

## PREGLEDNI RAD

Aleksandar MIJATOVIĆ (Rijeka – Filozofski fakultet)

# VIZUALNA KULTURA I KRAJ TUMAČENJA SLIKE

## ILI: KAKO PREDSUBJEKTIVNA FASCINACIJA POSTAJE TEORIJOM BEZ SUBJEKTA

UDK 316.774  
81'221.4

Pojavom novoga disciplinarnog područja vizualne kulture u posljednja dva desetljeća ponovo se otvorilo pitanje vizualne reprezentacije u književnoj i kulturalnoj teoriji. Naime, uslijed »obrata k jeziku«, koji je u humanističkim znanostima nastupio šezdesetih godina prošlog stoljeća, naizgled je zanemarena uloga i položaj nejezičnih sustava reprezentacije u odnosu na jezične sustave predočavanja. U sklopu te relativizacije granice između jezičnih i nejezičnih sustava reprezentacije središnju je ulogu odigrala vizualna reprezentacija. Do tada je ta problematika bila ograničena na pojedinačne discipline, poput povijesti umjetnosti, filozofije, semiotike, estetike, čije su međusobne granice bile naizgled jasno povučene. No otvaranjem disciplina jedne drugoj vizualna reprezentacija gubi položaj suverena predmeta kojim se neka od disciplina bavi. Ponovno okretanje vizualnoj reprezentaciji i klasično-filozofijskoj problematici viđenja pokrenulo je veliko prestrojavanje do tada poznatih polja semiotike, psihoanalize, dekonstrukcije, analitike diskurza, teorije medija, kulturalnih studija i sl. Radom se nastoji pokazati da je takva relativizacija granice između jezičnih i nejezičnih sustava, s druge strane, učinak privilegiranja koncepta vizualnog predočavanja. To se privilegiranje slike u disciplinarnom području vizualne kulture pojavljuje kao razmjena teorijske interpretacije za preds subjektivno iskustvo fasciniranosti slikom.

83

Izraz vizualna kultura (*visual culture*) prvotno se odnosio na oplemenjivanje psiholoških sposobnosti percepcije i imaginacije te izobražavanje pojedinaca obogaćivanjem njihova znanja zornim predočavanjem pomoću vizualnih medija<sup>1</sup>. Tu je *pedagošku* dimenziju vizualne kulture imao na umu anonimni

---

<sup>1</sup> Izraz *visual studies* nije sinoniman s izrazom *visual culture*. Također, vizualni studiji se ne postavljaju prema vizualnoj kulturi kao subjekt prema objektu istraživanja, jer se oba izraza odnose na vizualno kao područje istraživanja. Razlog zašto se vizualni

kritičar kad je u upitniku časopisa »October«<sup>2</sup> odredio vizualnu kulturu kao hegemonijski poligon za uvježbavanje pojedinaca za novu fazu globalnog kapitalizma. Još Gattegno<sup>3</sup> daje televiziji odlučujuću ulogu u obrazovanju jer će navodno gledatelj u susretu sa slikom stvarnosti na ekranu dokinuti i rastjerati sve predrasude koje o njoj ima. Televizija za Gattegna proširuje i obogaćuje ljudsko znanje nadopunjujući viđenjem nesavršenosti jezičnog predočavanja. Ovu argumentaciju koja vizualne medije promiče u tehnološki produžetak za usavršavanje ljudske prirodne sposobnosti razvijaju Silbermann i Dyroff<sup>4</sup> u istraživanju stripova i crtanih filmova. Tako oni tvrde da ljudi više nauče i saznaju posredstvom stripova i crtanih filmova, nego izravnim viđenjem. McClurken<sup>5</sup> se u knjizi indikativnog naslova *The Way It Happened* oslanja na fotografije, slike i crteže povijesnih događaja kao na njihovo nepobitno svjedočanstvo.

Teorijska koncepcija vizualne kulture nastaje postupnim osamostaljivanjem od ovog pedagoško-disciplinirajućeg značenja pojma. Taj se proces izdvajanja teorijsko-emanipacijski postavljene koncepcije vizualne kulture odvijao iz nekoliko različitih smjerova mišljenja koji prvotno nisu imali dodirnih točaka u promišljanju vizualnoga, viđenja, umjetničkog djela, a u konačnici i same ideje kulture.<sup>6</sup> S jedne strane, kulturalni studiji teže oslobađanju pojma kulture od vrijednosnih sastavnica nastalih tako što se razni oblici društvenog djelovanja postavljaju u diskriminativni okvir i tako

---

studiji prema vizualnoj kulturi ne mogu postaviti na prepoznatljivu empirijsku os teorija, metoda *prema* predmetu istraživanja je izostanak konsenzusa oko pojma vizualnosti. Vizualni su studiji razmjerno mlad izraz čija je upotreba vjerojatno potaknuta smjerom *Visual and Cultural Studies*, koji devedesetih godina 20. stoljeća pokreće Sveučilište Rochester. James Elkins, npr., rabi izraz *visual studies* kako bi naznačio razvojni pravac u kojem se trenutačno kreće vizualna kultura (James Elkins: *Visual Studies: A Sceptical Introduction*, Routledge, New York 2003, str. 7).

<sup>2</sup> *Questionnaire on Visual Culture: »October«*, 77/25, 1996, 25–77.

<sup>3</sup> Caleb Gattegno: *Towards a Visual Culture: Educating through Television*, Outerbridge and Dienstfrey, New York 1969.

<sup>4</sup> Alphons Silbermann, H.-D. Dyroff (ur.): *Comics and Visual Culture: Research Studies from Ten Countries*, K. G. Saur, München 1986.

<sup>5</sup> James M. McClurken: *The Way It Happened: A Visual Culture History of the Little Traverse Bay Bands of Odawa*, Michigan State University Museum, East Lansing 1991.

<sup>6</sup> U tom smislu Barnard upozorava na to da se sintagma vizualna kultura rabi u jakom smislu ako je naglasak na kulturi, a u slabome smislu ako je naglasak na vizualnom, v. Malcolm Barnard: *Approaches to Understanding Visual Culture*, Palgrave Macmillan, New York 2001.

uvodi hijerarhija među njima. Raymond Williams<sup>7</sup> pokazuje da se tijekom 19. stoljeća, u novonastalim društvenim okolnostima, razvija ideja kulture kao univerzalne i apsolutne kategorije koja odolijeva sudu vremena i pojedinačnoj procjeni pa kao takva može obnositi normativnu ulogu. On tvrdi da je u to vrijeme kulturi bila namijenjena uloga učvršćivanja i obnavljanja značenja i vrijednosti na kojima se temeljilo društvo. Ona je trebala poslužiti kao temelj koji sam ne podliježe vrednovanju, dok se sve ostale društvene pojave vrednuju iz njegove perspektive. Stoga je s današnjeg gledišta ponajprije potrebno lišiti kulturu te njezine normativno-moralne dimenzije. S tom namjerom Williams širi pojam kulture s odabranog kanona intelektualnih i umjetničkih djela na cjelokupan način života (*whole way of life*). Sada u žarište interesa ulaze oblici svakodnevnog ljudskog djelovanja i stvaranja kojima nije unaprijed osiguran položaj klasičnih umjetničkih djela. Umjetničko djelo nije više neupitna kategorija, nego promjenljiva veličina koja svoju vrijednost stječe iz trenutne konstelacije raznolikih društvenih silnica.

S druge strane, i u povijesti se umjetnosti odvija razgrađivanje idealističke i univerzalističke koncepcije umjetničkog djela, i to bilo kroz relativiziranje umjetničke autonomije djela, bilo kroz potkopavanje individualnog stvaralačkog genija. Time vrijednosni sud ustupa mjesto interpretaciji različitih slojeva djela i povijesno promjenljivih konvencija o kojima ovisi njegovo značenje i tumačenje. Pa tako u *Ikonološkim studijama*, jednome od klasičnih djela povijesti umjetnosti, Erwin Panofsky<sup>8</sup> određuje tri sloja slike kojima se bavi ikonološka analiza: predikonografski opis, ikonografska analiza, ikonografska interpretacija.<sup>9</sup> No samo je treći, najdublji, sloj slike konačni predmet ikonologije, jer se tek na toj razini razabiru značenjske sastavnice koje umjetnik utiskuje u sliku mimo svoje svjesne namjere. Upravo se iz tih slojeva slike koji su u nju nesvjesno utkani može uspostaviti okvir za razumijevanja značenja slike. Drugi pak veliki povjesničar umjetnosti, Ernst Gombrich,<sup>10</sup> dokazuje načelnu neodvojivost spoznajnih i perceptivnih sposobnosti. Primjerice, smatra on, obično se tumači da su Egipćani ili sred-

<sup>7</sup> Raymond Williams: *Culture and Society 1780 – 1950*, Chatto and Windus, London 1958.

<sup>8</sup> Erwin Panofsky: *Ikonološke studije: humanističke teme u renesansnoj umjetnosti*, preveo Svetozar M. Ignjačević, Nolit, Beograd 1939/1975.

<sup>9</sup> Panofsky je preimenovao ikonografsku interpretaciju u ikonološku analizu, v. Erwin Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, New York 1955.

<sup>10</sup> Ernst Hans Gombrich: *Umetnost i iluzija: Psihologija slikovnog predstavljanja*, prevela Jelena Stakić, Nolit, Beograd 1958/1984.

njovjekovni Europljani slikali svijet s obzirom na ono što su znali o njemu, dok su impresionisti slikali svijet onako kako su ga vidjeli pa se stoga tek slike potonjih doimaju kao da vjerno prenose zbilju. Da bi se postigla takva realistička iluzija, potrebno je potisnuti ono što se zna o svijetu i motriti zbilju 'objektivnim' okom lišenim unaprijed stvorenih pretpostavki i znanja o njoj. Međutim, Gombrich dokazuje da je to nevino oko (*the innocent eye*) mit, jer se zbilja ne prenosi realistički na platno kroz pozitivistički proces vraćanja oku, tobože okaljanom znanjem, perceptivne čistoće. Umjesto toga, realistička je iluzija plod raznih umjetničkih konvencija odnosno shema, kako ih je Gombrich nazvao.

86

Drugim riječima, Gombrich je razdvojio reprezentaciju koja po njegovu tumačenju ovisi o konvencijama od viđenja koje je upleteno u znanje.<sup>11</sup> Taj izvod koji zagovara samostalnost umjetničkih konvencija kao predmeta povijesti umjetnosti glede epistemoloških i perceptivnih kategorija (znanje, viđenje) kao predmeta filozofije i psihologije, najavljuje vizualnu kulturu koja se gradi na odvajanju pojma reprezentacije od filozofije i psihologije. Osim naznačene hermeneutičke (Panofsky) i pragmatičke (Gombrich) razgradnje pojma vizualnoga, britanski povjesničar umjetnosti John Berger u zbirci radijskih predavanja *Ways of Seeing* provodi ideološku problematizaciju toga pojma. Berger prije svega upozorava na ideološku ukorijenjenost interpretativnih konvencija. On polazi od potisnute preddruštvene dimenzije viđenja: »Viđenje se javlja prije riječi.«<sup>12</sup> Prvo i neposredno iskustvo svijeta dugujemo viđenju, ono prethodi usvajanju jezika kroz čiju se prizmu anonimnosti i tudosti zatim prelama njegovo autentično i vlastito iskustvo. To filogenetsko prvenstvo viđenja omogućuje dopiranje do iskustva u njegovom prirodnom i nevinom stanju prije nego ga okljaštre ideološke vrijednosti ugrađene u jezik. U tako marksistički postavljenoj argumentaciji Berger iznosi tezu da slike pružaju izravno svjedočanstvo (*direct testimony*) o svijetu i najdublji uvid u prošlost. Međutim, sad na tu autentičnost viđenja utječe umjetnost koja neposrednom iskustvu svijeta nameće okvire za njegovo razumijevanje. Time se neposrednost uvida relativizira kroz *način gledanja* (*way of seeing*). Drugim

<sup>11</sup> Gombrichova psihologijska analiza slikovne reprezentacije odvija se u trenutku uspona zanimanja psihologije i filozofije za percepciju. Taj je obnovljeni interes za percepciju obilježen takozvanom ekološkom teorijom američkog psihologa Jamesa J. Gibsona. Gibson je smatrao da su zakonitosti ljudske percepcije prirodnog svijeta nesvodivi na percepciju iluzionističkog prostora slika. Gombrichova knjiga *Umjetnost i iluzija* može se tako shvatiti i kao otvorena polemika s Gibsonom.

<sup>12</sup> John Berger: *Ways of Seeing*, Penguin, London 1972, str. 3.

riječima, umjetnička djela odvajaju gledatelje od navodne neposrednosti svijeta tako što se njihovo jedinstveno viđenje raspada na različita tumačenja. Tako umjetničko djelo više ne otkriva, nego iskrivljuje prošlost. Posljedica toga iskrivljenja prošlosti jest nerazumijevanje sadašnjosti, što znači da način gledanja podrazumijeva ideološko izigravanje izravnoga viđenja svijeta. Bujanje načina viđenja koja pokreću umjetnička djela slabi moć svjedočenja za volju naglašavanja prividne raznolikosti tumačenja svijeta.

Bergerova marksistička interpretacija vizualne kulture nije lišena slabosti, ali je za njegovu argumentaciju, kao i u Panofskog i Gombricha, karakterističan isti rascjep između viđenja i vizualnog. Vizualno se u Panofskog odnosi na ikonološki sloj, za Gombricha je ono skup konvencija na temelju kojih reprezentacija postiže privid stvarnosti, dok se za Bergera vizualno sastoji u rascjepu između izvornoga viđenja i načina viđenja koja ga relativiziraju. Drugim riječima, povijest umjetnosti više ne raspolaze neupitnim konceptom umjetničkog djela, jer se njegovo razumijevanje oslanja o slojeve koji izmiču intenciji umjetnika, jer reprezentacija ovisi o promjenljivom i relativno autonomnom skupu konvencija, a i sama recepcija umjetničkih djela ugrožava autentičnost vizualnog iskustva zbilje. Tako povjesničari umjetnosti Michael Baxandall<sup>13</sup> i Svetlana Alpers<sup>14</sup> prebacuju težište s unutarnjih svojstava medija na okvire koji postavljaju uvjete vidljivosti i viđenja umjetničkog djela u nekom razdoblju. Baxandall tako pokazuje kako se u renesansi tumačenje slika oslanja o društvene vještine, religiozna vjerovanja, ili pak otkriva vezu između linearne perspektive i ekonomskog sustava dvostrukog knjiženja. Alpers tumači kako duboke razlike između talijanskog renesansnog slikarstva koje se temelji na perspektivi i nizozemskog slikarstva 17. stoljeća vode do dva suprotstavljena režima viđenja. Dok južnjačka renesansna perspektiva daje prednost monokularnom promatračkom subjektu, sjevernjačka »umjetnost opisa«, kako ondašnju nizozemsku umjetnost naziva Alpers, u prvi plan stavlja predmete na platnu slike. Dok perspektiva jasno razdvaja svijet slike od promatrača, te se druge slike doimaju kao da prelaze svoje okvire i zaposjedaju stvarni svijet promatrača. Stoga Norman Bryson<sup>15</sup> ustvrđuje da je viđenje prije svega čin interpretacije, a ne percepcije. No tek

<sup>13</sup> Michael Baxandall: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Clarendon Press, Oxford 1972.

<sup>14</sup> Svetlana Alpers: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983.

<sup>15</sup> Norman Bryson: *Vision and Painting*, Yale University Press, New Haven 1983.

se krajem osamdesetih godina prošlog stoljeća vizualna kultura izdvaja kao samostalno disciplinarno područje u odnosu na suverene discipline poput povijesti umjetnosti, filozofije i estetike. Pritom dolazi do izražaja do tada nepropitana uloga viđenja i vizualnih medija u kulturalnim studijima. Tako Hal Foster,<sup>16</sup> komentirajući razdjelnicu između viđenja kao fizičke pojave i fiziološkog čina te vizualnosti kao društvenog sklopa koji uvjetuje viđenje, upozorava da te dvije kategorije nisu jednodimenzionalno rascijepljene po osi opreke (koja je i sama problematična) između prirode i kulture: »[V]iđenje je također povijesno i društveno, a vizualnost uključuje tijelo i psihu.«<sup>17</sup>

I sad se taj ambivalentan odnos viđenja i vizualnosti u kulturalnim studijima i povijesti umjetnosti vezuje uz osamostaljivanje viđenja od filozofije kojoj se pripisuje opunomoćivanje viđenja kao sredstva spoznaje te promicanje bestjelesnosti spoznajnog subjekta. Upravo stoga Martin Jay,<sup>18</sup> primjerice, proglašava tradiciju zapadnjačke metafizike okulocentričnom po tome što u viđenju nalazi glavni instrument koji omogućuje davanje »prevlasti statičnom Bitku pred dinamičnim Postajanjem, nepromjenljivim bitima pred prolaznim pojavama«.<sup>19</sup> Drugim riječima, na toj mogućnosti osjetilnog distanciranja od prizora temelji se mogućnost spoznajnog ovladavanja objektom. S jedne strane taj filozofijski imperativ za emancipacijom spoznaje od osjetilne zapletenosti u svijet pojava ide u prilog Jayovoj tezi o centriranosti cijele zapadnjačke filozofijske tradicije u jedan osjetilni registar.<sup>20</sup> Tako još Platon u glasovitoj alegoriji o spilji u Sedmoj knjizi *Države* osjetilnom viđenju organskog oka (*ὄρα*)<sup>21</sup> suprotstavlja unutarnje opažanje

<sup>16</sup> Hal Foster (ur.): *Vision and Visuality*, The New Press, New York 1988.

<sup>17</sup> Isto, str. 9

<sup>18</sup> Martin Jay: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Los Angeles 1993.

<sup>19</sup> Isto, str. 24

<sup>20</sup> Naime, jednako bi se tako moglo govoriti o taktocentričkoj, odnosno haptocentričkoj metafizici koja spoznaji, kako Jacques Derrida pokazuje u knjizi *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Galilée, Paris 2000, nalazi sidrište u osjetilu dodira. Zapravo je integracija s materijalnim svijetom kroz osjetilo dodira jednako prisutna kao i separacija od njega kroz osjetilo vida. Odnosno, ako je potrebno uvoditi 'masivne' teze o centriranosti ili ukotvljenosti zapadnjačke filozofijske tradicije u neki od osjetilnih registara, može se reći da je ona bila okulocentrična u mjeri u kojoj je bila taktocentrična, o tome v. Daniel Heller – Roazen: *The Inner Touch: Archeology of Sensation*, Zone Books, New York 2007.

<sup>21</sup> Takva predodžba o osjetilnom viđenju koje podliježe opsjeni održala se do 19. stoljeća, kada upravo ovaj grčki glagol (*oran*) postaje dijelom složenica koje su označavale

(*νοεῖν*) oslobođeno fascinacije vanjskim svijetom koje jedino može steći uvid u ideje. Novovjekovnu postavku o prevlasti oka nad ostalim osjetilima francuski filozof René Descartes u svojim spisima vezuje uz monokularni sustav renesansne linearne (geometrijske) perspektive. Tako se viđenje u kartezijanskome »skopičkom režimu« tumači kao unutarnja aktivnost uma, a ne kao pasivna djelatnost primanja slika koje su u odnosu sličnosti s predmetima što ih odražavaju: »duša (*âme*) je ona koja opaža, a ne tijelo.«<sup>22</sup> Ako se težište s Descartesom prebaci s predmeta spoznaje na subjekt spoznaje, sličnost predmeta i njegove reprezentacije potiskuje se za volju isticanja spoznajne aktivnosti subjekta. Stoga za Descartesa viđenje postaje unutarnja spoznajna aktivnost osamostaljena od vanjske osjetilnosti čovjeka.

Međutim, s druge strane, i Platon i Descartes služe se alegorijama (kao zornim predodžbama mišljenja) da bi protumačili vezu između viđenja i spoznaje. Tako u Sedmoj knjizi *Države* Sokrat kaže Glaukonu: »Predoči (*ἰδέ*) naime sebi, da ljudi žive u podzemnoj špilji [...]«,<sup>23</sup> a ovaj mu zamišljajući to odgovara: »Čudnu sliku (*εἰκόνα*) veliš i čudne sužnjeve.«<sup>24</sup> Sliku koju priziva Sokrat služi Glaukonu da »uspoređi našu narav prema tome, je li ili nije obrazovana«<sup>25</sup> sa stanjem sužnjeva u pećini. Slika je za Platona drugotna u odnosu na svijet ideja, ali ona opet ima ulogu da omogući spoznaju kako je i osjetilni svijet privid. Jer na Glaukonovu primjedbu »Čudnu sliku veliš i čudne sužnjeve«, Sokrat odgovara: »Nalik na nas!« Naime, Platon u nastavku izlaganja interpretira alegoriju tako što sliku pećine sa sužnjevima koji su opčinjeni sjenama predmeta na zidu prevodi u ljudsku fasciniranost osjetilnim svijetom.<sup>26</sup> Slika kao patvorina materijalnog i osjetilnog svijeta upućuje na to da je taj svijet, koji je bliži idejama nego slike, također obmana i patvorina nadosjetilnog svijeta čistih oblika.<sup>27</sup> Odnosno, prema tumačenju

---

dioramu i panoramu, neke od najpopularnijih spektakularno-iluzionističkih naprava tog razdoblja.

<sup>22</sup> René Descartes: *La dioptrique*, Vrin, Paris 1637/1996, str. 109.

<sup>23</sup> Platon: *Država*, preveo Martin Kuzmić, Naklada Jurčić, Zagreb, 514a2

<sup>24</sup> Isto, 515c

<sup>25</sup> Isto, 514a

<sup>26</sup> »[T]u cijelu sliku treba nadovezati na predašnje prikazivanje pa uspoređivati svijet, što se preko vida ukazuje, sa stanom u tamnici; svjetlo ognja u njoj s djelovanjem sunca; a ako uspon gore i gledanje predmeta tamo gore uzimaš kao uzlazak duše u misaoni kraj, nećeš promašiti ono čemu se nadam [...]«. Platon, *Država*, 517b.

<sup>27</sup> Deleuze upozorava da Platonov fundamentalni rascjep između ideje i slike služi održavanju razlike između dviju vrsta slika: kopija-ikona kao nositelja unutarnjih

jednoga od vodećih teoretičara vizualne kulture W. J. T. Mitchella: »Alegorija o pećini ustvari kazuje da je smisao neposrednoga opažanja povratak u svijet sjena, povratak u pećinu slika. [...] Tvrđnja da posjedujemo izravno znanje o idealnom, da raspoložemo savršenom slikom prirode, bio bi čin idolatrije koji zamjenjuje sliku onim što ona predstavlja.«<sup>28</sup>

Iako su spoznaja i slika u nepomirljivu sukobu, s druge se strane spoznaja ipak prisposobljuje slikom kako bi se istaknula metafizička razlika između zbilje i privida. Tako Descartes u *Raspravi o metodi*<sup>29</sup> udara temelje suverene spoznajnom subjektu na (kliznom) tlu autobiografske pripovijesti o »potrazi za istinom«. Metoda dobiva oblik is/pri/povijesti koja filozofovu potragu za istinom prikazuje »kao sliku«.<sup>30</sup> Descartes može postaviti spoznaju na čvrste temelje samo tako da razotkrije neutemeljenost osjetilnih dojmova u fikcionalno-imaginarnom žanru pripovijesti i slike. Odnosno, ako se proces utemeljivanja spoznaje dočarava slikom kao nečim neutemeljenim, tada on ne nudi ni jedan uvid kao uporište oslobođeno daljnjeg propitivanja. Dočaravanje spoznaje slikom nema samo ulogu povući granicu između zbilje i privida nego prije svega predstaviti spoznaju kao proces neprekidnog izmicanja spoznajnog uporišta. Glavni cilj *Rasprave o metodi* stoga nije učvršćivanje i postavljanje temelja za pouzdanu spoznaju nego, naprotiv, dokazivanje da se spoznaja odvija u svijetu koji uskraćuje oslonce spoznajnom subjektu. Descartes napušta načelo sličnosti stoga jer, osim slika, postoje jezični znakovi koji ni na koji način ne nalikuju predmetu koji označavaju, a mogu potaknuti misaonu aktivnost. On se u *Optici* poziva upravo na perspektivu u slikarstvu kako bi potkrijepio tezu da reprezentacija ima vlastite zakonitosti neovisne o predmetu na koji se odnosi: »Slijedeći pravila perspektive krugovi se predočavaju jajolikim oblicima, kvadrati rombovima.«<sup>31</sup> Druga je posljedica njegova izvoda rastjelovljenje spoznajnog subjekta: »Pretpostavljam stoga

90

sličnosti s idejom i fantazmi-simulakruma kao nositelja prividnih sličnosti s idejom, v. Gilles Deleuze: *Logique de sens*, Minuit, Paris 1969. Tako Platon u *Sofistu*: »Zar nećemo reći da pravu kuću stvara/mo/ građevinskim umijećem, a slikarstvom neku drugu koja je stvorena kao ljudska sanjarija za budne«, v. Platon: *Protagora; Sofist*, preveo Koloman Rac, Naprijed, Zagreb, 266c.

<sup>28</sup> W. J. T. Mitchell: *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986, str. 93. No, iako se ovdje izvod naše dosadašnje rasprave ilustrira i podupire Mitchellovim čitanjem Platona, u zaključku se rasprave uspostavlja kritička distanca prema kasnijoj Mitchellovoj koncepciji vizualne kulture.

<sup>29</sup> René Descartes: *Discours de la méthode*, Flammarion, Paris, 1637/1966.

<sup>30</sup> Isto, str. 34–35.

<sup>31</sup> René Descartes: *La dioptrique*, Vrin, Paris 1637/1996, str. 113.



da su lažne sve stvari koje vidim; vjerujem kako nikad nije egzistiralo ništa od onih stvari koje predočava lažljivo pamćenje; nemam nikakvih osjetila; tijelo, oblik, protežnost, gibanje i mjesto tek su utvare.«<sup>32</sup>

Jay ističe da su filozofi na prelasku iz 18. u 19. stoljeće usmjerili kritičku oštricu prema okulocentrizmu filozofija iz triju smjerova: »Prvi se odnosi na ono što bi se moglo odrediti kao detranscendentalizacija perspektive; drugi se odnosi na ponovno utjelovljenje subjekta spoznaje; i treći koji podrazumijeva davanje prednosti vremenu pred prostorom. Na sve je te načine položaj prevlasti viđenja doveden u pitanje.«<sup>33</sup> Jay vezuje kritiku okulocentrizma prije svega za francusku filozofiju 20. stoljeća, no zapravo je šire izvodi iz suvremene tradicije privilegiranja jezika. Naime, uslijed »obrata k jeziku«,<sup>34</sup> koji je u humanističkim znanostima nastupio šezdesetih godina prošlog stoljeća, naizgled je zanemarena uloga i položaj nejezičnih sustava reprezentacije u odnosu na jezične sustave predočavanja. Ta se reprezentativna uloga jezika vrlo brzo pokazala zastupnicom modernističkog uvjerenja u nepovredivu racionalnost ljudskog subjekta. Prema tom uvjerenju subjektom se može ovladati ukoliko mu se prizna status bića kojemu je razlikovna odlika sposobnost govora. U sklopu relativizacije granice između jezičnih i nejezičnih sustava reprezentacije središnju je ulogu odigrala vizualna reprezentacija.

To je s druge strane opet otvorilo prostor isključivanju diskurzivnog u ime ovlašćivanja figuralnog, a kako bi se ovo privilegiranje jednog sistema predočavanja na račun drugog preduhitriilo, vidljivo predočavanje također postaje predmetom kritike u različitim teorijskim usmjerenjima. Viđenje zadobiva ulogu političke i etičke kategorije kojom se oplakuje gubitak izvornosti i prevlast slike nad stvarnošću. Međutim ta (ikonoklastička) kritika modernih režima viđenja temelji se na prešutnoj apsolutizaciji vizualne reprezentacije. Prokazivanjem ove hegemonijske pozadine filozofije koncept viđenja stječe dvije glavne značajke: nadzornu, kao način neprimjetnog upravljanja pojedincima u suvremenim uvjetima vladanja, i opčinjavajuću, kao način pribavljanja užitka kroz predmete i predodžbe. Upravo u okviru takvog mišljenja problematizacija viđenja u kulturalnoj teoriji poprima svoju specifičnost u odnosu na filozofiju i povijest umjetnosti. Ako ne postoje spoznaja i viđenje koji na neki način ne bi već bili dijelom kakvog

<sup>32</sup> René Descartes: *Meditacije o prvoj filozofiji*, preveo Tomislav Ladan, Centar za kulturnu djelatnost omladine, Zagreb 1641/1975, str. 202.

<sup>33</sup> Jay, *Downcast Eyes*, str. 187.

<sup>34</sup> Richard Rorty: *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, Princeton 1979.

šireg okvira, tada više nije moguće računati na koncepciju vizualnosti koja bi bila oslobođena od pretpostavki koje je omogućuju. Kulturalna teorija u modernim oblicima predočavanja i uvjetima viđenja ističe prevlast reprezentacije nad predmetom koji se predočava. Tako se na modernističkoj osnovi obnavlja drevno vjerovanje da slike utjelovljuju svojstva onog što predstavljaju, onemogućujući jednoznačno razabiranje između predmeta i njegove predodžbe. Unatoč dvosmislenoj nadzorno-potrošačkoj ulozi viđenja koja omogućuje vladanje pojedincima, opčinjenost slikama oduvijek se držala oblikom nazadnosti, zaostalosti, izbačenosti iz okrilja kulture.

U modernitetu se istodobno afirmira potkopavanje spoznajne mjerodavnosti viđenja i uspostava režima totalne vidljivosti. Na taj je rascjep upozorio američki povjesničar umjetnosti Jonathan Crary,<sup>35</sup> koji postavlja tezu o korjenitoj preobrazbi viđenja tijekom prelaska iz klasicističkog u modernistički režim reprezentacije. Nasuprot kartezijanskome rastjelovljenome spoznajnom subjektu, ovaj potonji promiče utjelovljenu promatračku subjektivnost. »Prije nego što povlaštení oblik spoznaje, viđenje samo postaje njezinim predmetom, predmetom promatranja. Početkom 19. stoljeća znanost o viđenju prije će težiti zastupati rastuće ispitivanje fiziološke građe ljudskog subjekta, nego mehanike svjetlosti i optičke transmisije. To je trenutak u kojem vidljivo izmiče bezvremenskom poretku camere obscure te se nastanjuje u drugom uređaju, u promjenljivoj fiziologiji i vremenitosti ljudskog tijela.«<sup>36</sup> Utjelovljena subjektivnost promatrača koja je bila isključena iz camere obscure, sada postaje mjestom opunomoćivanja promatrača, čime tijelo postaje »aktivnim proizvođačem optičkog iskustva«.

Tako se dakle ustanovljuju dva modela promatračke subjektivnosti: jedan fiziološkog promatrača koji će postati predmetom pozitivističkih znanosti 19. stoljeća, i drugi romantičarskog promatrača kao proizvođača vlastitog vizualnog iskustva. Budući da samo promatračevo tijelo proizvodi nešto što nema ekvivalenta u vanjskom svijetu, viđenje se iz povlaštenog spoznajnog sredstva promiseće u predmet spoznaje, a interes se pri tome pomiče s optike na fiziologiju. Dvostrukim se modelom subjektivnog viđenja s jedne strane uspostavio promatrački subjekt koji je raspolagao perceptivnom autonomijom, a s druge je strane isti taj subjekt postao objektom novog znanja i tehnologije čije su se prakse odvijale u svjetlu spoznaje da je djelotvornost uvjetovana anatomsko-fiziološkim ustrojem tijela. U sklopu te devetna-

<sup>35</sup> Jonathan Crary: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, London 1990.

<sup>36</sup> Isto, str. 70.

estostoljetne preobrazbe, viđenje stječe dvosmisleni ulogu kojom mu se priznaje moć stvaranja izmišljenih svjetova, ali pri tom uskraćuje spoznajna sposobnost u dokučivanju onog stvarnog.

Michel Foucault u *Riječima i stvarima*<sup>37</sup> postavlja tezu da u modernističkoj epistemi reprezentacija upućuje na vanjski odnos koji uspostavlja sa subjektom kao ljudskim bićem. Da bi predočio svijet, čovjek prethodno mora ovladati sobom kao bićem koje ima sposobnost reprezentiranja. Stoga se, prema Foucaultu, čovjek u modernitetu podvaja na subjekt i objekt spoznaje. On, tvrdi Foucault, zauzima podvojeni položaj »podčinjenog suverena, promatranog promatrača«. <sup>38</sup> Nastanak se vizualne kulture prije svega vezuje uz ovaj gubitak suverenosti klasicističkog spoznajnog subjekta. Foucault radikalizira tu tezu u *Nadzirati i kazniti*<sup>39</sup> tako što pokazuje da viđenje ne može biti sredstvo spoznaje, a da istodobno nije i sredstvo provođenja moći: »Pored velike tehnologije teleskopa, leća, svjetlosnih snopova koja se stopila s utemeljenjem nove fizike i nove kozmologije, pojavile su se i male tehnike mnogostrukih i međusobno ukrštenih nadgledanja (*surveillances*), pogleda koji vide ne bivajući viđeni (*regards qui doivent voir sans être vus*); mračno je umijeće svjetlosti i vidljivoga ispotiha pripremiло novo znanje o čovjeku, kroz tehnike koje će ga podčiniti i postupke koji će ga iskoristiti.«<sup>40</sup> Viđenje postaje spojnica koja znanje i moć dovodi u odnos uzajamne konstitucije: »Zahvaljujući svojim mehanizmima promatranja, [panoptikon] dobiva na djelotvornosti i na sposobnosti poniranja u ljudsko ponašanje; porast se znanja ustanovljuje na svim napredovanjima moći, te otkriva predmete koje valja spoznati na svim površinama na kojima se ta moć izvršava.«<sup>41</sup> U analizi panoptikona, arhitektonske ideje filozofa Jeremyja Benthama, Foucault utvrđuje da ovaj mehanizam sve čini vidljivim, pri čemu se sam povlači u nevidljivost. Panoptikon pretvara moć u »pogled bez lica (*un regard sans visage*) koji cijelo društveno tijelo preobražava u opažajno polje (*un champ de perception*)«. <sup>42</sup> U tom vidnom polju moći podčinjenost je cijena individualizacije jer dok je moć nevidljiva, oni nad kojima se ona

<sup>37</sup> Michel Foucault: *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih znanosti*, preveo Srđan Rahelić, Golden marketing, Zagreb 1966/2002.

<sup>38</sup> Isto, str. 337.

<sup>39</sup> Michel Foucault: *Nadzirati i kazniti: Rodenje zatvora*, prevela Divina Marion, Informator, Zagreb 1975/1994.

<sup>40</sup> Isto, str. 176.

<sup>41</sup> Isto, str. 210.

<sup>42</sup> Isto, str. 220.

izvršava postaju vidljivi. To je dakako navelo Foucaulta da, nasuprot Debord i Baudrillardu, ustvrdi da moderno društvo nije društvo spektakla, nego društvo nadziranja: »Daleko smo manje Grci nego što to vjerujemo. Nismo ni na sjedištima, ni na pozornici, već u panoptičkom stroju, prožeti njegovim učincima moći koje mi sami primijenjujemo budući da smo jedan od njegovih zupčanika.«<sup>43</sup>

Budući da vizualna kultura izrasta na brižljivom prokazivanju diskriminativne i hegemonijske koncepcije viđenja, proučavanje vizualnosti donekle preuzima emancipacijski naboj kulturalnih studija. Jer ako je viđenje osovina koja uzglobljuje znanje i moć, tada ni promatranje slika više ne može biti nezainteresirana i slobodna djelatnost, kako su, uz suvremene proučavatelje vizualne kulture, već anticipirali klasici povijesti umjetnosti. Stoga u jednom nedavnom sintetskom pokušaju tumačenja discipline Margaret Dikovitskaya zapaža: »Vizualni studiji nisu niti kulturalni studiji niti modernizirana povijest umjetnosti. Iako i kulturalni studiji i vizualni studiji preispituju čvrsto stajalište koje povijest umjetnosti zauzima u odnosu na autentičnost umjetničkog izraza na razini visoke umjetnosti, kulturalni studiji polaze od pretpostavke da je kulturni izraz na razini pučke kulture autentičan izraz klasičnog ili nacionalnog identiteta, preokrećući tako jednadžbu visoka umjetnost nasuprot masovne umjetnosti.«<sup>44</sup> Međutim, teza je Dikovitskaye, vizualna kultura umjesto da jednostavno preokrene opreku, radije pokazuje da pojam umjetnosti nije tako samorazumljiv kako se to zamišlja u povijesti umjetnosti. U tom se smislu vizualni studiji smatraju »novom historiografijom« koja provodi povijesnu relativizaciju univerzalnog pojma lijepog na kojem počiva povijest umjetnosti: »Vizualni studiji ističu važnost suvremenih vizualnih tehnologija. Oni rasvjetljavaju ono što je u standardnim povijestima kulture bilo spominjano tek uzgredice, a imalo je golem utjecaj na današnje uvjete življenja.«<sup>45</sup> Dijelom se vizualna kultura pokazuje nasljednicom kulturalnih studija zato što izrijekom odbacuje prvenstvo umjetničkog djela stavljajući u interesno žarište slike i tehnologije prikazivanja koje je tradicionalna povijest umjetnosti odbacila ili zanemarila. No, upravo ta antropološka dimenzija vizualne kulture koja se gradi na promicanju interesa organske pučke kulture kao zastupnice autentičnosti vrlo brzo postaje predmetom kritike. Tako

<sup>43</sup> Isto, str. 223.

<sup>44</sup> Margaret Dikovitskaya: *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, MIT Press, Cambridge 2005, str. 69.

<sup>45</sup> Isto, str. 75.

Victor Burgin<sup>46</sup> odbacuje mogućnost apsolutnog razlučivanja pučke od masovne i visoke kulture: »Ako više ne postoje konačno odvojena područja kulturne proizvodnje, onda više ne može biti ni otoka protu-hegemonijske čistoće.«<sup>47</sup> Odnosno, ako je vizualna kultura sljednica kulturalnih studija, ona nužno mora propitati proturječja koja joj oni ostavljaju u nasljeđe.<sup>48</sup>

Tom se načelnom odbijanju konačnog teorijskog, metodološkog, disciplinarnog identiteta, prema Mieke Bal, pridružuje zahtjev da se vizualnoj kulturi prizna specifičnost njezinog predmeta, što je ona nazvala »vizualnim esencijalizmom« koji »zagovara ili vizualnu ‘razliku’ – čitaj ‘čistoću’ – slike, ili izražava želju da obilježi područje vizualnosti nasuprot drugim medijima ili semiotičkim sistemima«.<sup>49</sup> Bal oštro teoretičarima vizualne kulture spočitava esencijalizaciju pokretljivog svojstva vizualnog (neovisnog o mediju i doživljajnom okviru) u isključujući pojam vizualnosti (vezanog za medij i doživljajni okvir). Kao što Bal dalje razotkriva, ta se esencijalistička fiksacija svojstva vizualnog u pojam vizualnosti odvija pod krinkom interdisciplinarnosti i transdisciplinarnosti transgresije kojom vizualna kultura potkopava konačnu teorijsku identifikaciju. Sukus bi se kritičkih primjedbi Bal mogao sažeti na sljedeći način: iako vizualna kultura odbija vlastitu esencijalizaciju (u studij, disciplinu ili teoriju), vizualna kultura esencijalizira pojam vizualnosti.

Pa iako Bal neumoljivo pogađa samo srce problema vizualne kulture, u potonjoj opet postoje duboka razilaženja upravo glede medija i doživljajnog okvira kao mogućih polazišta za izdvajanje predmetnog područja zasebne

<sup>46</sup> Victor Burgin: *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, University of California, Berkeley 1996.

<sup>47</sup> Isto, str. 20.

<sup>48</sup> Još je Adorno upozoravao da tek kulturna industrija briše granicu između visoke i niske umjetnosti. Umjetničko djelo se suprotstavlja kao fetiš prema robnom fetišizmu: umjetničko djelo ima vrijednost, a ne samo cijenu: »Umjetnost kao vrsta robe koja je živjela od toga da bude prodavana, a da je se ipak ne može prodati pretvara se potpuno u pretvornu neprodajnost«, v. Max Horkheimer – Theodor Adorno: *Dijalektika prosvjetiteljstva*, prevela Nadežda Čačinović Puhovski, Veselin Masleša, Sarajevo 1946/1974. U kasnom kapitalizmu sve se, uključujući živu ljudsku djelatnost, pokorava vrednovanju za nešto drugo, razmjenskoj vrijednosti, tako da vrijednost po sebi sve više gubi na značenju. Umjetničko djelo ustraje na nerazmjernijoj vrijednosti, i na taj način odolijeva zakonima razmjene. Tu tezu u kontekstu vizualne kulture aktualizira James Elkins: *Visual Studies: A Sceptical Introduction*, str. 63–125.

<sup>49</sup> Mieke Bal: *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*, »Journal of Visual Culture«, 2/1, 2003, 5–32, ovdje 6.

discipline (studija vizualne kulture). Tako, primjerice, Walker i Chaplin<sup>50</sup> postavljaju tezu da se vizualna kultura odnosi na tvorevine čiji se dominantno osjetilni okvir doživljavanja i prosuđivanja temelji na viđenju. Oni polaze od navodno visoke rezolucije osjetilnog spektra medija pa u skladu s tim upućuju na mogućnost oštrog razlučivanja medija prema osjetilu koje mu služi kao osnovni doživljajni okvir. Međutim, Walker i Chaplin, s jedne strane, tvrde da se sadržajna jezgra može izlučiti neovisno o mediju kroz koji se prelama: »Netko može predočiti lik ili zaplet osobi koja nije vidjela original ne navodeći pri tome medij u kojem su prikazani.«<sup>51</sup> No, s druge strane, tvrde da medij bitno određuje strukturu sadržaja: »Obraćanje pažnje na vizualne karakteristika slika i filmova ima odlučnu ulogu, jer inače oblikovanje djela u pojmovima vizualnih sastavnica – oblika, formi, tonova, boja, osvjetljenja, dvodimenzionalne i trodimenzionalne kompozicije, uokvirivanja, kretanja kamere, montaže, itd. – u pojmovima specifične reprezentacije koja se razmatra može promaknuti.«<sup>52</sup> Pojam vizualnosti tako omogućuje razgraničavanje od književnosti, glazbe, odnosno od svih onih umjetnosti čiji se doživljajni okvir temelji na kojem od drugih osjetila. No takav pokušaj esencijalnog definiranja pojma vizualne kulture nailazi na poteškoću u istom odlomku, kad Walker i Chaplin ustvrđuju: »Pa ipak, stvari nisu tako jednostavne, jer mnogi takozvani vizualni tipovi komunikacije ustvari uključuju jedno ili više od ostala četiri osjetila.«<sup>53</sup> No daleko od toga da bi bio postignut konsenzus, jer već Matthew Rampley tvrdi: »U stanovitom smislu ne postoji ništa poput vizualne kulture«,<sup>54</sup> imajući, dakako, na umu da se ni jedan vizualni medij ne oslanja isključivo na viđenje kao na doživljajni okvir, nego pobuđuje i druge osjetilne modalitete.

Kao što je pokazala Bal, pokušaj ustanovljavanja esencijalističke koncepcije vizualnosti pokazao se diskriminativnim, jer se kroz to prividno ustrajavanje na medijskoj specifičnosti zapravo otvaraju vrata odricanju vizualnih aspekata tvorevina (književna ili glazbena djela) koja nisu prvenstveno vizualna po svom osjetilnom okviru u kojem se primaju i doživljavaju. To je Bal navelo da ustvrdi: »Nije materijalnost viđenog predmeta presudna

<sup>50</sup> John A. Walker i Sarah Chaplin: *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester 1997.

<sup>51</sup> Isto, str. 3.

<sup>52</sup> Isto.

<sup>53</sup> Isto.

<sup>54</sup> Matthew Rampley: *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005, str. 2.

hoće li neka tvorevina biti razmatrana iz perspektive proučavanja vizualne kulture, nego mogućnost ostvarivanja čina viđenja.«<sup>55</sup> No, iza te njezine širokogrudne teorijske demokratizacije koja se izdaje da osamostaljuje svojstvo vizualnog od pojma vizualnosti stoji zapravo opetovana apsolutizacija umjetnosti koje operiraju jezikom kao primarnim medijem. Dok odbacuje odredbeni i konačni pojam vizualnosti, prozivajući pri tom svaki sličan čin zbog esencijalizma, Bal s druge strane esencijalizira svojstvo vizualnog. Upravo je tako uopćeno svojstvo vizualnog, navodno samostalno od medija, za Bal pretpostavka problematizacije disciplinarnosti vizualne kulture.

Međutim, vizualna se kultura ne vezuje za samorazumljivost pojma vizualnosti, nego upravo za njegovo propitivanje. Stoga je Mitchell nedavno ustvrdio: »Iz razloga što ne postoje vizualni mediji potreban nam je koncept vizualne kulture.«<sup>56</sup> Bal u institucionalizaciji discipline vizualne kulture prepoznaje pokušaj da se vizualni medij kao predmet istraživanja, ustvari ozakoniti u neupitno polazište ove discipline-pokreta, kako ona naziva vizualnu kulturu.<sup>57</sup> Mitchell, nasuprot tome, vizualnu kulturu vezuje uz »obrat prema slici« – prijelomni moment kad vizualnost, i svi pojmovi (viđenje, vizualni medij, slika, i sl.) koji su s njom blisko povezani, dospijevaju pod povećalo brojnih disciplina.<sup>58</sup> Međutim, za Bal vizualna kultura u takvom teorijskom i metodološkom vrenju postaje prije faktorom stabilizacije pojmova koji su netom izgubili svoju samorazumljivost. Mitchell, nasuprot tome, vizualnu kulturu, odnosno vizualne studije, vidi u ulozi nositelja teorijske emancipacije: »Vizualna kultura predstavlja područje istraživanja koje viđenje odbija uzeti zdravo za gotovo inzistirajući na problematiziranju, teoretiziranju, kritici i historiziranju vizualnog procesa kao takvog. Ona nije tek vezivanje nepropitanog koncepta 'vizualnog' za samo neznatno promišljeniji pojam kulture – vizualna kultura kao 'spektakularno' krilo kulturalnih studija.«<sup>59</sup> Ako se pojam vizualnosti više ne može definirati oslanjajući se na pojam vizualnog medija, budući da i ovaj potonji više nije neupitan te sam zahtijeva

<sup>55</sup> Bal, *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*, str. 11.

<sup>56</sup> W. J. T. Mitchell: *There Are No Visual Media*. U: Oliver Grau (ur.): *Media Art-History*, MIT Press, Cambridge 395–407, ovdje 404.

<sup>57</sup> Odatle i njezina tvrdnja s početka eseja da »[p]roglasiti 'vizualnu kulturu' područjem znači tretirati je poput religije«, v. Bal, *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*, str. 5.

<sup>58</sup> W. J. T. Mitchell: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

<sup>59</sup> Mitchell, *There Are No Visual Media*, str. 403.

definiciju, to ujedno svjedoči i nemogućnost postojanja nekog neutralnog svojstva vizualnoga koje u manjoj ili većoj mjeri posjeduju umjetnine i tvorevine neovisno o vlastitoj medijskoj konkretizaciji ili osjetilnom i doživljajnom okviru.

Međutim, kao što je pokazao Foucault, što potom preuzima i Crary, svojstvo vizualnosti se ne posjeduje, već se ono zadobiva samo po cijeni zauzimanja ambivalentnog položaja subjekta i objekta moći kao anonimnog »pogleda bez lica«. Foucault preko ove katahreze izmiče izravnom imenovanju moći koje bi je svelo isključivo na vidljive učinke i odnos prepoznatljivih ob/nositelja tih učinaka. Te prepoznatljive i vidljive mehanizme moći treba lišiti lica, budući da je upravo bezličnost uvjet mogućnosti moći.<sup>60</sup> Stoga »pogled bez lica« ne imenuje moć samu, nego se odnosi upravo na nemogućnost njezina imenovanja, upućujući pri tome na nepremostiv jaz između viđenja i jezika.<sup>61</sup> U toj se točki sastoji srž spomenute Foucaultove kritike Debordove koncepcije društva spektakla.<sup>62</sup> Nju Debord gradi preuzimajući Lukácsev<sup>63</sup> pojam kontemplativnog subjekta kao pasivnog promatrača. Pojam spektakla tako podrazumijeva da su neposredno iskustvo života i mogućnost djelatnog uključivanja u neku nepatvorenu zbilju zamijenjeni pasivnom kontemplacijom slika koje stvara jedna društvena skupina i nameće drugoj. Upravo se u društvu spektakla, prema Debordu, subjekt odvaja od objekta, u čemu se spektakl pokazuje nasljednikom filozofijskog spoznajnog privilegiranja viđenja. No potomje se u spektaklu preokreće u svoju perversnu suprotnost: viđenje se iz sredstva pouzdane spoznaje pretvara u predmet opsjene, što Debord naziva »dovršenim odvajanjem«. Međutim, nasuprot tome, Foucault naglašava da je subjekt spektakla istodobno i njegov objekt, stoga viđenje pretpostavlja izvanjski pogled koji ga već unaprijed uračunava.

Dok je za Deborda spektakl uopćena težnja da se sve učini vidljivim, koja, s druge strane, »izmiče djelatnosti ljudi, njihovu razmatranju i ispravljanju njihovim djelovanjem«, jedinka u društvu nadzora prema Foucaultu

<sup>60</sup> O pogledu bez lica kao katahrezi v. Hayden White: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore i Vladimir Biti: *Othering Whose Face? Levinas and Foucault*, »Neohelicon«, 32/2, str. 279–286.

<sup>61</sup> Gilles Deleuze: *Foucault*, Minit, Paris 1986.

<sup>62</sup> Guy Debord: *Društvo spektakla*, preveo Goran Vujanović, Arkzin, Zagreb 1967/1999.

<sup>63</sup> György Lukács: *Povijest i klasna svijest: studija o marksističkoj dijalektici*, preveli Milan Kangrga i Danilo Pejović, Naprijed, Zagreb 1923/1970.



»upisuje u sebe odnos moći u kojem istodobno igra obje uloge; postaje osnovom vlastitog podčinjavanja«. <sup>64</sup> Dok je za Deborda subjekt izložen mehanizmima podčinjavanja koji ga postupno objektiviraju i otuđuju, za Foucaulta se subjektivnost gradi upravo na tim mehanizmima objektivacije i opredmećivanja. Ako se dakle viđenje više ne temelji na vanjskoj odvojenosti između subjekta i objekta, nego na unutarnjoj rascijepljenosti promatrača na subjekt i objekt, tada vizualnost upućuje na to da se viđenje konstituirá iz onoga motrišta nevidljivog pogleda koje odolijeva svakom imenovanju. Vizualno u tom smislu poprima značenje vodenog žiga tih nevidljivih uvjeta mogućnosti viđenja.

I na toj točki Mitchell prepoznaje zadatak vizualne kulture: »Problem je uprizoriti paradoks koji može biti izražen na više načina: da je viđenje samo po sebi nevidljivo, da mi ne možemo vidjeti što je viđenje, da se očna jabučica ne vidi.« <sup>65</sup> No taj rascjep između viđenja i onoga što ga omogućuje, a na kojem se prema Mitchellu gradi vizualno, ne nastaje unutar dovršenih cjelina društva ili kulture. Naprotiv, Mitchell preokreće društveni konstruktivizam koji teži definirati vizualnost kao učinak društvenih kodova pa pridaje vizualnom položaj preddruštvenog i predsimboličkog uvjeta raspoznatljivosti društvenog. On postavlja tezu o »vizualnoj konstrukciji društvenog« <sup>66</sup> imajući pritom na umu Lacanovu koncepciju pogleda kao ex-centrične strukture koja prethodi svakom viđenju. Rekonstruirajmo ukratko tu Lacanovu koncepciju pogleda kako bismo jasnije iscertali liniju Mitchellova obrata iz društvene konstrukcije vizualnog u vizualnu konstrukciju društvenog.

Lacan naime još u ranoj fazi učenja određuje skopički registar imaginarnog poretka ljudske subjektivnosti kao točku gdje je ona tijesno povezana sa životinjskom etiologijom. <sup>67</sup> On takav pojam imaginarnog izvodi iz koncepcije mimikrije Rogera Cailloisa, koji prikriivanje kukaca (npr. noćni leptir koji poprima oblik kore drveta) objašnjava u usporedbi sa psihastenijom – shizofreničkim psihičkim stanjem u kojem se pacijent depersonalizira kroz asimilaciju s prostorom. Za Cailloisa psihoza ima u mimikriji ekvivalent u

<sup>64</sup> Foucault, *Nadzirati i kazniti*, str. 208.

<sup>65</sup> W. J. T. Mitchell: *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*. U: W. J. T. Mitchell: *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago 336–357, ovdje 337.

<sup>66</sup> Isto, str. 345.

<sup>67</sup> U svojoj rekonstrukciji u osnovi slijedim Mikkel Borch Jacobsen: *Lacan: The Absolute Master*, Stanford University Press, California, 1991.

životinjskom svijetu, jer i psihotik i životinja odbacuju vlastito gledište u korist pogleda drugog.

Upravo je to razvlašćivanje Lacan imao na umu u XI. seminaru afirmirajući koncepciju pogleda (*le regard*). Pogled nije svojstvo subjekta, nego je smješten u svijetu koji prethodi subjektu te se stoga podvaja na subjekt viđenja i viđeni objekt: »[Mi] smo promatrana bića u spektaklu svijeta.«<sup>68</sup> Taj pasivni položaj izloženosti pogledu, ili »predegzistencija pogleda«, prethodi aktivnom položaju promatranja: »[...] ja vidim samo s jedne točke, ali u svojoj sam egzistenciji gledan odasvud.«<sup>69</sup> Ta dimenzija izručenosti izvanjskom i svevidećem pogledu prethodi pojedinačnom činu viđenja, stoga Lacan razdvaja funkciju oka od funkcije pogleda: »Nikad me ti ne gledaš, tamo gdje te ja vidim.«<sup>70</sup> Pogled koji »ex-sistira« za Lacana je lišen svih ljudskih obilježja, on prije doziva životinjsku pretpovijest: »Među svim organima s kojim imamo posla, dojčkama, stražnjicama i drugima, postoji i oko, i iznenađuje nas kad vidimo da ono seže tako daleko kod vrsta koje predstavljaju pojavu života. Vi jedete posve nedužno kamenice, a ne znate da se na toj razini u životinjskom carstvu već pojavilo oko.«<sup>71</sup> Rascjep između pogleda i oka, dakle, prethodi antropološkoj podjeli na životinjsko i ljudsko te se kao životinjsko naslijeđe prenosi u ljudskost koja je navodno prevladala svoju animalnu pretpovijest. Nadovezujući se na takvu argumentaciju, Mitchell prepoznaje to naslijeđe u rascjepu čovjeka na društvenu životinju (*social animal*) i životinju koja vidi (*seeing animal*), a upravo se po uzoru na tu potonju ne-ljudsku dimenziju ljudskosti gradi društveni ustroj.<sup>72</sup> Neopozivost je te pretpovijesti, prema Mitchellu, razlog ambivalentnog odnosa prema konceptu vizualnog: »Ako se zapitamo zašto se čini da se obrat k slici događa sada u drugoj polovici 20. stoljeća, u razdoblju okarakteriziranom postmodernim, nailazimo na paradoks. S jedne strane, čini se bjelodanim da je razdoblje video i kibernetičkih tehnologija razvilo nove oblike nepredvidljivih moći simulacije i iluzionizma. S druge strane, strah od slike, strepnja da bi 'moć slika' mogla u konačnici doći glave i onima koji su je stvorili i onima koji njome rukuju, stara je kao samo stvaranje slika. Idolatrija, ikonoklazam,

<sup>68</sup> Jacques Lacan: *Četiri temeljna pojma psikoanalize*, prevela Mirjana Vujančić-Ledenicki, Naprijed, Zagreb 1964/1986, str. 83.

<sup>69</sup> Isto, str. 80.

<sup>70</sup> Isto, str. 112.

<sup>71</sup> Isto, str. 100.

<sup>72</sup> Mitchell, *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, str. 345.

ikonofilija i fetišizam nisu jednoznačno postmoderne pojave.«<sup>73</sup> Stvaranje slika jest čovjekova arhaična sposobnost u kojoj se izražava njegovo zaboravljeno srodstvo sa životinjom, odnosno, kao što je na više mjesta istaknuo Lacan nadovezujući se na Cailloisa, slikarstvo je na ljudskoj razini analogno mimetičkom ponašanju životinja.<sup>74</sup>

Na tom tragu Mitchell provodi humanizaciju neljudskoga i životinjskoga kroz personifikaciju i očovječivanje slika kao neživih predmeta. U teorijskom smislu dakle više ne odlučuje interpretativna razina značenja slika, nego njihova afektivna razina, što ujedno: »[...] obnavlja zaostali, praznovjerni stav prema slikama, takav da nas on, ako se shvati ozbiljno, vraća praksama kao što su totemizam, fetišizam, idolatrija i animizam. To su prakse koje većina modernih i prosvijećenih ljudi motri sa sumnjom kao primitivne, psihotične, djetinjaste u svojim tradicionalnim oblicima (obožavanje materijalnih predmeta, odnošenje prema neživim predmetima poput lutaka kao da su živi), i kao patološke simptome u njihovim modernim manifestacijama (fetišizam robe ili neurotska perverzija).«<sup>75</sup> Ali ako ta afektivna razina kao mjesto autentičnog interesa vizualne kulture, po Mitchellovu priznanju, ustvari riskira pad u zasljepljenost slikom, ne riskira li onda i sama teorija koja polazi od tog primordijalnog sloja slika da se pretvori u pedagogiju koja bi zapravo trebala osloboditi te zasljepljenosti? Za Mitchella slika ne može biti predmet teorije a da ujedno nije i sredstvo koje omogućuje da slika postane predmetom teorijske elaboracije. Odredbena je značajka vizualne kulture, koja je s »točke gledišta poznatih disciplina nepotrebna«,<sup>76</sup> ta što ona navodno prihvaća da je slika jednako predmet znanja kao i sredstvo da se njime ovlada. Jer ako vizualna kultura polazi od paradoksa da je viđenje samo sebi nevidljivo, tada se ono može učiniti vidljivim samo putem slike: »Kao učitelj preuzimam na sebe zadatak da omogućim da viđenje prikaže samo sebe, da se uprizori i tako postane dostupno analizi.«<sup>77</sup> Odatle dakle slijedi Mitchellov zaokret od transcendentalne razine interpretacije slike prema njezinoj imanencijskoj razini afekata. Na toj točki predmetnost slike iščezava pretvarajući se iz okvira u način vlastitog razumijevanja. Često se

<sup>73</sup> Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, str. 15.

<sup>74</sup> Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 110–119.

<sup>75</sup> W. J. T. Mitchell: *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago 2005, str. 29.

<sup>76</sup> Mitchell, *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, str. 338–339.

<sup>77</sup> Isto, str. 337.

spominje Platonova alegorija o pećini kao utemeljujući mit zapadnjačke metafizike, pri čemu se rijetko dometne da alegorija zapravo započinje rečenicom: »Iza toga dakle – rekoh – usporedi našu narav prema tome, je li ili nije obrazovana, sa sljedećim stanjem. Predoči (ίδέ) naime sebi, da ljudi žive u podzemnoj špilji [...]«<sup>78</sup> Osvješćivanje osjetilnog svijeta kao svijeta privida pretpostavka je izobražavanja ljudskosti, no taj se odlučujući korak sastoji u sposobnosti da se predmet koji opčinjava pretvori u sredstvo za ras-krinkavanje te opsjene.<sup>79</sup> Čovjek potvrđuje svoju ljudskost kroz preobrazbu slike u podlogu na kojoj se privid otkriva kao privid.<sup>80</sup> Međutim, poprište je razumijevanja slika koje ne iznevjerava njihovu autentičnost zapravo mjesto gdje one lišavaju subjekt njegove vlastite autentičnosti. Odnosno, mjesto ovlašćivanja teorije ujedno je mjesto razvlašćivanja njezina subjekta. Stoga se razumijevanje slike istodobno odvija u otrežnjujućem distanciranju i zanesenom prepuštanju njezinom upijanju, što je Mitchell nedavno nazvao kritičkom idolatrijom.<sup>81</sup> Ako se dakle vizualna kultura kao teorija temelji na preobrazbi slika u sredstvo njihovoga vlastitog razumijevanja, može li se onda vizualna kultura odvojiti od pedagogije koja neodgodivo zahtijeva napredak od opčinjenosti slikama prema njihovom razumijevanju postavljajući taj napredak ujedno i kao uvjet ljudskosti?

102

Istaknimo u zaključnom dijelu problematiku koju otvara vizualna kultura, a koja se postupno kristalizirala kroz argumentaciju ovog rada. Vizualna kultura je prije svega određena imperativom da teorijsko promišljanje vizualne reprezentacije zadrži zaraženost predmetom svog interesa, umjesto da se nekako distancira od te zaraženosti. Tako više teorijski odnos prema slici ne bi polazio od načina na koje se ona interpretira, već od načina na koje ona afektivno djeluje na promatrača. Dakle, ta afektivna razina promatračeva odnosa prema slikama nije predmet teorije, ali je pretpostavka svakog teorijskog promišljanja slike. Znači, treba krenuti odatle kako slike djeluju na promatrače da bi se eventualno shvatilo što su to slike; odnosno: pretvoriti predrefleksivno iskustvo u početak svake pojmovne refleksije. Međutim, na taj se način nemogućnost strateškog zaposjedanja slike izvana (njezinom pretvorbu u predmet teorije) nadomješta njezinim taktičkim pripitomljava-

<sup>78</sup> Platon, *Država*, 514a-c.

<sup>79</sup> Takvu sliku Mitchell (1994) naziva metaslikom (*metapicture*).

<sup>80</sup> U glasovitom čitanju Platonove alegoriji o pećini (*Vom Wesen der Wahrheit*, 1932) Martin Heidegger upozorava na to da se *παίδεία* ne iscrpljuje u pukom odgoju (*Bildung*) čovjeka.

<sup>81</sup> Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, str. 28.

njem iznutra. Tako, držimo, neki od istaknutih teoretičara vizualne kulture o kojima je ovdje bilo riječi pod krinkom popuštanja na razini objekta teorije zapravo provode pedagogizaciju subjekta teorije koji se ne može osloboditi svoga konzumentskog odnosa prema slici. Pa tako npr. prema Mitchellu, da bi vizualna kultura bila teorija, ona bi trebala preobraziti slike u sredstvo njihova vlastitog razumijevanja (u metasliku). Ali takvim se manevrom sama fascinacija slikom neizbježno pretvara u predmet razumijevanja. Problem se premjestio sa slike, koja više nije predmet teorije, na odnos sa slikom, koji sada nehodično postaje predmetom teorijskog interesa. Riječju, umjesto kontrole slike, provodi se kontrola onih koji u slici uživaju. Tako se zamišljena vizualna kultura neizbježno iz teorije pretvara u oblik pedagogije koja promatrače priprema da se oslobode opčinjenosti slikom tako što ih 'uči' kako da tu opčinjenost pretvore u teorijsko polazište – početak svake teorije. Vratimo se na početku ove rasprave spomenutom slučaju upitnika objavljenog u časopisu »October« (1996), u kojem je anonimni kritičar odredio vizualnu kulturu kao hegemonijski poligon za uvježbavanje pojedinaca za novu fazu globalnog kapitalizma. Ta se kritika temeljila na tome da vizualna kultura navodno 'trenira' i 'uvježbava' za uživanje u slici, dok se čini da stvari stoje obrnuto: vizualna kultura disciplinira tako što uvježbava kako da obuzdamo svoj konzumentski odnos (predsubjektivnu fascinaciju) prema slici, širokogrudno ga pretvarajući u početak svake teorije.

## Summary

### VISUAL CULTURE AND THE END OF IMAGE INTERPRETATION; OR, HOW PRESUBJECTIVE FASCINATION BECOMES A THEORY WITHOUT A SUBJECT

The development of visual culture in the last two decades re-opened the question of visual representation in literary and cultural theory. Due to «linguistic turn» in humanities and social studies in the 1960s, the role and position of non-linguistic systems of representation seemed neglected as opposed to the role of linguistic representation. Nevertheless, such relativization of the demarcation between linguistic and non-linguistic systems of representation secured the centrality of visual representation. Up to that point, inquiry of visual representations was bound to individual disciplines, such as art history, philosophy, semiotics, aesthetics, their disciplinary borders being only seemingly clear. With gradual mutual opening of disciplines visual representation lost the position of a sovereign subject of singular disciplinary interest. Re-engaging in the study of visual representations and in the classical philosophical discussion of vision largely reshaped the pre-existing fields of semiotic inquiry such as psychoanalysis, deconstruction, discourse analysis, media theories, cultural studies etc. The paper intends to show that such relativization of the demarcation between linguistic and non-linguistic systems of representation has the effect of the privileging of visual representation. The privileging of the image in the disciplinary area of visual culture becomes substitution of theoretical interpretation for presubjective experience of being fascinated with the image.