

Predgovor

Predstavljanje stvari, zauzimanje stava, jeste ono što nas čini ljudima; umetnost je davanje smisla i oblikovanje tog smisla.

Gerhard Rihter, *Svakodneвно bavljenje slikarstvom*, 1995

Kao subjekti, mi smo bukvalno uvučeni u sliku, i u njoj predstavljeni kao zaustavljeni.

Žak Lakan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, 1978

Ova knjiga je podeljena na tri dela, od kojih je prvi posvećen predstavama, drugi predmetima, a u trećem se govori o medijima. Logika ove strukture je sledeća. Pod »predstavom« podrazumevam svaki prikaz, figuru, motiv ili formu koji se javljaju u nekom mediju. Pod »predmetom« podrazumevam materijalnog nosioca u kome ili na kome se javlja neka predstava, ili materijalnu stvar na koju se odnosi jedna predstava ili koju ona prikazuje. Takođe, naravno, ovde želim da zazovem i koncepte objektnosti i objektivnosti, zamisli nečega što se nalazi nasuprot subjekta. Pod »medijem« podrazumevam skup materijalnih praksi koji spaja predstavu sa predmetom da bi se proizvela neka slika. Ova knjiga kao celina, otuda, jeste o slikama, shvaćenim kao kompleksni asamblaži virtuelnih, materijalnih i simboličkih elemenata. U najužem smislu reči, jedna slika je prosto jedan od onih poznatih predmeta koje vidimo kako vise na zidovima, koje su zalepljene u foto-albumima, ili koje ukrašavaju stranice ilustrovanih knjiga. U širem smislu, međutim, slike se javljaju u svim drugim medijima – u asamblažu prolaznih, iščezavaju-

ćih senki, i materijalnih podloga, koji konstituišu film kao »predstavu nizova slika«; u postavljanju nekog skulptorskog dela na neko određeno mesto; u karikaturi ili steoreotipu koji se realizuje u nekom obrascu čovekovog delovanja; u »umnim predstavama«, imaginaciji ili sećanju na nekakvu otelotvorenu svest; u stavu ili tekstu u kome je projektovano, kako kaže Vitgenštajn, »stanje stvari«. ¹

U svom najširem smislu, dakle, slika se odnosi na celokupnu situaciju u kojoj je nastala neka predstava, kao kada nekoga pitamo da li je »stekao sliku«. Čuven je iskaz Hajdegera da mi živimo u »doba slike sveta«, pod čim je podrazumevao moderno doba u kome je svet *postao* slika – odnosno, u kome je postao sistematizovan, reprezentabilan objekat tehnonaučne racionalnosti: »Slika sveta [...] ne znači sliku o svetu, već svet koji se zamišlja i koji se poima kao slika.« ² On je mislio da je ovaj fenomen (koji neki od nas nazivaju »likovni obrt«) ³ bio istorijska transformacija ekvivalentna modernom dobu: »slika sveta se ne menja iz starije srednjovekovne u modernu, već ono što odlikuje suštinu modernog doba jeste činjenica da se svet uopšte pretvara u sliku.« ⁴ Hajdeger je svoje filozofske nade polagao u jednu epohu koja će prevazići modernost i svet-kao-sliku. On je mislio da put ka toj epohi nije u povratku na preslikovno doba, ili u namernoj destrukciji

-
- 1 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, transl. D. F. Pears and B. E. McGuinness (London: Routledge & Kegan Paul, 1992), 4.023, str. 21. Moja razrada koncepta likovnog je prilično u duhu uvodnih reči Dagleasa Krimpa (Douglas Crimp) u tekstu »Pictures«, *October* 8 (Spring 1979): 75-88: »ono [likovno] nije ograničeno na neki poseban medij: umesto toga, ono koristi fotografiju, film, performans, kao i tradicionalne forme slike, crteža i skulpture... Jednako je važno [...] slika u svojoj verbalnoj formi može da referira na mentalni proces kao i na proizvodnju nekog estetskog predmeta« (75).
 - 2 Martin Heidegger, »The Age of the World Picture«, u *The Question Concerning Technology*, trans. William Lovitt (New York: Harper & Row, 1977), 116-54; navod sa str. 130.
 - 3 Videti W. J. T. Mitchell, »The Pictorial Turn«, u *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 11-34.
 - 4 Heidegger, »The Age of the World Picture«, 130.

moderne slike sveta, već u poeziji – i to u onoj vrsti poezije koja nas otvara ka Bivstvovanju.

Argument u ovoj knjizi jeste da su slike, uključujući i slike sveta, uvek bile sa nama, i da se slike ne mogu prevazići, a još manje slike sveta, te steći autentičniji odnos prema Bivstvovanju, prema Stvarnosti ili Svetu. Uvek su, na različitim mestima u različitim dobima, postojale različite vrste slika sveta, i to je razlog zbog kojeg istorija i komparativna antropologija nisu samo opisi događaja ili praksi već opisi *predstava* događaja i praksi. Slike su naš način dosezanja onoga što te stvari zaista jesu. Čak, još naglašenije, one su (kako to filozof Nelson Gudmen [Nelson Goodman] kaže) »načini stvaranja sveta«, a ne samo načini ogledanja sveta.⁵ Poezija (kao »stvaranje«, ili *poiesis*) je osnova likovne predstave. Same slike su proizvodi poezije, a sama poetika slika se obraća njima, kako je to predložio Aristotel, kao da su živa bića, druga priroda koju su ljudska bića stvorila oko sebe.⁶ Poetika slika, onda, za razliku od retorike ili hermeneutike, jeste studija »života slika«, od antičkih idola i fetiša do savremenih tehničkih predstava i veštačkih oblika života, uključujući kiborge i klonove. Pitanje koje treba postaviti slikama sa stanovišta poetike nije samo šta one znače ili šta rade, već šta žele – kakve zahteve postavljaju pred nas, i kako mi treba da odgovorimo na njih. Očigledno, ovo pitanje takođe od nas zahteva da pitamo šta je to što mi hoćemo od slika.

Najslikovitiji odgovor daje žanr horor filma. Jedan kadar iz filma *Videodrom* Dejvida Kronenberga (David Cronenberg, *Videodrome*, Slika 1) savršeno ilustruje odnos između slike i posmatrača kao polje u kome postoji međusobna želja. Vidimo lice Maksa Rena (koga tumači Džejms Vuds [James Woods]) kako se približava ispučenom televizijskom ekranu na kome su naslikani usne i zubi njegove nove ljubavnice, Niki Brend (koju tumači Debi Hari [Debbie Harry]). Maks se

5 Videti Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett Publishing Co., 1978).

6 Za dalju raspravu o poetici uzetou u Aristotelovom smislu, videti poglavlje 1 u ovoj knjizi.

odlučuje da li da gurne glavu u predstavljena usta koja ga zovu: »Dođi kod mene, dođi kod Niki«. Ta elektronska cev sa slikama, taj televizijski prijemnik je i sâm oživeo, nabrekle vene pulsiraju ispod plastelinske površine dok aparat drhti, uzdiše i prede. Od želje ne treperi samo predstava Niki Brend, već i materijalni nosilac u kome se ona pojavljuje. Maks, sa svoje strane, u isti mah je i privučen i odbijen. On želi da se spoji sa slikom, da prodre u ekran/usne/lice koje mu ona pokazuje, čak i po cenu da ga on obuhvati i proguta. Kada bismo krenuli samo od ove slike, mogli bismo da kažemo da je odgovor na naše pitanje: slike žele da ih ljubimo. A, naravno, i mi želimo da, zauzvrat, ljubimo njih.

Ne drammatizuje svaka slika svoju želju tako eksplicitno i opsceno. Većina slika koje visoko vrednujemo mnogo je diskretnija od libidinalnih polja koja konstruišu, od ubistvenih poljubaca na koje zovu. Međutim Kronenbergova izvanredna slika može se imati na umu kao jedna vrsta necenzurisanog snimka života i ljubavi slika, kako naše želje da prodremo u njih tako i našeg straha od toga da nas progutaju.⁷ (Verujem da nema potrebe da komentarišem ogromnu količinu onoga što se naziva muškom fantazijom u ovoj sceni.)

Jedna slika, dakle, jeste neko veoma neobično i paradoksalno stvorenje, i konkretno i apstraktno, u isti mah i specifično individualna stvar i simbolička forma koja obuhvata jedan totalitet. Steći sliku znači steći jedan razumljiv, globalni uvid u neku situaciju, ali znači i snimiti jedan specifični trenutak – trenutak kada klik foto-aparata registruje čin fotografisanja, bilo da se radi o ustanovljavanju klišeja ili stereotipa, institucija sistema, ili o otvaranju nekog poetskog sveta (a možda i sve troje zajedno). Da bismo stekli čitavu sliku o slikama, otud, ne možemo ostati zadovoljni njihovom uskom koncepcijom, niti možemo da zamislimo da će naši rezultati, bez obzira na to koliko opšti ili razumljivi, biti išta osim *jedne* slike predstava, stvari i medija kako se oni ukazuju nekima od nas u ovom trenutku. Jer šta god da je slika, kako je pokazala Barbara Kruger (Slika 2), mi smo i sami u njoj.

7 Za dalju analizu ove scene videti deo 3, »Mediji«.

Zahvalnica

Mogao bih da navedem (ali ne i da optužim) sve uobičajene osumnjičene, i mnoge druge, kao krivce koji su omogućili nastanak ove knjige: moje kolege sa Univerziteta u Čikagu; uredništvo časopisa *Critical Inquiry*; brojne ličnosti čije sam ideje u ovoj knjizi nemilosrdno pljačkao i prisvajao i čija će se imena pojavljivati na ovim stranicama, mada ni približno onoliko koliko bi trebalo. Možda su od suštinskog značaja za nastanak ove knjige bili pokrovitelji nekoliko prilika za koje su mnogi od tekstova koji slede bili isprva pisani, kao i urednici časopisa i zbornika u kojima su prvobitno objavljeni (detajnije informacije za prethodno objavljena poglavlja nalaze se u fusnotama tih poglavlja). »Znaci života«, prvi deo poglavlja 1, bio je naslov seminara koji sam držao sa Majklom Tausigom [Michael Taussig] na Univerzitetu Kolumbija, s jeseni 2000; drugi deo, »Teror kloniranja«, napisao sam za simpozijum »Iconoclash«, koji su organizovali Hans Belting [Hans Belting] i Peter Vajbel [Peter Weibel], u Zentrum für Kultur und Medien u Karlsruheu, u Nemačkoj, jula 2002. godine. Tekst »Šta slike žele?« sam pisao za simpozijum »Picture Theory«, na Univerzitetu u Melburnu 1994. godine, i potom je objavljen u časopisu *October 77* (Summer

1996) i u knjizi: Terry Smith, *In Visible Touch: Visual Culture, Modernity and Art History* (Sydney: Power Publications, 1997). »Crtanje želje« sam napisao na poziv Marine Gržinić za kolokvijum sa Slavojem Žižekom održanom u Ljubljani, u Sloveniji, na Akademiji nauka, decembra 2002. »Oblikovanje predmeta« sam pisao za istoimeni panel Lize Vejnrajt [Lisa Wainwright] o smeću, na konferenciji College Art Asociation of America, 2001. »Uvredljive slike« je pisan za konferenciju održanu na programu Cultural Policy, na Univerzitetu u Čikagu, februara 2000, o kontroverzi oko izložbe »Sensation« u Bruklinškom muzeju, i nalazi se u knjizi *Unsettling »Sensation«: Arts-Policy Lessons from the Brooklyn Museum of Art*, koji je priredio Leri Rothfeld [Larry Rothfield], glavni organizator simpozijuma (New Brunswick NJ: Rutgers University Press, 2001). »Carstvo objektnosti« sam izlagao na otvaranju konferencije Tate Britain, jula 2001. godine, »Art and the British Empire«. Tekst »Romantizam i život stvari« sam prezentovao na otvaranju godišnje skupštine North American Society for the Study of Romanticism, septembra 2000. godine, i on je štampan u specijalnom izdanju časopisa *Critical Inquiry* »Things« (Fall 2001), koji je uredio Bil Braun [Bill Brown]. Tekst »Obraćanje medijima« predstavljala je srž mog izlaganja kojim je otvoren simpozijum organizovan povodom osnivanja studija medija na Univerzitetu u Kelnu, decembra 1999 (Gabriela Šabacher [Gabriele Shabacher] i drugi); mnogo kraća verzija se pojavila u *Die Address des Mediens*, zborniku radova sa te konferencije, zajedno sa verzijom teksta »Višak vrednosti slika« na nemačkom jeziku. Ovaj tekst sam napisao za godišnju skupštinu Association of Art Historians, 1999. godine, kada je tema skupštine bila »Slika i vrednost«; verzija na engleskom se pojavila u časopisu *Mosaic* 35, No. 3 (September 2002). »Apstrakcija i intimnost« je nastao kao odgovor na poziv Rošel Fainstin [Rochelle Feinstein] da se pozabavim savremenim statusom apstrakcije; dalje sam ga razvio za simpozijume u Tapias Fundacion, Barselona (1997), i Univerzitet u Čikagu (2001). Tekst »Šta želi skulptura« napisan je za katalog radova Antonija Gormlija [Anthony Gormley] objavljen

kod Phaidon Press, iz Londona. Tekst »Kraj američke fotografije« napisao sam tokom razgovora sa Džoelom Snajderom [Joel Snyder] za konferenciju o američkoj fotografiji u muzeju Bobur u Parizu 1994. godine, i on je išao uporedo sa njegovim neobjavljenim tekstom »Bilo jednom u Americi: Izložba u MoMA, 1937. i počeci američke fotografije«. Rad »Živa boja« je napisan na poziv Klause Miliha [Klaus Milich] kao W. E. B. Du Bois Lecture, maja 2002, na Univerzitetu Hambolt u Berlinu. »Umetničko delo u doba biokibernetske reprodukcije« je rad koji sam napisao na poziv Džona Haringtona [John Harrington], dekana odeljenja humanističkih nauka na Univerzitetu Kuper Junion, povodom inauguracije njegovog novog predsednika, novembra 2000. godine. Kasnije je objavljen u časopisu *Modernism/Modernity*. »Pokaži i vidi« sam napisao za konferenciju na Clark Institute »Art History, Aesthetics, and Visual Studies«, maja 2001. godine, na poziv Mišel En Holi [Michael Ann Holly]. Ovaj rad se pojavio u zborniku radova sa te konferencije koji je izdao Clark Institute, i u *The Journal of Visual Culture* 1, no. 2 (Summer 2002).

Moram da se zahvalim i raznim institucijama koje su pomogle, darujući mi bilo vreme, bilo novac, da bih završio ovaj projekat: Odsek za humanističke nauke Univerziteta u Čikagu, malim budžetom koji je bio od odlučujućeg značaja; Franke Institute for Humanities, čiji mi je program stipendiranja naučnika omogućio vreme za rad; American Academy u Berlinu, koja me je do kraja razmazila, u proleće 2002. Berenson Lectures in Art History na Univerzitetu Djuk, s proleća 2000. godine, pružili su mi priliku da razmišljam o mnogim problemima uz pomoć velikog broj naučnika. Alfonso Reyes Lecture u Meksiko Sitiju, novembra 2002, pružili su mesto za neka finalna promišljanja, proces koji bi trajao zauvek da nije bilo konstantnog pritiska mog izdavača, Alana Tomasa [Alan Thomas].

Na stranama koje slede pokušao sam da odam priznanje mnogim prijateljima, kolegama, i (čak) suparnicima koji su pomogli da oblikujem ideje ove knjige, ali bi trebalo da pomenem nekoliko pojedinaca bez čije pomoći bih odavno

odustao. Među njima su Džoel Snajder, koji je preispitivao, dovodio u sumnju, i dalje razvijao svaku misao koju sam imao tokom poslednjih dvadeset godina; Elen Esrok [Ellen Esrock], koja mi je omogućila da se krećem kroz ovu temu, a da nisam znao kuda sve to vodi; Bil Braun, čiji spisi i saveti su nepresušni izvor inspiracije; Dženis Misurel-Mičel [Janice Misurell-Mitchell] koja je na kraju uvek u pravu; Arnold Dejvidson [Arnold Davidson], moj mudriji duhovni brat; Eduardo de Almeida [Eduardo de Almeida] koji je pomagao u istraživanju i vodio moj ulazak u medijski posredovano predavanje o medijima; moja majka, Leona Gertner Mičel Mupin, koja je moj idealni čitalac od trenutka kada sam počeo da pišem; moja sjajna kreativna deca, Karmen i Gabrijel Mičel, koji su slika savršenstva, i koji ne žele ništa – ili žele sve.

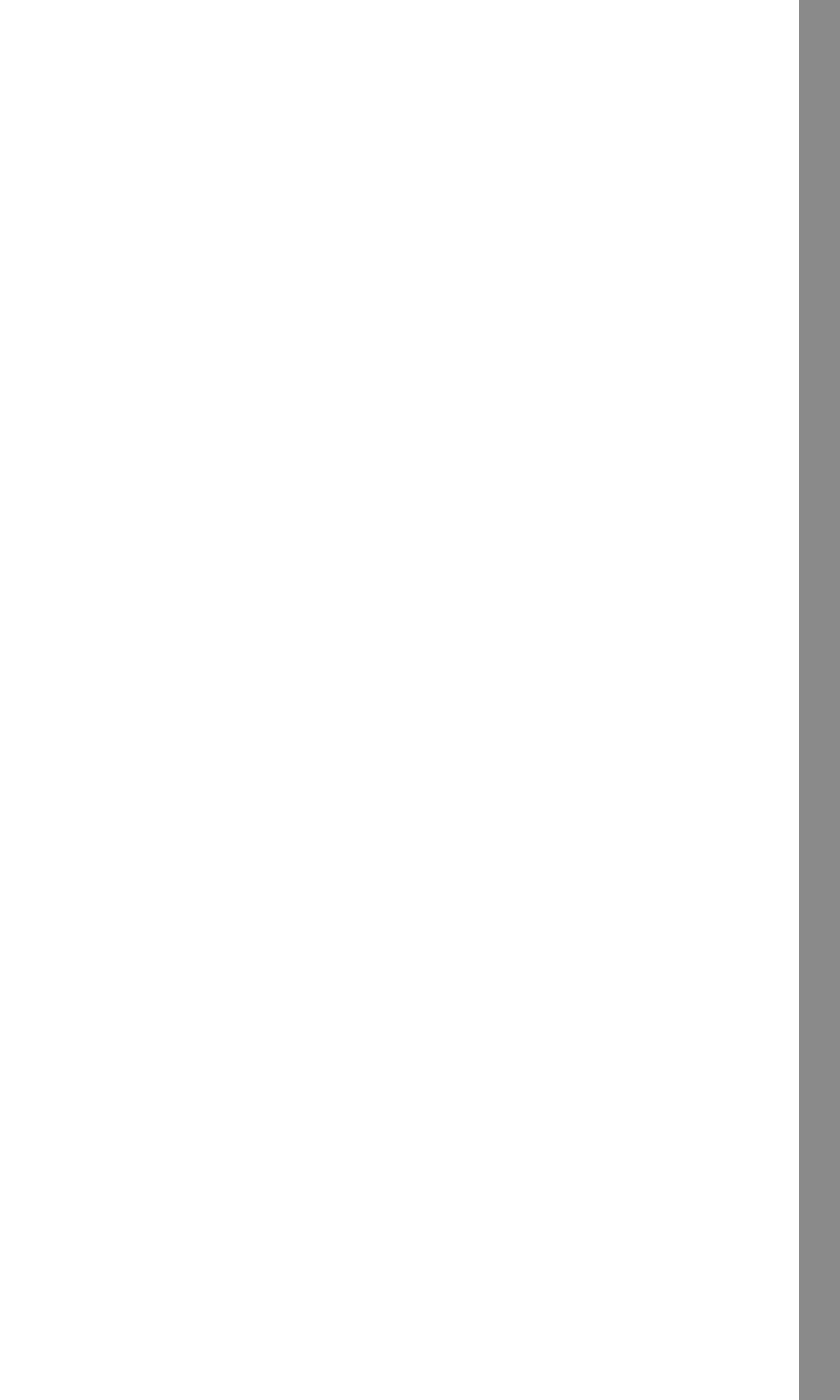
PRVI DEO

SLIKE

Slika je sve

Andre Agasi

(reklama za Canon foto-aparat)



Izjava »slika je sve« je obično stvar žalbe, a ne veličanja, kao što je to slučaj u čuvenom iskazu Andre Agasija (koji ga je dao mnogo pre nego što je obrijao glavu, promenio imidž i postao *istinska* teniska zvezda, umesto momka sa postera). Cilj ovog prvog dela jeste da pokaže da slike nisu sve, ali i da istovremeno pokaže kako one uspevaju da nas ubede da jesu sve. Deo ovoga jeste pitanje jezika: poznato je da je reč *slika* dvosmislena. Ona može da označi i fizički predmet (sliku ili skulpturu) i neki mentalni, zamišljeni entitet, psihološku *imago*, vizuelni sadržaj snova, sećanja i percepcije. Ona igra ulogu i u vizuelnim i u verbalnim umetnostima, kao naziv predstavljenog sadržaja neke slike ili njenog opšteg formalnog ustrojstva (onoga što Adrijan Stouks [Adrian Stokes] naziva »predstava u formi«); ili može da označi neki verbalni motiv, neku imenovanu stvar ili kvalitet, metaforu ili drugu »figuru«, ili čak formalni totalitet nekog teksta kao »verbalnu ikonu«. Ona čak može da pređe granicu između vida i sluha u pojmu »akustične slike«. A kao ime za sličnost, bliskost, nalikovanje i analogiju, ona ima jedan kvazilogički status kao jedan od tri velika poretka stvaranja znaka, »ikone« koja

(zajedno sa »simbolom« ili »indeksom« Č. S. Persa [C. S. Pierce]) sačinjava totalitet semiotičkih odnosa.¹

Moj cilj ovde, međutim, nije toliko da preispitam područje koje pokriva semiotika, već da posmatram neobičnu tendenciju slika da apsorbuju i da njih apsorbuju ljudski subjekti u procesima koji sumnjivo nalikuju onima koji su svojstveni živim stvarima. Mi smo nepopravljivo skloni tome da skliznemo u vitalističke i animističke načine govora kada govorimo o slikama. Tu se ne radi samo o njihovom proizvodnji »imitacija života« (kako se to popularno kaže), već i o tome da te imitacije kao da počinju da žive »sopstvene živote«. U prvom poglavlju želim da pitam baš o kakvim »životima« mi to govorimo, i kako slike žive *sada*, u vremenu u kome je terorizam dao novu vitalnost kolektivnoj fantaziji, i kada je kloniranje dalo novo značenje imitaciji života. U drugom poglavlju se okrećem jednom modelu vitalnosti zasnovanoj na želji – na gladi, potrebi, zahtevu i nedostatku – i istražujem stepen do kog se »život slika« izražava u terminima apetita. U trećem poglavlju (»Predstava želje«) okrećem ovo pitanje naglavce. Umesto da pitam šta slike žele, ja postavljam pitanje kako mi predstavljamo želju kao takvu, naročito u onoj najfundamentalnijoj formi proizvodnje slike koju nazivamo »crtežom«. Napokon (u poglavlju »Višak vrednosti slika«), vratiću se pitanju vrednosti, i istražiću kako tendenciju da se slike precene tako i tendenciju da se potcene pretvaranjem, ponekad istovremeno, u »sve« i »ništa«.

1 Tri Hjumova zakona psihološke asocijacije (sličnost, ponavljanje, i uzročno-posledični odnos) donekle odgovaraju Persovoj semiotičkoj trijadi. Videti W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 58. Prevod na hrvatski: Sabina Marić, *Ikonologija: slika, tekst, ideologija* (Zagreb: Ljevak, 2009).