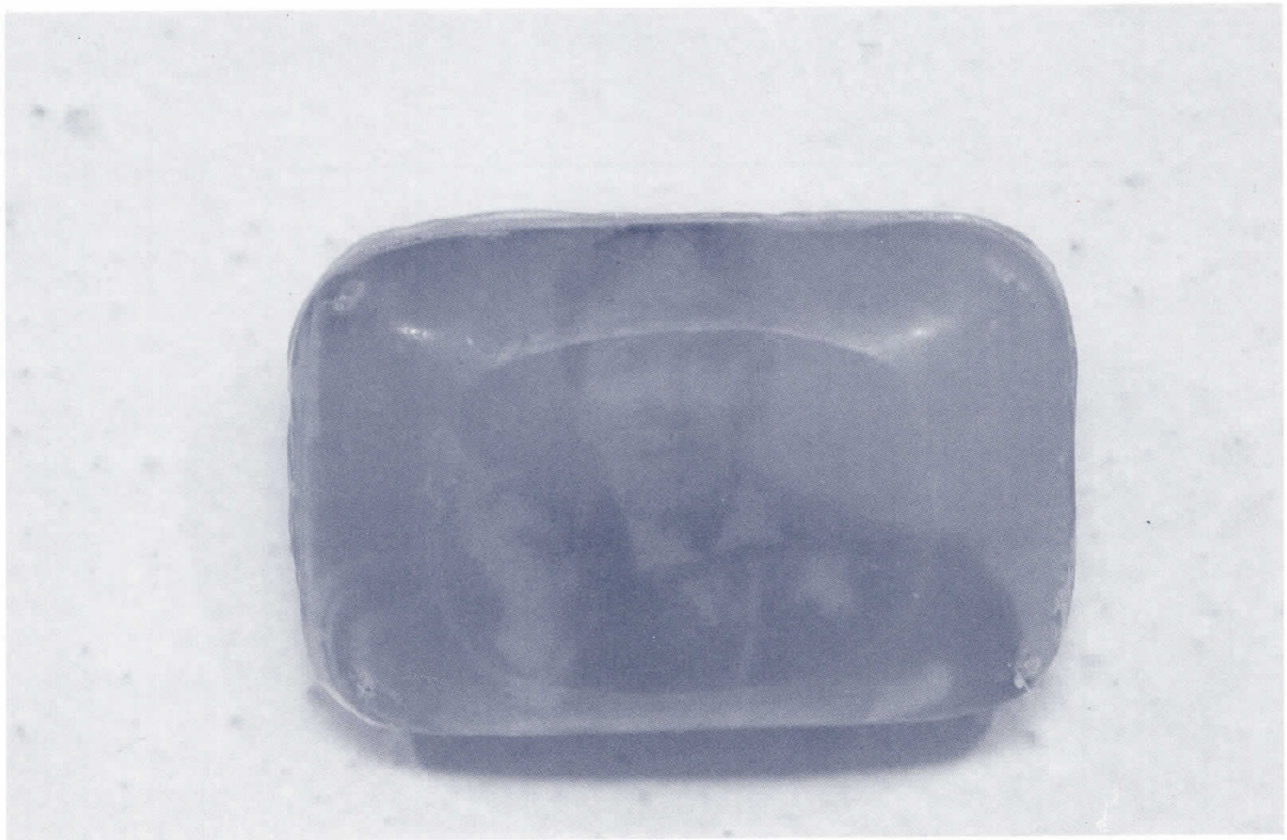


НИНА КОЦИК

NINA KOSIĆ

---





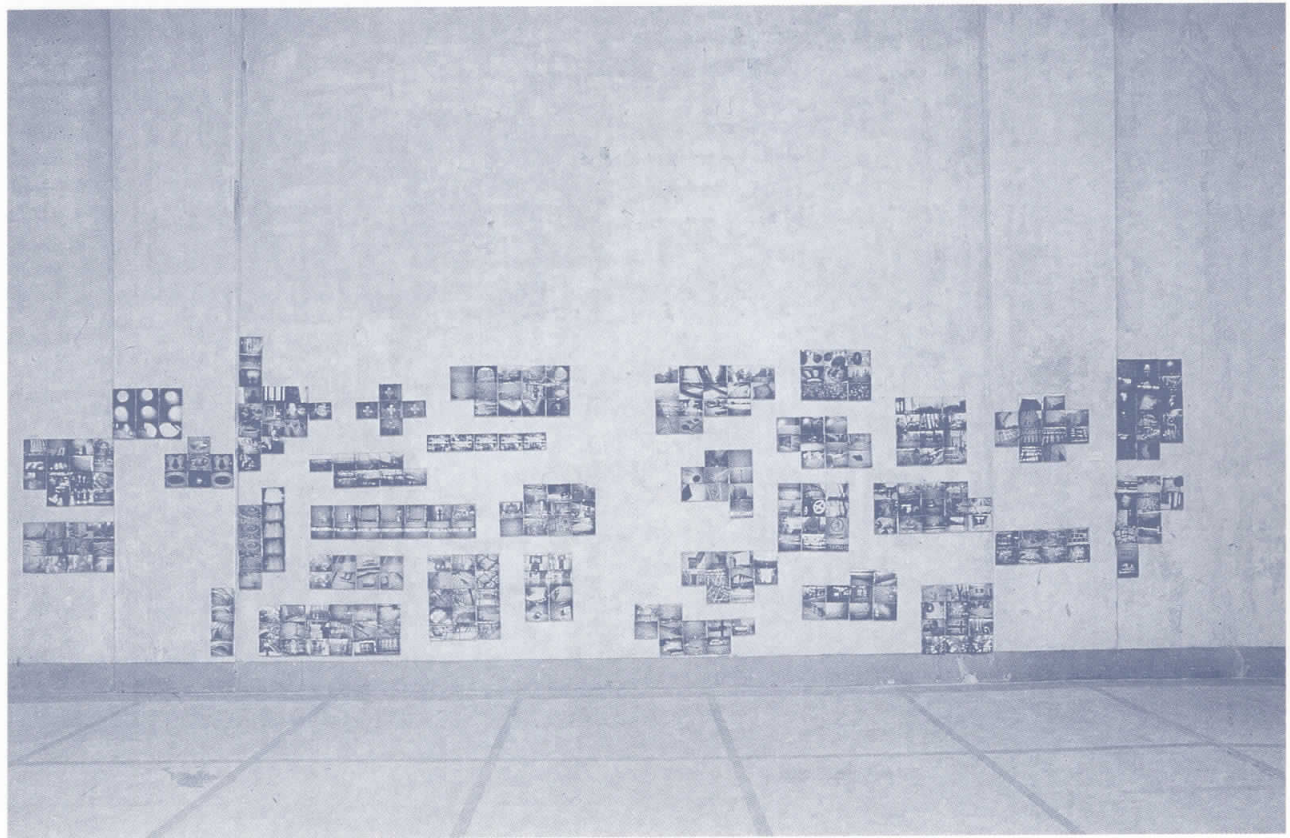
ТРИ МИРИЗЛИВИ ПОРТРЕТИ СО ПОВТОРУВАЊЕ, 1994/95 транспарентен сапун, фотокопии.  
THREE AROMATIC PORTRAITS WITH REPEATING, 1994 - 95 transparent soap, copy

ERA MILIVOJEVIĆ

---

ERA MILIVOJEVIĆ





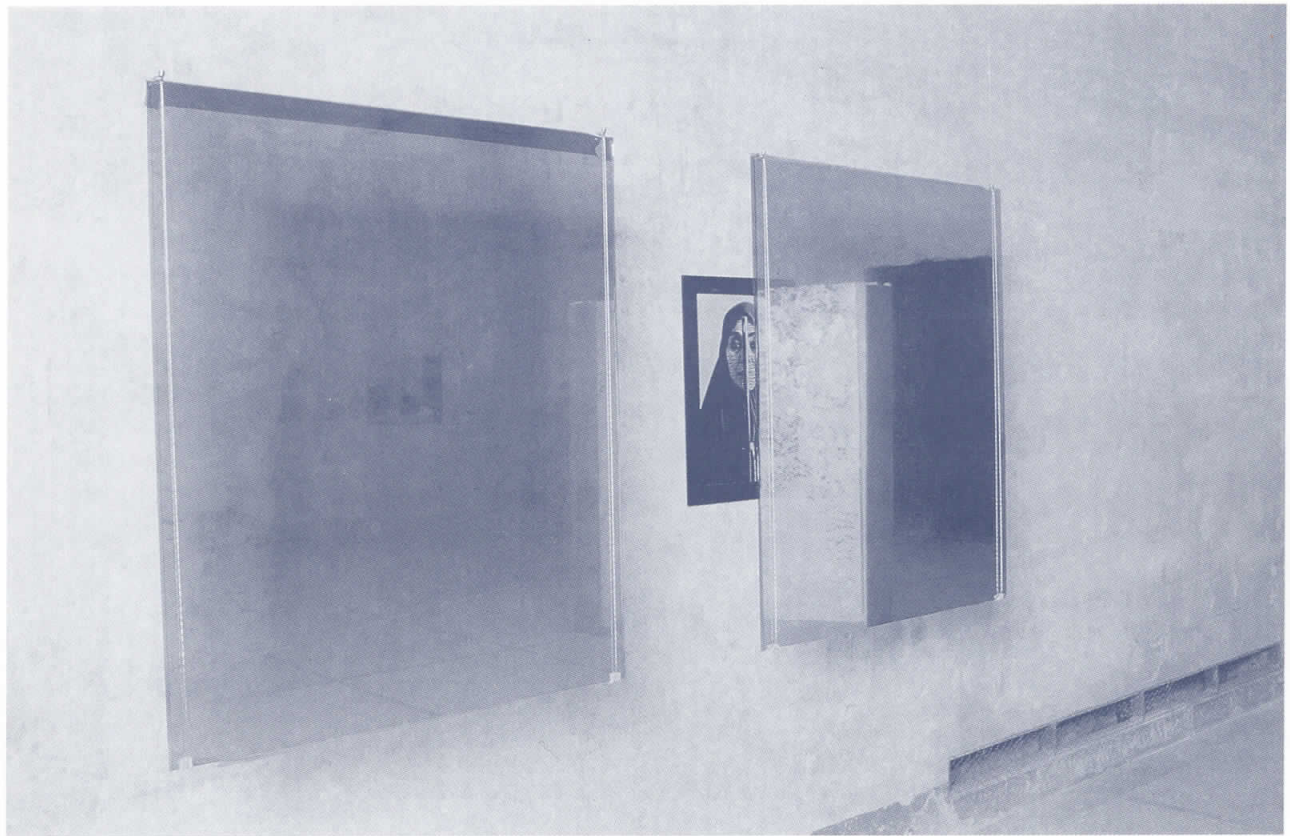
ЦРНО И БЕЛО ОКО (формат на разгледница), 1995 фото - теконструкција од 400 фотографии  
BLACK AND WHITE EYE (format of a postcard) 1995 photo - reconstruction of 400 photos

ЗОРАН НАСКОВСКИ

ZORAN NASKOVSKI

---



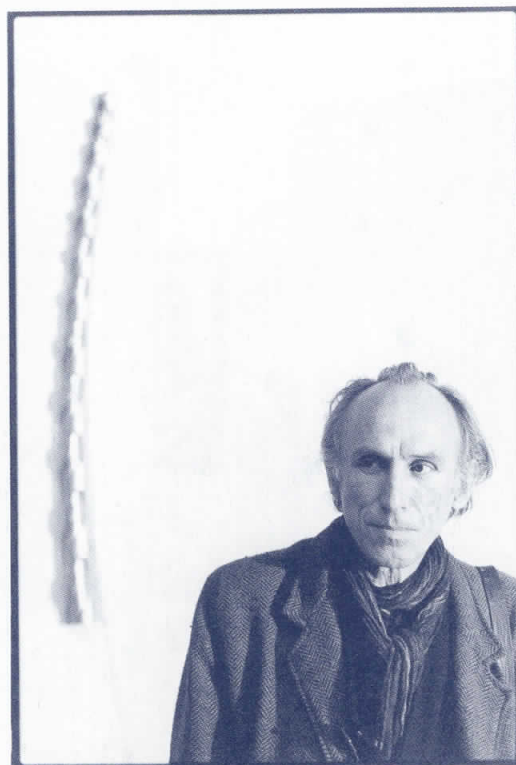


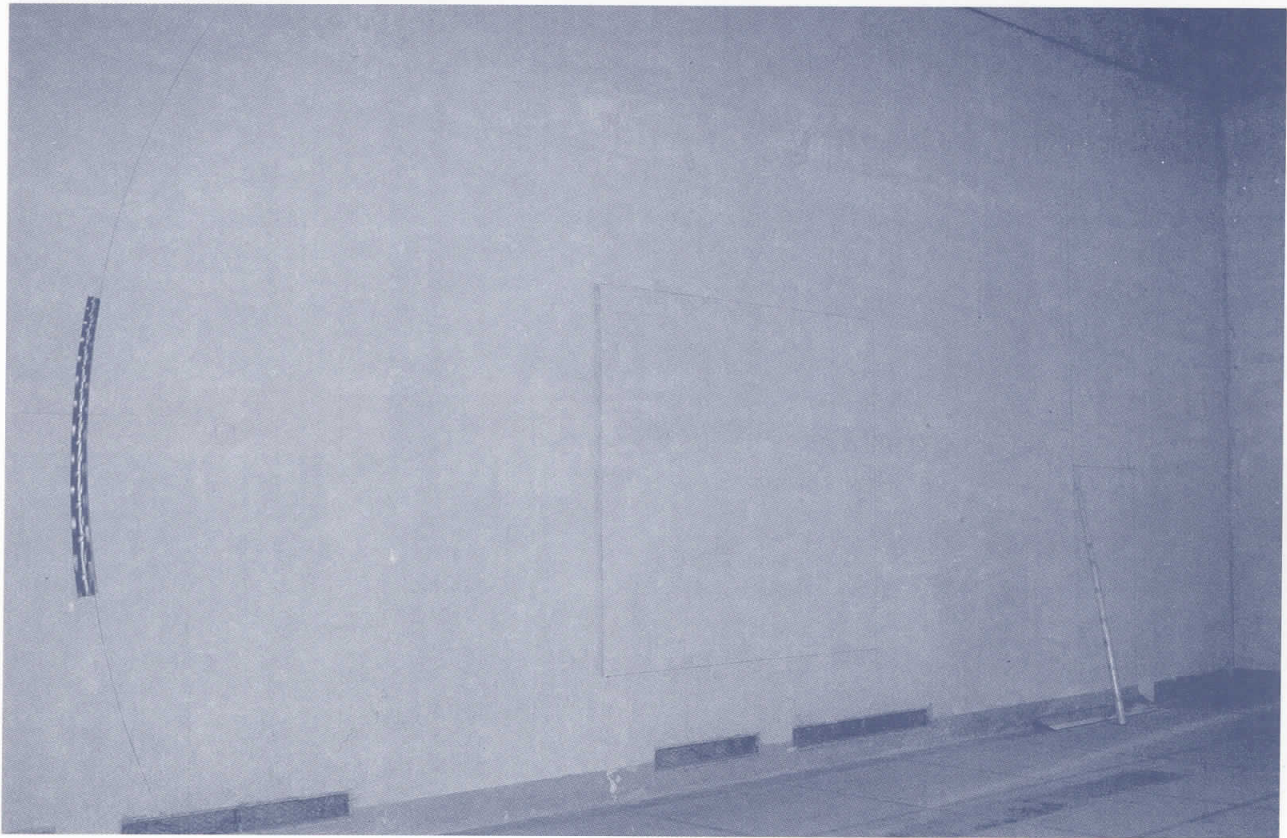
NO KONCKING, 1995 стакло, сребрен заштитен филм, фото: Ширин Незхат  
NO KONCKING, 1995 glass, silver sun - protection film photo by Shirin Nezhat

НЕША ПАРИПОВИЌ

---

NEŠA PARIPOVIĆ





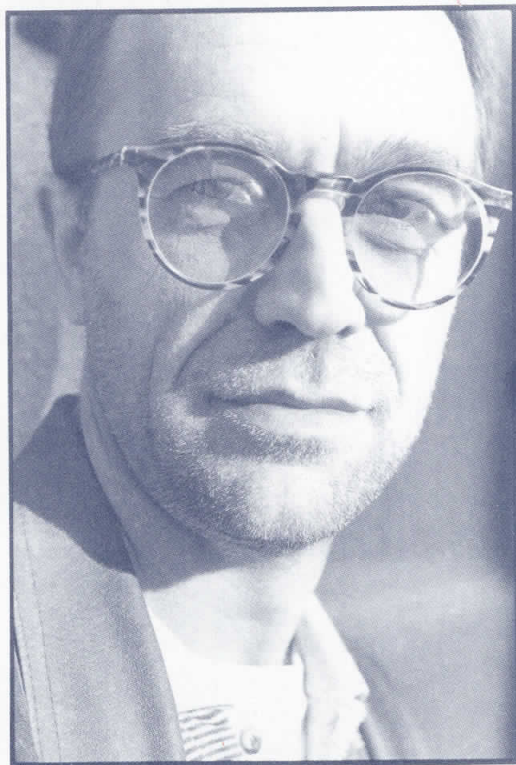
ВРАТА, ЗВУЧНАТА СТРАНА НА КВАДРАТОТ<ЛЕВАТА СТРАНА НА РАМКАТА, 1995  
линија на сид, дрво, огледало; линија и боја на сид, затегната пластична жица; линија на сид, дрво  
DOOR, AUDIBLE SIDE OF THE SQUARO, LEFT SIDE OF THE FRAME (1995)  
Line on the wall, wood, mirror; line on the wall, pigment, stretched plastic wire; line on the wall, wood



ЈОВАН ЧЕКИЋ

JOVAN ČEKIĆ

---



СТАПИЦА ЗА ОКО, 1995 фотографии, гипс, садови за бомбони  
A TRAP FOR THE GAZE 1995 photographs, plaster, candy bowls



Svi tepisi, kao i materijal na kome se nalazi monitor su za ovu priliku pozajmljeni od H.M. dan pre snimanja fotografija.



Stara karica Dariaz pripada I.T. i mada nije sasvim sigurna čini mu se da je karicu dobio na poklon od A.B. pre par godina.

Ispire su pozajmljeni iz kolekcije I.T. i mada nam je ljubazno sugerirao da uzamemo što više primeraka, u raznim bojama i sa različitim šarama, naš izbor se na kraju ipak na nekoliko primeraka.

Posude su nabavljene na buvljoj pijaci na dan snimanja, za oko stotinak dinara, a prodavac je tvrdio da su prava retkost. Po njemu najviše rećima uspešno ih je koristiti za bombone i druge slatkiše.

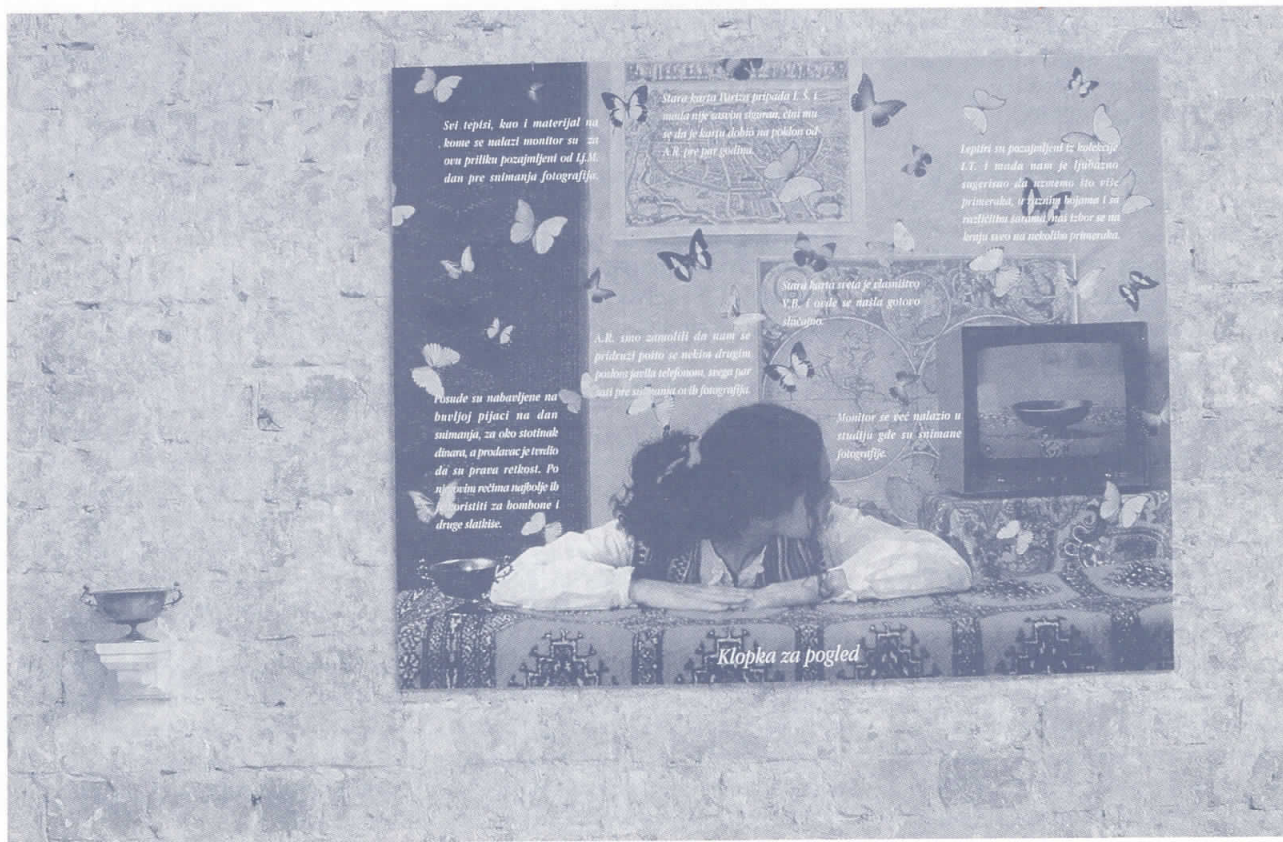
A.B. nije zamoliti da nam se pridruži pošto se nekima drugima pokušao javiti telefonom, svaga par sati pre snimanja ovih fotografija.

Stara karica sveta je vlasništvo V.B. i udele se našla gotovo slučajno.

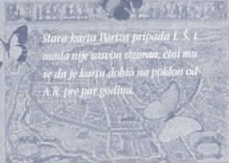


Monitor se već nalazio u studiju gde su snimane fotografije.

Klopka za pogled



Svi tepisi, kao i materijal na kome se nalazi monitor su za ovu priliku pozajmljeni od H.M. dan pre snimanja fotografija.



Stara karica Dariaz pripada I.T. i mada nije sasvim sigurna, čini mu se da je karicu dobio na poklon od A.B. pre par godina.

Ispire su pozajmljeni iz kolekcije I.T. i mada nam je ljubazno sugerirao da uzamemo što više primeraka, u raznim bojama i sa različitim šarama, naš izbor se na kraju ipak na nekoliko primeraka.

Posude su nabavljene na buvljoj pijaci na dan snimanja, za oko stotinak dinara, a prodavac je tvrdio da su prava retkost. Po njemu najviše rećima uspešno ih je koristiti za bombone i druge slatkiše.

A.B. nije zamoliti da nam se pridruži pošto se nekima drugima pokušao javiti telefonom, svaga par sati pre snimanja ovih fotografija.

Stara karica sveta je vlasništvo V.B. i našla se slučajno.



Monitor se već nalazio u studiju gde su snimane fotografije.

Klopka za pogled

## **АЛЕКСАНДАР ДАВИЌ** **ALEKSANDAR DAVIĆ**

Роден е на 2 октомври 1961. Дипломирал интермедиална режија во класа на проф. Бора Драшковиќ на Академијата за уметности во Нови Сад. Во почетокот се занимава со телевизиски документарен филм, а подоцна во потполност се ориентира кон видеото. По голем број од неговите значајни творби тематски се врзани за уметноста, без оглед дали станува збор за одделни алтернативни уметници или за авангардни движења од (во) минатото. Неговата постапка ја карактеризира обилно користење на документарни и архивски материјали кои, комбинирани со игран материјал, добиваат нов квалитет и значење. Позначајни творби: Prince of Chaos, Казна и слобода, Последна дадаистичка претстава. Делата му се презентирани и наградувани на фестивалите во земјата и во странство. Живее и работи во Нови Сад. Адреса: Драгиша Брашовиќ 18, 21000 Нови Сад (СРЈ), тел. 021/54 923, С.Р. Југославија

1. ОЧЕВИДЕЦ, 1995  
видео - инсталација (6,40 мин.)

Born on 2 October 1961. Graduated Intermedia Direction with profesor Bora Draskovic at the Academy of Arts in Novi Sad. Initially worked on TV documentary films and then completely shifted to video. Most of his acclaimed works relate to both contemporary alternative art and to historical avantgardes. He combines documentary archive material with feature sections. Most important

works: Prince of Chaos, Punishment and Liberty, The Last Dadaist Show. His works has been shown and awarded at several festivals in the country and abroad. Lives and works in Novi Sad.

1. EYE - WITNESS, 1995  
video instalation  
(duration: 6,40 min.)

## **НИНА КОЦИЌ** **NINA KOSIĆ**

Родена во Белград 1961. Дипломирала на одделот за скулптура во Белград 1992. Своите ликовни размислувања ги изразува низ цртежот, филмот и скулптурата. Добитник е на наградите од фондот на ФЛУ за графика (1986) и за цртеж (1989). После првата самостојна изложба во Белград, нејзиното творештво се движи од традиционалното кон експериментално. Добитник е на наградата за експериментален видео проект во рамките на белградскиот Фестивал на краткометражниот филм 1992, како и на наградата Гран При за скулптура на Биеналето на млади во Вршац 1994. Живее и работи во Белград. Адреса: Вукасовиќева 88, 11000 Белград (СРЈ), тел. 011/595 541 С.Р. Југославија

1. ТРИ МИРИЗЛИВИ  
ПОРТРЕТИ СО  
ПОВТОРУВАЊЕ, 1994/95  
транспарентен сапун,  
фотокопии.

Born in 1961 in Belgrade. Graduated at the Academy of Fine Arts in Belgrade, Department of Sculpture. Her artistic media are drawing, film and sculpture. From the Faculty of Fine Arts Fund, she was awarded for printing (1986) and drawing (1989). After her first solo show in Belgrade (1992) her work moves on from

traditional to experimental. She was awarded for an experimental video at the Belgrade Short Films Festival in 1992. Shi received a Grand - Prix for sculpture at the Biennial of Young Artist in Vrsac 1994. Lives and works in Belgrade.

1. THREE AROMATIC  
PORTRAITS WITH REPEATING,  
1994 - 95 transparent soap, copy

## **ЕРА МИЛИВОЕВИЌ** **ERA MILIVOJEVIĆ**

Роден во Ужице (Србија) 1944. Завршил Академија за ликовни уметности во Белград 1971. Студиски престојувал во Англија, Италија, Шпанија и Португалија. Излагал во Белград (повеќе пати), Хелсинки, Загреб, Приштина, Сараево, Зрењанин, Осиек, Бањалика, Чачак, Кикинда, Сомбор, Подгорица. Настапувал на повеќе самостојни изложби, реализирал перформанси, видео - филмови и фотографии, сеќавања, разговори. Живее и работи во Белград. Адреса: Петроварадинска 16, 31000 Ужице, тел: 011/641 304 С.Р. Југославија

1. ЦРНО И БЕЛО ОКО  
(формат на разгледница), 1995  
фото - теконструкција од 400  
фотографии

Born in 1944 in Uzice (Serbia). Graduated from the Academy of Fine Arts in Belgrade in 1971. Resided in England, Italy, Spain and Portugal. Shows in Belgrade several times, Nis, Zagreb, Helsinki, Pristina, Sarajevo, Zrenjanin, Osijek, Banjaluka, Cacak, Kikinda, Sombor, Podgorica. Artistic concretizations: solo and group exhibitions, performances, video and photography, reminiscences and conversations.

1. BLACK AND WHITE EYE  
(format of a postcard) 1995  
photo - reconstruction of 400 photos

**ЗОРАН НАСКОВСКИ**  
ZORAN NASKOVSKI

Роден во Избиште (Војводина),  
1960. Дипломирал на  
Факултетот за ликовни  
уметности (сликарство) во  
Белград 1986. Групно излагал во  
Белград, Риека, Крагуевац,  
Тренчин, Нови Сад, Подгорица,  
Вршац. Самостојно излагал во  
Белград, Крагујевац и Панчево.

Живее и работи во Белград.  
Адреса: Невесињска 8, 11000  
Белград, тел. 011/430 217  
С.Р. Југославија

1. NO KONCKING, 1995  
стакло, сребрен заштитен филм,  
фото: Ширин Незхат

2. ЦРТЕЖ I, 1994  
фотографија, дрвена рамка  
(фото: Џон Томсон)

3. ЦРТЕЖ II, 1994  
дрвена кутија, лупа  
(фото: Хелмут Њутн)

4. КАМИКАЗИ, 1995  
цртеж со туш, лупа, R= 5cm

Born in 1960 in Izbiste (Vojvodina).  
Graduated from the Academy of Fine  
Arts in Belgrade 1986. Group  
exhibitions: Belgrade,  
Rijeka, Kragujevac, Trencin, Gornji  
Milanovac, Zrenjanin, NOvi Sad,  
Podgorica, Vrsac, Cetinje. Solo  
Exhibitions: Belgrade, Kragujevac,  
Belgrade, Pancevo, Belgrade. Lives  
and works in Belgrade.

1. NO KONCKING, 1995  
glass, silver sun - protection film  
photo by Shirin Nezhat

2. DRAWING I, 1994  
photo: John Thomson  
photography, wooden frame

3. DRAWING II, 1994  
photo: Helmut Newton  
wooden box,

4. KAMIKAZE, 1995  
ink on paper, lens, R= 5cm

**НЕША ПАРИПОВИЌ**  
NEŠA PARIPOVIĆ

Роден во Белград, 1942.  
Академија за ликовни  
уметности завршил во Белград  
1969, а сликарството го  
напуштил 1970. Посдипломски  
студии завршил во  
Мајсторската работилница на  
Крсто Хегедушиќ во Загреб  
1973. Од истата година почнува  
да се интересира за  
фотографијата, делумно за  
филм и видеофилм, на одреден  
начин и за скулптура.  
Соработник е на театарската  
група ДАХ-ТЕАТАР.  
Живее и работи во Белград.  
Адреса: Војвода Брана 31, 11000  
Белград, тел. 011/647 979  
С.Р. Југославија

1. ВРАТА, 1995  
линија на сид, дрво, огледало

2. ЗВУЧНАТА СТРАНА НА  
КВАДРАТОТ, 1995  
линија и боја на сид, затегната  
пластична жица

3. ЛЕВАТА СТРАНА НА  
РАМКАТА, 1995  
линија на сид, дрво

Born in Belgrade in 1942. Graduated  
at the Academy of Fine Arts in  
Belgrade in 1969 and abandoned  
painting in 1970. Completed  
postgraduate studies in Krsto  
Hegedusic's Workshop in Zagreb.  
Since 1973 has worked with  
photography and occasionally with  
film and video and in a certain way  
with sculpture. Collaborating with  
theatre troop Breath - Theatre. Lives  
and works in Belgrade.

1. DOOR (1995)  
Line on the wall, wood, mirror

2. AUDIBLE SIDE OF THE  
SQUARO (1995)  
line on the wall, pigment, stretched  
plastic wire

3. LEFT SIDE OF THE FRAME  
1995  
line on the wall, wood

**ЈОВАН ЧЕКИЌ**  
JOVAN ĆEKIĆ

Роден во Белград на 1 мај 1953.  
Завршил Филозофски факултет  
во Белград, оддел за  
филозофија и теорија на  
уметноста, соработува во голем  
број списанија. Од 1975 . излага  
во земјата и во странство.  
Директор е на магазинот за  
визуелна култура - НОВ  
МОМЕНТ.  
Живее и работи во Белград  
Адреса: Ломина 24, 11000  
Белград, тел. 011/681 873  
С.Р. Југославија

1. СТАПИЦА ЗА ОКО, 1995  
фотографии, гипс, садови за  
бомбони

2. ПОГЛЕД НА МОЌТА, 1994  
сито печат, прав, гипс

Born in Belgrade on May the 1st  
1953. Graduated in Philosophy at the  
University of Belgrade. Publishes  
philosophy and theory of art in a  
number of magazines. He has  
exhibited since 1975 in Yugoslavia  
and abroad. Director of the magazine  
for visual culture NEW MOMENT.  
Lives and works in Belgrade.

1. A TRAP FOR THE GAZE 1995  
photographs, plaster, candy bowls

2. GLANCE OF POWER, 1994  
silkscreen, powder, plaster

Организација: Музеј на современата уметност, Скопје,  
Центрите за  
современи уметности во Белград и Скопје

Издавач: Музеј на современата уметност, Скопје

За издавачот: Зоран Петровски  
Кустос на изложбата: Дејан Сретеновиќ

Асистент: Бранислав Димитриевиќ

Предговор: Дејан Сретеновиќ, Бранислав Димитриевиќ  
Фото - репродукции: Талент

Портрети на уметниците: Весна Павловиќ

Превод на англиски: Вера Глигоријевиќ, Бранислав  
Димитриевиќ

Превод на македонски: Викторија Васева Димеска

Каталожки и биографски податоци: авторите

Ликовно обликување: Ладислав Цветковски

Печат: Догер, Скопје

Скенирање: Скенпоинт, Скопје

Тираж: 300

Organization: Museum of Contemporary Art, Skopje  
Soros centers of Contemporary Arts - Belgrad and Skopje

Publisher: Museum of Contemporary Art, Skopje

Editor in chief: Zoran Petrovski

Exhibition Curator: Dejan Sretenovic

Curator Assistant: Branislav Dimitrijevic

Preface: D.Sretenovic, B. Dimitrievic

Photo - reproductions: Talent

Portraits of the artists: Vesna Pavlovic

English translation: Vera Gligorijevic, Branislav Dimitrijevic

Macedonian translation: Viktorija Vaseva Dimeska

Design: Ladislav Cvetkovski

Scanning: Scanpoint, Skopje

Printed by: Doger, Skopje

Copies: 300

CIP - Каталогизација во публикација Народна и универзитетска библиотека "Климент Охридски", Скопје

73/5.036(497.11)(060.64)

**ПРИКАЗНИ за погледот:** Музеј на современата уметност-Скопје, декември 1995/ [предговор Дејан Сретеновиќ, Бранислав Димитриевиќ; превод на македонски Викторија Васева Димеска; ликовно обликување Ладислав Цветковски] = The gaze stories: Museum of Contemporary Art - Skopje, december 1995 / [preface D. Sretenović, Branislav Dimitrijević; macedonian translation Viktorija Vaseva Dimeska; design Ladislav Cvetkovski]. - Скопје: Музеј на современата уметност = Skopje: Museum of Contemporary Art, 1995.-28 str.: илустр. 28cm

Тираж 300. - Текст на мак. и англ. јазик.

