

W. J. T. Mitchell redovni je profesor engleskoga jezika i povijesti umjetnosti na University of Chicago. Zanima se problemima vizualne kulture i ikonologije (proučavanja slika u različitim medijima), a osobito je značajan njegov doprinos istraživanju odnosa vizualne i verbalne reprezentacije u društvenom i političkom kontekstu. Urednik je uglednog interdisciplinarnog časopisa *Critical Inquiry*, te dobitnik brojnih nagrada i priznanja.

Objavio je knjige: *The Language of Images* (1980.), *On Narrative* (1981.), *The politics of Interpretation* (1984.), *Iconology* (1987.), *Landscape and Power* (1992.), *Art and the Public Sphere* (1993.), *Picture Theory* (1994.), *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of Cultural Icon* (1998.). Tekst kojeg donosimo prijevod je uvodnoga poglavlja *Pictorial turn* knjige *Picture Theory* (The University of Chicago press, Chicago and London, 1995., str. 11. – 35.).

W. J. T. Mitchell

## SLIKOVNI OBRAT

Richard Rorty je okarakterizirao povijest filozofije kao niz „obrata“ koji nastaju „kada iskrasne novi skup problema, a oni stari počnu iščezavati“:

„Slika drevne i srednjovjekovne filozofije koja se bavila predmetima, filozofije od sedamnaestog do devetnaestog vijeka koja se bavila idejama i prosvijećene suvremene filozofske pozornice koja se bavi riječima vrlo je plauzibilna.“

Za posljednji stadij u povijesti filozofije Rorty drži ono što on naziva „jezički obrat“, pomakom s kompleksnim odjecima u ostalim disciplinama humanističkih znanosti. Zajednički jezik kritičkih promišljanja umjetnosti, medija i kulturnih formacija su postale lingvistika, semiotika, retorika, te različiti modeli „tekstualnosti“. Društvo je tekst. Priroda i načini na koje se ona predočava u znanosti su „diskursi“. Čak je i nesvjesno strukturirano poput jezika.<sup>1</sup>

Nije sasvim jasno kakve veze ove promjene u akademskom i intelektualnom diskursu imaju jedna s drugom, a još manje sa svakodnevnim životom i običnim jezikom. Ali, izgleda da je jasno da se događa nova promjena u onome o čemu filozofi govore, da ponovo nastupaju promjene u ostalim disciplinama humanističkih znanosti i sferi javne kulture koje su na složen način povezane s ovom promjenom. To bih htio nazvati „slikovnim obratom“. U angloameričkoj filozofiji bi se rane varijacije ovog obrata mogle pronaći u semiotici Charlesa Piercea i „jezicima umjetnosti“ Nelsona Goodmana, jer obojica istražuju kodove i konvencije u temeljima nejezičkih simboličkih sustava, te (što je još važnije) ne polaze od pretpostavke da je jezik paradigmatički za značenje.<sup>2</sup> U Europi bi se mogla pronaći paralela s fenomenologijom i njenim ispitivanjem imaginacije i vizualnog iskustva; ili, s Derridinom „gramatologijom“ koja decentrira „fonocentrični“ model jezika usmjeravajući pažnju na vidljive, materijalne tragove pisanja; s istraživanjima modernosti, masovne kulture i vizualnih medija Frankfurtske škole; s inzistiranjem Michela Foucaulta na povijesti i teoriji moći/znanja koja iznosi na vidjelo procijep između diskurzivnog i „vizibilnog“, vidljivog i iskazivog, kao kritičnu liniju rascjepa u „skopskim

<sup>1</sup> Vidi: Rorty, Richard: *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton University Press, Princeton, 1979.) str. 263 [op. prev.: dostupno na hrvatskom kao „Filozofija i ogledalo prirode“, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990., preveli Zoran Mutić et al.], te raniju zbirku eseja *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method* (University of Chicago Press, Chicago, 1967.) koju je Rorty uredio.

<sup>2</sup> Još jedan važan smjer razvoja bi bio pokušaj Stanleya Cavella u *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Harvard University Press, Cambridge MA, 1980.) da se pozabavi američkim filmom i modernim slikarstvom unutar teorijskog okvira filozofije angloameričkog romantizma.

režimima“ modernosti.<sup>3</sup> Iznad svega bih filozofsko ozakonjenje slikovnog obrata locirao u misli Ludwiga Wittgensteina, osobito u prividnom paradoksu filozofske karijere koja je započela jednom vrstom „slikovne teorije“ značenja, a završila pojavom svojevrsne ikonoklazme, kritikom slikovnog koja ga je navela da se odrekne svoje ranije pikturalnosti i kaže: „Neka nas je slika zarobila. I nismo se mogli izbaviti jer je ležala u našem jeziku i činilo se da nam je on samo neumoljivo ponavlja.“<sup>4</sup> Rortyjeva odlučnost kad kaže da se „vizualne metafore, a posebno metafore zrcaljenja, moraju u potpunosti isključiti iz govora“<sup>5</sup> odzvanja Wittgensteinovom ikonofobijom, koliko i zabrinutošću zbog vizualnog predočavanja [prikazivanja – eng. representation op. prev.] svojstvenom filozofiji jezika. Htio bih ukazati da je ta zabrinutost, ta potreba da se „naš govor“ obrani od „vizualnog“, siguran znak da se odvija slikovni obrat.<sup>6</sup>

Ne tvrdim, dakako, da se svi ovi različiti obračuni s vizualnim predočavanjem mogu objediniti u nekakvoj jedinstvenoj tezi, niti da se sve zabrinutosti oko „vizualnog“ svode na isto. Rortyju je stalo da izbavi filozofiju iz njene zaslijepljenosti epistemologijom, osobito iz njene opsesije modelom slike kao figure predodžbene transparentnosti i realizma. Za njega, „ogledalo“ je napast za scijentizam i pozitivizam. Nasuprot tome, franfurtska škola povezuje režim vizualnog s masmedijima i prijetnjom kulture fašizma.<sup>7</sup> Nije, dakle, da se slikovni obrat

odnosi na neko moćno objašnjenje vizualnog predočavanja koje bi diktiralo način izražavanja kulturalne teorije, nego slike predstavljaju izvor osobitog trvenja i nelagode na mnogim poljima intelektualne analize. Slika danas ima status koji je negdje između Kuhnove „paradigme“ i „anomalije“, nastupajući kao središnja tema rasprave u humanističkim znanostima na način na koji je nastupio jezik: kao neka vrsta modela ili oblika za druge stvari (uključujući i samo uobličavanje) i kao neriješen problem, možda čak kao predmet svoje vlastite „znanosti“; onog što je Erwin Panofsky nazivao „ikonologijom“. Najjednostavniji način da se ovo kaže je reći da u doba koje je često karakterizirano kao doba „spektakla“ (Guy Debord), „nadzora“ (Foucault) i sveprožimajuće tvorbe slika, mi još uvijek ne znamo točno što su slike, kakav je njihov odnos prema jeziku, kako one utječu na promatrače i svijet, kako treba razumjeti njihovu povijest i što treba učiniti s njima. Proučavanje vizualnih umjetnosti nije bilo izuzeto od ovih pomaka, ali nije ih baš ni predvodilo. To se osobito odnosi na angloameričku povijest umjetnosti koja tek sada počinje otvarati oči za implikacije jezičkog obrata. Dok su francuski učenjaci poput Louisa Marina i Huberta Damischa probijali put strukturalističkoj povijesti umjetnosti, angloamerička je ostala usmjerena na sociološke teme (poput historiografije), bježeći od teorije kao od kuge.<sup>8</sup> Bio je potreban trud znanstvenika prebjeglog iz znanosti o književnosti, kao što je to bio Norman

<sup>3</sup> Ovdje se pozivam na analizu Foucaultove metode u Foucaultu Gillesa Deleuzea (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988., preveo Sean Hand) [u Hrvatskoj je dostupan prijevod Svetlane Stojanović, „Fuko“, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989.]. Osobito obratite pažnju na poglavlje „Strata or Historical Formations: the Visible and the Articulate (Knowledge)“ [„Historijski slojevi ili formacije: vidljivo i iskazivo (znati)“], str. 47 – 69. O pojmu „skopskog režima“ vidi „Scopic Regimes of Modernity“ Martina Jaya, u *Vision and Visuality*, uredio Hal Foster (Bay Press, Seattle, 1988.), str. 3 – 27, te *Discourse/Figure* Jeana-Francoisa Lyotarda (Klincksieck, Pariz, 1971.).

<sup>4</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, preveo G. E. M. Anscombe (Macmillan, New York, 1953.) [hrvatski prijevod: Igor Mikecin, „Filozofijska istraživanja“, Nakladni Zavod Globus, Zagreb, 1998.], I:115. Više o ovom pitanju u mom eseju „Wittgenstein's Imagery and What It Tells Us“, *New Literary History* 19:2 (zima 1988): 361 – 70.

<sup>5</sup> Rorty, *Mirror of Nature*, str. 371.

<sup>6</sup> Charles Altieri smatra da ova „zabrinutost“ dolazi od Wittgensteinove spoznaje da se „sama analitička filozofija bazira na krajnje slikovitom pojmu očiglednosti i mogućnosti predočavanja.“ Iz korespondencije s autorom, listopad 1992.

<sup>7</sup> Ironično je da se sintezi Rortyja i Frankfurtske škole najviše približio Martin Heidegger u „Die Zeit des Weltbildes“, kao „The Age of the World Picture“ preveo William Lovitt, u Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays* (Harper & Row, New York, 1977), str. 115 – 54.

<sup>8</sup> Damisch je prije gotovo dvadeset godina primijetio da se „nakon velikog razdoblja Riegla, Dvoraka, Wolffina i drugih“ povijest umjetnosti „pokazala potpuno nesposobnom da obnovi svoju metodu, i povrh svega da uopće uzme u obzir potencijalan doprinos od strane najnaprednijih istraživačkih usmjerenja.“ Prvi „smjer“ istraživanja koji Damisch spominje je lingvistika. Vidi „Semiotics and Iconography“, u *The Tell-Tale Sign*, uredio Thomas Sebeok (Peter de Ridder, Nizozemska, 1975.), str. 29.

Bryson, da donese posljednje novosti iz Francuske i uzdrma povijest umjetnosti iz njenog dogmatskog polusna.<sup>9</sup>

Sad kad je povijest umjetnosti otvorila oči, barem za jezički obrat, što će učiniti? Predvidljive alternative su već preplavile znanstvene časopise u obliku otkrića da su vizualne umjetnosti „sistemi znakova“ upućivani „konvencijama“, da su slike, fotografije, skulpture i spomenici arhitekture prepuni „tekstualnosti“ i „diskursa“.<sup>10</sup> Zanimljivija alternativa je ponuđena samim otporom vizualnih umjetnosti prema jezičkom obratu. Ako se zaista odvija slikovni obrat u humanističkim znanostima, povijest umjetnosti bi lako mogla dočekati transformaciju svoje teoretske marginalnosti u centralnu intelektualnu poziciju, uslijed izazova da ponudi prikaz najvažnijeg predmeta svoje teorije vizualnog prikazivanja koji će biti upotrebljiv ostalim humanističkim disciplinama. Očito, neće biti dovoljno samo se brinuti za remek-djela zapadnog slikarstva. Bit će potrebna široka, interdisciplinarna kritika; ona koja će uzeti u obzir paralelne napore, poput dugotrajnih pokušaja filmskih studija da pronađu prikladan spoj jezičkih i slikovnih modela i da smjeste filmski medij u širi kontekst vizualne kulture.

Zapitamo li se zašto se, izgleda, slikovni obrat događa baš sada, za vrijeme onog što se često naziva „postmodernim“ dobom, za druge polovice dvadesetog stoljeća, naletjet ćemo na paradoks. S jedne je strane i previše očito da je doba videa i kibernetičke tehnologije, doba elektroničke reprodukcije, razvilo

nove oblike vizualnog simuliranja i iluzionizma s dotad neviđenim moćima. S druge strane, strah od slike, zabrinutost da će „moć slika“ na kraju uništiti čak i svoje stvoritelje i one koji manipuliraju njome, stara je koliko i sama tvorba slika.<sup>11</sup> Idolatrija, ikonoklazma, ikonofilija i fetišizam nisu isključivo „postmoderni“ fenomeni. Baš je taj paradoks ono što je tipično za naše vrijeme. Fantazija o slikovnom obratu, o kulturi kojom u potpunosti dominiraju slike, sada je postala realna tehnološka mogućnost na globalnoj razini. „Globalno selo“ Marshalla McLuhana postalo je stvarnost, i to ne osobito utješna. CNN je dokazao da je tobože budna i obrazovana populacija (američko biračko tijelo, na primjer) u stanju svjedočiti masovnom uništenju jedne arapske nacije kao da se radi o spektakularnoj televizijskoj melodrami, zajedno s jednostavnom pričom o pobjedi dobra nad zlom i rapidnim brisanjem iz javnog sjećanja. Još važnija od moći medija da omoguće „prijaznijoj, plemenitijoj naciji“ [„kinder, gentler nation“] je republikanski slogan, osobito istican kao cilj Georgea Busha starijeg, op. prev.] prihvaćanje ubijanja nevinih bez žaljenja ili griznje savjesti bila je sposobnost da se ta spektakularna ubijanja upotrijebe za brisanje krivnje i pamćenja prethodnog spektakularnog rata. Riječima Georgea Busha: „bauk Vijetnama je zauvijek pokopan u pijesku pustinjâ Arapskoga poluotoka.“ Ili je možda pouku priče bolje istaknuo Dan Rather [slavni CBS-ov izvjestitelj, op. prev.] paralelnim puštanjem arhivske snimke uzlijetanja posljednjeg američkog helikoptera s krova ambasade

de SAD-a u Sajgonu i prijenosa uživo slijetanja helikoptera na američku ambasadu u Kuvajtu: „Naravno“, reče Rather, „da nam slika ne govori sve...“<sup>12</sup>

Dakle, što god da slikovni obrat jest, mora biti jasno da on nije povratak naivnoj mimezi, kopiranju ili sličnim teorijama prikazivanja, niti obnovljena metafizika slikovne „prisutnosti“: prije se radi o postlingvističkom, postsemiotičkom ponovnom otkrivanju slike kao složenog međudjelovanja vizualnosti, aparata, institucija, diskursa, tijela i figuralnosti. Radi se o spoznaji da *promatranje* (zurenje, prakse promatranja, nadzor i vizualni užitek) može predstavljati problem dubok koliko i razni oblici *čitanja* (dešifriranje, dekodiranje, interpretacija itd.), i da doživljaj vizualnog ili „vizualna pismenost“ možda ne mogu biti u potpunosti objašnjeni preko modela tekstualnosti.<sup>13</sup> Ono što je bitno, to je spoznaja da problem slikovnog prikazivanja, iako oduvijek prisutan, danas ima ogromnu težinu, pritišćući nas na svim razinama kulture, od profinjenih filozofskih spekulacija do najvulgarnijih produkata masmedija. Tradicionalne strategije obuzdavanja se više ne čine prikladnima, a potreba za globalnom kritikom vizualne kulture izgleda neizbježnom.

Recentno oživljavanje interesa za Panofskog je zasigurno jedan od pokazatelja slikovnog obrata. Zbog širine područja kojima vlada, suverenog snalaženja u umjetnosti, od drevne do moderne, svoje sposobnosti posuđivanja provokativnih i korisnih spoznaja iz filozofije, optike, teologije, psihologije i filologije, Panofsky je neizbježan uzor i polazna točka svakog općeg pregleda onog što danas zovemo „vizualnom kulturom“. Možda je još značajnije što rani teoretski rad Panofskog nije predmet tek tihog štovanja nego vrućih rasprava u povijesti umjetnosti. Je li on zaista „de Saussure povijesti umjetnosti“ kao što je tvrdio Giulio Argan? Ili puka „životopisna epizoda rane moderne“

u „tugaljivom labirintu“ neokantovske njemačke povijesti umjetnosti, kako drži Donald Preziosi? Predstavlja li njegova ikonologija išta više od „rutinske kriptografije“ koja samo pojačava izoliranost jedne od najzaostalijih humanističkih disciplina? Ili je, kako smatraju entuzijastični urednici iz „Zone Books“, prethodio Foucaultu izradivši „arheologiju“ prikazivanja u Zapadnom svijetu koja daleko premašuje uobičajeni doseg proučavanja povijesti umjetnosti?<sup>14</sup>

Sve su ove tvrdnje djelomično istinite. Panofsky je nesumnjivo usvojio razne ograničavajuće disciplinske rutine; intelektualni kontekst njegove misli bi se nedvojbeno mogao mnogo bolje razumjeti; poznavanje semilogije Mukarovskog bi zasigurno bilo unaprijedilo njegovu ikonologiju; i nema sumnje da će se lakše prilagoditi današnjem ukusu nakon što ga Preziosi „provuče kroz Nietzscheovo sito“.<sup>15</sup> Svejedno, njegovo klasično djelo iz 1924., esej „Perspective as Symbolic Form“ [Perspektiva kao simbolička forma], sada dostupan u jasnom, elegantnom prijevodu i s izvrsnim uvodnikom Christophera Wooda, i dalje posjeduje nevjerojatnu snagu. Ovaj esej ostaje ključna paradigma za svaki iole ambiciozniji pokušaj opće kritike slikovnog prikazivanja. Njegova velika sinteza povijesti prostora, vizualne percepcije, i konstrukcije slika ostaje nenadmašena u svom dosegu, kao i u iznijansiranoj detalja. Ona nas iznova podsjeća da se ovdje ne radi samo o priči o izumu perspektive u renesansi nego o pregledu slikovnog prostora koji seže od antike do danas, koji uključuje Euklida i Vitruvija na jednom i El Lissitzkija i Ernsta Macha na drugom kraju. Panofsky uspijeva ispričati višedimenzionalnu povijest religijske, znanstvene i filozofske misli Zapada potpuno usredotočenu na figuru slike, shvaćenu kao konkretni simbol kompleksnog kulturnog polja sastavljenog od onog što bi Foucault možda nazvao „vi-

<sup>9</sup> U tom smislu je Bryson napravio angloameričkoj povijesti umjetnosti uslugu, kao što je to nekih deset godina ranije za angloameričku književnu kritiku učinio Jonathan Culler. Htio bih naglasiti, međutim, da je ovo moj pogled na institucionalni tijek suvremenog razvoja američke akademske povijesti umjetnosti. Širi pregled bi morao uzeti u obzir pionirske radove (koje je akademska zajednica uglavnom primala sa zadržkom) znanstvenika poput Svetlane Alpers, Michaela Baxandalla, Rosalind Krauss, Ronald Paulsona, i Lea Steinberga. Također bih trebao spomenuti dalekosežan rad T. J. Clarka i Michaela Frieda, koji su, na vrlo različite načine, stavili teoretičarske jezike povijesti umjetnosti pod najsnažniji pritisak još od šezdesetih i ranih sedamdesetih. Vidi moje opaske o raspravi Clark/Fried u sedmom poglavlju ove knjige.

<sup>10</sup> Za mjerodavno istraživanje ovih otkrića vidi: Mieke Bal i Norman Bryson, „Semiotics and Art History“, Art Bulletin 73:2 (lipanj 1991.):174–208. Bal i Bryson tvrde da semiotika prelazi granice jezičkog obrata da bi postigla „transdisciplinarnu teoriju“ koja će „izbjeci predrasude koje uzrokuju privilegiranje jezika“ u prikazima vizualne kulture: „radije nego jezički, mi ćemo predložiti semiotički obrat u povijesti umjetnosti“ (str.157.). Kao što će postati jasno iz onoga što slijedi (i iz trećeg poglavlja, „Beyond Comparison“), skeptičan sam spram mogućnosti transdisciplinarnе teorije i izbjegavanja „predrasuda“ ili postizanja neutralnosti u metajezicima prikazivanja. Iako veoma poštujem dostignuća semiotike i često se na nju pozivam, uvjeren sam da se najbolji pojmovi za opisivanje prikaza, umjetnički ili ne, mogu naći u jeziku koji je svojstven samim praksama prikazivanja. Ponekad se, naravno, jezik semiotike preklapa s ovim jezicima (razmotrite naprimjer opterećenost pojma „ikona“). Ova preklapanja samo jasnije pokazuju da tehnički metajezik semiotike ne nudi znanstveni, transdisciplinarni ili riječnik lišen predrasuda, nego samo gomilu novih figura ili teorijskih slika koje i same moraju biti interpretirane.

<sup>11</sup> Za daljnju raspravu o tradicijskim verzijama ove zabrinutosti vidi moju Iconology (University of Chicago Press, Chicago, 1986), te Freedberg, David, The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response (University of Chicago Press, Chicago, 1989.).

<sup>12</sup> Više o ovome vidi u trinaestom poglavlju, „From CNN to JFK“.

<sup>13</sup> Ova negativna verzija slikovnog obrata je već latentno prisutna u spoznaji da bi semiotika konstruirana oko modela jezičnog znaka mogla biti nesposobna za tumačenje ikone, znaka po sličnosti, upravo zato što (kako Damisch primjećuje) „ikona nije nužno i znak“ (Sebeok, Tell-Tale Sign, str. 35.).

<sup>14</sup> Omot Perspective as Symbolic Form Ervina Panofskog, u izdanju Zone Books, uredio Sanford Kwinter, preveo Christopher S. Wood (Zone Books, Cambridge, MA, 1989.); reference koje slijede na ovaj tekst će biti navedene u tekstu. Vidi: Argan, u The Language of Images, uredio W. J. T. Mitchell (University of Chicago Press, Chicago, 1980.), i Preziosi, Donald, Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science (Yale University Press, New Haven, CT, 1989.), str. 112. Ova knjiga sadrži i njegov napad na Panofsky and the Foundations of Art History Michael Ann Holly (Cornell University Press, Ithaca, NY, 1984.), koji je otvorio trenutnu kontroverziju oko Panofskog.

<sup>15</sup> Vidi Preziosi, Rethinking Art History, str. 121.

dijvim i iskazivim". Ova je povijest, također, utemeljena na u Panofskyjevo doba najnaprednijim psihofiziološkim objašnjenjima vizualnog doživljaja. Panofsky je smatrao da se renesansna perspektiva ne podudara s onim što se u šesnaestom stoljeću ili antici intuitivno razumijevalo kao „stvarni vizualni doživljaj“, kao ni s onim što pod tim podrazumijeva znanost dvadesetog stoljeća. On tvrdi da je perspektiva „sistematska apstrakcija strukture (...) psihofizičkog prostora“ (str. 3.) i predlaže povezivanje „najnovijih spoznaja psihologije“ o vizualnoj percepciji sa slikovnim eksperimentima Mondriana i Malevicha.

Ono što je ostalo nedovršeno u eseju Panofskog o perspektivi, kao i u cijeloj njegovoj ikonološkoj metodi, jest pitanje promatrača. Panofsky je rutinski dvosmislen kad određuje tko je subjekt njegove povijesti.<sup>16</sup> Prakse i propisi slikovnog prikazivanja su kod njega redovito pomiješani s tvrdnjama o promjenama u „subjektivnim vizualnim doživljajima“ (str. 33) i frazama o „percepciji epohe“ – kao da je povijesna epoha nešto što bi se moglo vizualno percipirati ili samo biti opisano kao percipirajući subjekt (str. 6). Jednom će Panofsky govoriti kao da vizualna percepcija ima povijest koja se može izravno iščitati iz slikovnih konvencija koje ju izražavaju u „simboličkim formama“. Drugi će put tretirati vizualnost kao prirodan fiziološki mehanizam koji leži izvan povijesti, mehanizam intuitivno obuhvaćen drevnom optikom i na putu da bude znanstveno objašnjen modernom psihofiziologijom. Njegov filozofski jezik „subjekta“ i „objekta“ (nasuprot, recimo, „individue“ i „svijeta“ ili „sebe“ i „drugoga“) samo pogoršava stvar replicirajući optičke figure perspektive kao fundamentalne pojmove epistemologije.<sup>17</sup> Paradigmatski, „subjekt“ je promatrač, a „objekt“ vizualna slika. Predodžba, prostor, slike svijeta; sve zajedno čine veliki splet „simboličkih formi“ iz kojih se sintetizira *kunstvollen* pojedinog povijesnog

perioda. Ako slikovni obrat ima ispuniti Panofskyjeve ambicije za kritiku ikonologije jasno je da će se taj splet morati ipak rasplesti, ne samo opširno opisati.

Hvalevrijedan pokušaj da se nit promatrača izvuče iz velikog narativa povijesti umjetnosti je ponudio Jonathan Crary, u *Techniques of the Observer* [Tehnike promatrača]. Ovom bih se knjigom pozabavio iz nekoliko razloga. Kao prvo, svjesno je smještena u odnos s općim problemima Panofskyjeve ikonologije, kao i s pojedinim temama eseja o perspektivi, sa svojim ispreplitanjem pitanja o vizualnom prikazivanju i znanstvenih objašnjenja vizualne percepcije kao tjelesne i mentalne aktivnosti. Kao drugo, ona se postavlja u kritički odnos prema tradicionalnoj povijesti umjetnosti, inzistirajući na važnosti šire kritike vizualne kulture u čijem bi se središtu nalazili modeli gledatelja. I napokon, nekim svojim manjkavostima i pretjerivanjima, Craryjeva knjiga ocrta neke od kroničnih poteškoća u samom pojmu historiziranja i teroretiziranja gledanja, pokazujući koliko je teško razbiti spekularne totalitete Panofskyjeve ikonologije. Svoju kritiku nudim ne zato što smatram da sam riješio sve probleme s kojima se Crary susreo, nego u duhu zajedničkog nastojanja, koje me se doima kao nešto još u ranom, istraživačkom stupnju.

Crary želi napisati knjigu o „gledanju i njegovoj povijesnoj konstrukciji“ (str.1), ali tu povijest želi u određenoj mjeri odvojiti od „pregleda promjena u praksama prikazivanja“ (str.5). Zaobilazeći ono što naziva „središnjim narativom“ povijesti umjetnosti – promjenu „renesansnog, perspektivnog ili normativnog“ modela gledanja, najavljenom pojavom umjetničkog modernizma sedamdesetih i osamdesetih godina devetnaestog stoljeća – Crary skreće pažnju na ranije „sistemske promjene“ u diskursima psihologije, fiziologije i optičke tehnologije.

Središnja teza knjige je da se „nova vrsta promatrača oblikovala u Europi“ tijekom prvih nekoliko desetljeća devetnaestog stoljeća. Promatrač sedamnaestog i osamnaestog stoljeća je, prema Craryju, bio figura bez tijela čije je vizualno iskustvo bilo oblikovano na „bestjelesnim odnosima camere obscure.“ U devetnaestom stoljeću, ovaj promatrač dobiva tijelo. Psihofiziološke pojave poput paslika zamjenju paradigme fizičke optike, a novi optički uređaji poput stereoskopa i fenakistoskopa izrastaju iz „radikalne apstrakcije i rekonstrukcije optičkog doživljaja“ (str. 9).

Crary navodi nekoliko zanimljivih primjera koji ilustriraju promjenu u znanstvenom razumijevanju vizualnog doživljaja: tipičan primjer je njegova rasprava o Goetheovu zatvaranju otvora camere obscure [misli se na Goetheovu „Farbenlehre“ – teoriju boja, iz 1810. op. prev.] radi kontempliranja o „fiziološkim“ bojama koje lebde i mijenjaju se u nastaloj tami, te pronicljivo shvaćanje stereoskopa kao vrstu prijelaza između (op)scenskog kazališnog prostora i euklidskih fragmenata „Riemannova prostora“ (str. 126-27) [nelinearan, zakrivljen prostor poput površine kugle, euklidska geometrija vrijedi samo za fragmente takvog prostora; prema njemačkom matematičaru 19. st. G. F. Riemannu op. prev.]. Crary također nudi neke bitne opomene o teoriji i metodi. Upozorava na tendenciju (karakterističnu za rane filmske studije) da se promatrač jednostavno „očita“ iz optičkih naprava u nekoj vrsti tehnološkog determinizma. Primjećuje da se „mjesto i funkcija tehnike mijenjaju kroz povijest“ (str. 8) i da u tumačenjima gledanja u osamnaestom stoljeću camera obscura možda ne zauzima isto mjesto kao stereoskop u devetnaestom. Povrh svega, čini se da je svjestan da su sami koncepti „promatrača“ i „povijesti gledanja“ prepuni dubokih teoretskih problema: možda uopće ne postoji „promatrač devetnaestog stoljeća“,

nego samo „efekt neumoljivo heterogenih sistema diskurzivnih, socijalnih, tehnoloških i institucionalnih relacija“ (str. 6). Možda uopće ne postoji nikakva „prava povijest“ takvog subjekta, nego samo retorika koja mobilizira određene povijesne sadržaje kako bi mogla utjecati na sadašnjost (str. 7).

Ipak i Crary zastranjuje u neke od profesionalnih rizika ikonologije, oglašujući se i na mnoga vlastita upozorenja o preuočavanju i tvrdnjama kategoričke istinitosti. Njegov skroman i zanimljiv pregled optičkih pomagala i psiholoških eksperimenata se rapidno napuhuje u „sveobuhvatnu promjenu u načinu na koji se formirala figura promatrača“, „hegemoni skup diskursa i praksi u kojima je gledanje zadobilo oblik“, „dominantni model promatrača u devetnaestom stoljeću“ (str. 7). Dominantan za koga? U kojoj sferi hegemon? Sveobuhvatan – prelazeći koje društvene granice? Crary nije u stanju ni postaviti ova pitanja, a kamoli dati odgovore na njih, jer nema nimalo interesa za empirijsku povijest promatranja, za proučavanje gledanja kao kulturne prakse svakodnevnog života, ili za tijelo promatrača/gledatelja, obilježeno rodom, klasom, ili etnicitetom. „Očito“, kaže on, „nije bilo jedinstvenog promatrača devetnaestog stoljeća, u empiriji nema takvog primjera“ (str. 7). Prva polovica rečenice jest očita i istinita; druga je pogrešna, ako se pod njom misli da nemamo pristup primjerima promatranja – što su ljudi voljeli gledati, kako su opisivali ono što su vidjeli, kako su razumijevali vizualni doživljaj slika ili prizora svakodnevnog života. Craryjev skepticizam prema „jedinstvenom promatraču devetnaestog stoljeća“ ga, protivno svakoj logici, tjera da zaključi kako uopće nema promatrača, osim u „dominantnom modelu“ koji je izlučen iz fiziološke optike i optičke tehnologije.<sup>18</sup>

Još je čudnije što je determinirajuća povijesna uloga dodijeljena ovoj vrlo specijaliziranoj „promjeni“ u gledanju. Promijenjeni promatrač koji je na jednoj stranici opisan kao

<sup>16</sup> Najbolja kritika Panofskyjevih tvrdnji iz eseja o perspektivi je „Picturing Vision“ Joela Snydera, u Mitchell, *The Language of Images*.

<sup>17</sup> U tom smislu se slažem s Michaelom Podroom, da na nekoj temeljnoj razini figuracije diskursa Panofsky zaista vjeruje u univerzalnost perspektive. Vidi Podroovljevu raspravu o podudaranju perspektive kod Panofskog i Kantove epistemologije u *The Critical Historians of Art* (Yale University Press, New Haven, CT, 1982), str. 188 – 89, i moj esej „Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the ne of Recognition“, u *Works&Days* 11/12 (proljeće-jesen 1988.), pretiskan u *Image and Ideology in Modern/Postmodern Discourse*, uredili David Downing i Susan Bazargan (State University of New York Press, Albany, NY, 1991.), str. 321 – 30. Uvod Christophera Wooda tumači i Panofskyjevu „dvosmislenost“ između „umjetnosti i pogleda na svijet“ te pokazuje da „sama perspektiva (...) uopće čini mogućom metaforu Weltanschauung pogleda na svijet“ (Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, str. 21, 13).

<sup>18</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (MIT Press, Cambridge, MA, 1990.); reference na ovo djelo koje slijede će biti navedene u tekstu. Crary primjećuje da postoje „prakse gledanja“ koje leže izvan dosega njegove studije, ali ih ipak bez zadržke poistovjećuje sa svojim „dominantnim modelom“ karakterizirajući ih kao „marginalne i lokalne forme koje su dominantne prakse gledanja odbijale, iskrivljavale ili nepotpuno uspostavljale“ (str. 7). Problem je s ovom formulacijom što svu raznolikost vizualnog doživljaja pokušava ugraditi u modele „dominantnog/opirućih“ ili „univerzalan/lokalan“, te (još temeljnije) što Crary nigdje ne dokazuje da je njegov promatrač „dominantni model“. Njegovu tumačenju promatrača devetnaestog stoljeća bi sigurno pridonijeli neki noviji radovi o ranoj kinopublici, osobito *History of the American Cinema Charlesa Mussera*, svezak 1. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. (Macmillan, New York, 1990.) i *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* Miriam Hansen (Harvard University Press, Cambridge, MA, 1991.).

puki „efekt“ u tren oka postaje glavni razlog velikih povijesnih pomaka: „Modernističko slikarstvo sedamdesetih i osamdesetih godina devetnaestog stoljeća i razvoj fotografije nakon 1839. bi se mogli promatrati kao zakašnjeli pokazatelji ili posljedice ove ključne systemske promjene koja je bila dobrano u tijeku prije 1820.“ (str. 7). Kada Crary govori o ovim „sistemskim promjenama“, „raskidima“ i „lomovima“, zvuči potpuno konvencionalno, čvrsto u zagrljaju prihvaćenih ideja. Retorika raskida i diskontinuiteta ga prisiljava na tvrdnje koje prividno govore o historijskim specifičnostima i opiru se „homogenosti“ i „totalitetu“, ali zapravo završavaju tvrdeći upravo ono što su htjele izbjeći.

Tipična je njegova tvrdnja da su „sličnosti“ među fotografijama i drugim, starijim vrstama slika samo prividne: „veliki systemski raskid kojeg je fotografija dio čini takve sličnosti beznačajnima. Fotografija je dio novog i homogenog prostora...u koji se promatrač smješta“ (str. 13).

Iako je vokabular preuzet od Foucaulta, tendencija prema totalizirajućem velikom narativu koji se urezuje u sve slojeve, ispoljujući svoju snagu na „pojedinačnoj socijalnoj površini“, zvuči više kao njemačka idealistička povi-

jest iz koje proizlazi i esej Panfskog o perspektivi-upravo ono što je Foucault pokušao nadići. Ali tada se ispostavlja da je Craryjev Foucault, u zapanjućem povijesnom skoku unatraske, utjecao na glavne utjecaje filozofije Panofskog: „Čitanje prosvjetiteljstva Ernsta Cassiera, usprkos tome što sada nije u modi, gotovo da oponaša određene dijelove Foucaultove konstrukcije „klasične misli“ (str. 56). Mnogo govori to što Crary započinje određivanjem vlastite povijesne pozicije upravo kroz termine koje donosi Panofsky u svom eseju o perspektivi, to jest „usred promjene u prirodi gledanja, vjerojatno još dublje od loma koji dijeli sre-

dnjovjekovni imaginarij od renesansne perspektive“ (str. 1). Nije nevažno ni to što njegova „systemska promjena“ potporu pronalazi u analogiji s velikim narativom M. H. Abramsa; *The Mirror and the Lamp* [Zrcalo i svjetiljka], idealističkoj povijesti engleske i njemačke književnosti romantizma koju današnje književne studije smatraju važnim muzejskim primjerkom – poviješću koja treba biti kritizirana i ponovno ispisana, a ne citirana kao potkrepljujući autoritet. Presudni argument dolazi na red kad Crary počinje opisivati „*camera-obscura*–promatrača“ osamnaestog stoljeća u terminima „objektivnosti“ i „supresije subjektivnosti“, te (predvidljivo) karakterizira promatrača devetnaestog stoljeća



kroz njegovu nabujalu, razuzdanu subjektivnost (vidi str. 9). Ovi *ready made* subjekt-objekt binarne opreke nas zatim vode u dobro poznatu priču o „apstrakciji“ vizualnog doživljaja od „ljudskog promatrača“ čije se gledanje progresivno „otuđuje“ i „postvaruje“ (vidi str. 11). Siguran znak da ova knjiga slijedi davno utabane staze idealističke povijesti je način na koji ona apsorpira sve moguće teorije i povijesti promatrača u jednomno, neempirijsko tumačenje čisto hipotetičkog promatrača.

Foucault, Adorno, Baudrillard,

Benjamin, Debord, Deluze, i ostali kritičari sretno koegzistiraju u konstrukciji ove spekularne povijesti; njihova neslaganja i razlike nestaju u zasljepljujućem svjetlu „dominantnog modela“ koje osvjetljava „homogeni prostor“.

U Craryjevu obranu treba reći da je raskrstiti s idealističkim povijestima vizualne kulture mnogo teže nego mislimo, pa bi se dalo raspravljati i je li Foucault u tome uspio u potpunosti. Svako iole zanimljivo teorijsko promišljanje vizualne kulture će se morati pozabaviti njenom povijesnom uvjetovanošću, što će nužno uključivati neki oblik apstrakcije i generalizacije promatrača i vi-

zualnih režima. Nipošto se ne bi moglo reći da je čitanje ovakvih preuopćenih velikih narativa nezahvalno ili lišeno užitka, osobito ako ih je ispričao majstor poput Panofskog koji posjeduje više znanja o vizualnoj kulturi nego Crary, ja i još nekolicina zajedno. Panofskyjeva priča još izgleda svježije i izazovno zbog svoje višedimenzionalnosti, jer je tako zgusnuta i kompleksno razgrnata. Ona pokriva četiri različite epohe (antiku, srednji vijek, renesansu i modernu) diskurzivnom mrežom koja uključuje religiju, filozofiju, znanost, psihologiju, fiziologiju, i dakako, povijest umjetnosti. Ne pokušava biti ništa manje od kritičke ikonologije, samoteoretizirajućeg pregleda vizualne kulture.

Nepravедno bi bilo onda uspoređivati Craryjevu knjigu i njenu „romantičku/modernističku“ povijest u dva stadija s Panofskyjevim epskim djelom o vizualnosti. Standard je nepodnošljivo visok. Ipak, to je standard koji ćemo morati preispitati ako hoćemo razviti kritičku povijest umjetnosti ili razumjeti suvremenu vizualnu kulturu. Je li moguće da se, kao što smatra Christopher Wood, „ikonologija na kraju pokazala ne osobito uspješnom hermenautikom kulture“ upravo zato što je njezin objekt (vizualni prikaz) uhvatio njen diskurz i metodu u klopu „sličnosti“ vizualnih prikaza s povijesnim totalitetima? Je li ikonologija, za razliku od svoje „dezintegrirajuće“ metodološke srodnice, filologije, nesposobna za pronalaženje „grešaka“ u kulturi, prijeloma u prikazivanju, i otpora gledatelja? Crary je zasigurno u pravu kad povijesnost gledanja i promatranja identificira kao duboku enigmu kritičke ikonologije. Napokon, možda je u pravu i kad tvrdi da smo „usred promjene u prirodi gledanja, vjerojatno još dublje od loma koji dijeli srednjovjekovni imaginarij od renesansne perspektive“. To nije tema knjige (*Techniques of the Observer* je samo „pretpovijest“ suvremene vizualnosti), niti on to pokušava dokazati, osim što navodi da „kompjutorski generiran imaginarij“ „premješta viziju na plohu otrgnutu od ljudskog promatrača“ (str. 1). Ovo „premještanje“ i otrgnuće od „ljudskog“ traje, prema Craryju, od 1820., i, budući da preslikava Panofskyjev narativ o „racionalizaciji vizualnog prikaza“ renesansnom perspektivom, ne čini se kao velika novost.

Istovremeno, ono nije previše različito od paradoksalnog narativa koji sam prešutno posvojio locirajući „slikovni obrat“ u suvremenoj misli i kulturi koja ponavlja najarhaičnije ikonomahe

[protivnici štovanja ikona op. prev.] na ekranima globalne električne vizualne kulture. Craryjevi tehnološki pokazatelji ovog obrata – „kompjutorski potpomognut dizajn, sintetička holografija, simulatori leta, kompjutorska animacija, strojno prepoznavanje slika, praćenje zraka, mapiranje tekstura, kontrola pokreta, VR-kacige, ocrtavanje magnetskom rezonancijom, multispektarski senzori“ – možda i nisu najbolje opisani kao trganje vizije od „ljudskog“, ali zasigurno mijenjaju uvjete pod kojima se ljudska vizija artikulira, i nije teško suosjećati s moralnom/političkom zabrinutošću u Craryjevoj nostalgličnoj invokaciji „ljudskog“. Craryjev popis *cyber*-vizualnih tehnologija bi mogao biti katalog specijalnih efekata u *Terminatoru* ili *Predatoru* Arnolda Schwarzeneggera; inventar naprava koje su omogućile da se dogodi spektakl poput Pustinjske Oluje. Kvocijent moći/znanja suvremene vizualne kulture, nediskurzivnih naredbi prikazivanja, je preopipljiv, preduboko urezan u tehnologije žudnje, dominacije i nasilja, prezasićen podsjetnicima neofašizma i globalne korporacijske kulture da bi bio ignoriran. Slikovni obrat nije odgovor ni na što. To je tek način da se postavi pitanje.

Sve je prije nego jasno je li neka revidirana verzija Panofskyjeve ikonologije najbolji put do odgovora na pitanje. Problem nagovještaju korijenska značenja same riječi „ikonologija“. S jedne strane nam se obećava diskurzivna znanost o slikama, ovladavanje logosa ikonom; s druge strane (kao što primjećuje Wood) određene perzistentne slike i sličnosti se uvlače u taj diskurz, rezultirajući totalitarizirajućim „slikama svijeta“ i „pogledima na svijet“. Ikona u ikonologiji je kao potisnuto sjećanje koje se neprestano vraća kao simptom koji je nemoguće kontrolirati.

Jedan način da se nosi s problemom bi bilo odustajanje od pojma metajezika ili diskursa koji bi mogao kontrolirati razumjevanje slika i istraživanje načina na koje slike pokušavaju prezentirati same sebe – „ikonografija“ u smislu prilično različitom od tradicionalnog. Ovom ću se pojmu vratiti u idućem poglavlju. U međuvremenu, podsjetio bih na dvije osnovne tvrdnje moje „ikonologije“ [*Iconology*]. Prva je da je ključni potez u rekonstrukciji ikonologije napustiti vjeru u znanstvenu teoriju i uprizoriti susret „ikone“ i „logosa“ u vezi tema poput paragona slikarstva ili tradicije sestrinskih umjetnosti. Po meni takav potez pretvara

ikonologiju u mnogo više od komparativne studije verbalnih i vizualnih umjetnosti, odvođeći ju u temelje konstruiranja ljudskog subjekta kao sačinjenog i od jezika i od slikovnog. Dakako, prema prastarom jeziku je temeljna ljudska osobina: „čovjek“ je „životinja koja govori“. Slika je medij podčovjeka, divljaka, „glupe“ životinje, djeteta, žene, mase. Ove su asocijacije i previše dobro poznate, kao što je i njihova kontradicija, koja kaže da je „čovjek“ napravljen na sliku svog stvoritelja. Jedna od osnovnih tvrdnji „ikonologije“ je da samo ime ove „znanosti o slikama“ u sebi nosi ožiljke prastare razdiobe i temeljnog paradoksa koji se ne može izbrisati iz načina na koji ona djeluje.

Drugi ključni pomak prema revidiranoj ikonologiji je, kao što sam sugerirao, uzajamno kritičan susret s diskursom ideologije.<sup>19</sup> Takav sam susret pokušao uprizoriti u posljednjem poglavlju „ikonologije“ obrađujući sastavne figure (*camera obscura* i fetiš) Marxova prikaza ideologije i robâ. Sada bih htio proširiti tu raspravu pomičući se s ideološkog „aparata“ (s naglaskom na njegove figura optičkih skupova) na njegove teatralne figure, što ću nazvati (slijedeći Geoffreya Hartmana) „scenom prepoznavanja kritizma“<sup>20</sup>

Panofsky nam daje „primarnu scenu“ vlastite ikonološke znanosti u uvodnom eseju svojih „ikonoloških studija“ [Studies in Iconology]. „Kada me neki poznanik na ulici pozdravi skidanjem šešira, ono što ja vidim, sa formalne točke gledišta, nije ništa drugo do promjena izvjesnih detalja unutar jedne konfiguracije koja čini dio općeg sklopa boje, linija i površina, koje sačinjavaju moj svijet vizije“<sup>21</sup>. Slijedi njegova elaboracija ove scene u obliku hijerarhije sve složenijih i istančanijih opažanja, dobro poznata svim povjesničarima umjetnosti: „formalna“ percepcija ustupa mjesto „sferi sadržaja ili značenja“ (ili je „prekoračena“ od nje), „činjeničnog“ identificiranja formalnog sklopa kao „objekta (gospodin)“ – to jest, stvari koja ima ime. Ovu razinu „prirodnog“ ili „praktičnog događaja“ Panofsky antropološki povezuje

s divljacima (australskim urođenicima), a ona zauzvrat prepušta mjesto sekundarnoj razini „konvencionalnog sadržaja“ ili značenja. „...Shvaćanje da skidanje šešira predstavlja pozdrav pripada jednom potpuno drugačijem području interpretacije“. Naposljetku, pozdrav doseže razinu globalnog kulturnog simbola: „pored toga što čini jedan prirodan događaj u prostoru i vremenu, pored toga što prirodno ukazuje na raspoloženje ili osjećanja, pored toga što izražava jedan konvencionalan pozdrav, radnja mog poznanika može iskusnom promatraču otkriti sve što ulazi u sastav njegove 'ličnosti'“, čitanje koje uzima njegovu gestu kao „simptomatičnu“ za „izvjesnu filozofiju“, „njegovu nacionalno, društveno i obrazovno zaleđe“.

„Ova se četiri termina – forma, motiv, prikaz i simbol – preklapaju kako bi konstruirali trodimenzionalni model interpretacije koji kreće od „predikonografske deskripcije“ „primarnog ili prirodnog sadržaja“ preko „ikonografske analize“ „sekundarne ili konvencionalnog sadržaja“, zatim „ikonografske interpretacije“ „suštinskog značenja ili sadržine“, do (ikonološkog) svijeta „simboličnih vrijednosti“ (str. 14). Kretanje ide od površine prema dubini, od neposrednih pojedinosti do uvida u način na koji se „esencijalna nagnuća ljudskog uma izražavaju kroz specifične teme i koncepte“ (str. 15; naglasak Panofskyjev).

Postoji mnoštvo razloga za prihvaćanje prirodnosti scene pozdrava kao početne točke objašnjavanja slike. Tihi, vizualni susret, gesta podizanja šešira, motiv „gestualnosti“

kao takve možda izgleda naprosto neizbježan kao osnovni primjer budući da obuhvaća jednu od središnjih osobina zapadnoga slikarstva; jezik ljudskog tijela u funkciji nositelja narativa dramatičnog, alegorijskog značenja. Također, mogli bismo očekivati od tumačenja gestikulacije Michaela Frieda u modernom slikarstvu i skulpturi, potvrdu osjećaja neizbježnosti i prirodnosti Panofskyjeve scene.<sup>22</sup> Ali što ako se odupremo ovim prirodnim nužnostima i preispitamo samu scenu? Što možemo primijetiti?

<sup>19</sup> Ostatok ovog eseja se uvelike bazira na mom članku „Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition“, citiranom u fusnoti 17. Ove su stranice isprva bile napisane kao odgovor na veoma poticajnu kritiku „ikonologije“ Tima Erwina na temu „Image and Ideology“.

<sup>20</sup> Geoffrey Hartman, *Criticism in the Wilderness* (Yale University Press, New Haven, CT, 1980), str. 253-64.

<sup>21</sup> Erwin Panofsky, „Iconography and Iconology“, u *Studies in Iconology* (Harper&Row, New York, 1962), str. 3 [citirano prema Panofski, Ervin: *Ikonološke studije*, Nolit, Beograd, 1975., preveo Svetozar M. Ignjačević]. Vidi raspravu Joan Hart o Panofskyjevu modeliranju ove scene prema sličnoj u djelu Karla Manheima („Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation“, *Critical Inquiry* 19:3 (proljeće 1993.); 534-66).

<sup>22</sup> Vidi Michael Fried, „Art and Objecthood“, *ArtForum* 5 (ljetno 1967.): 12-23.

Prvo, banalnost i nezanimljivost scene, ispraznu tipičnost ne kao simbola nečeg poput „buržuske uljudnosti“, uzajamnog prepoznavanja subjekata u prolazu koji jedan za drugog ne pokazuju ni najmanje zanimanje, ne kažu ništa jedan drugom i produžuju dalje za svojim poslom. Dakako da sam primjer nije bitan; on oprimjeruje, uprizoruje, čak napadno izlaže na vidjelo vlastitu nebitnost, manjak ikakve važnosti. On ne zaslužuje grubo, izbirljivo, pozorno ispitivanje ili prosudu. Nije dovoljno uzvišen da bi bio naslikan – ne radi se o uprizorenju nikakve veličanstvene povijesti, epa ili alegorije. Tu je samo kao primjer *minimalnih* obilježja vizualne komunikacije i prikazivanja; njime dobivamo polaznu liniju mjerenja složenijih, važnijih formi vizualnog prikazivanja.

Drugo, transformacija ovog jednostavnog socijalnog susreta (dva čovjeka u prolazu na ulici) u susret subjekta s objektom (percepcija i „čitanje“ prikaza, slike) i napokon u susret između dva „objekta“ reprezentiranja (dvije figure u prolazu – „gospoda“ – koje je Panofsky pred nama postavio u vlastitom „teoretskom prizoru“). „Ako rezultate ove analize iz običnog života prenesemo na neko umjetničko djelo“ moći ćemo u njemu razlikovati „ista ta tri sloja“ – formi kao predmeta, predmeta kao predstava, predstava kao simbola. Panofsky koji na ulici pozdravlja poznanika postaje figura svog susreta s pojedinačnom slikom; „scena“ pozdrava ikonologa i ikone postaje paradigma znanosti ikonologije.

Treće, konstrukcija hijerarhijske strukture razvijene kao narativna sekvenca od jednostavnog prema složenom, od trivijalnog prema bitnom, od prirodnog prema konvencionalnom, od „praktičnog“ prema „literarnom“ ili „filozofijskom“ znanju, od analitičkog prema sintetičnom razumijevanju, od primitivne, divlje konfrontacije prema civiliziranom intersubjektivnom susretu. Rani stadiji su „automatski“ (str. 3), kasniji su reflektivni, promišljeni. Zbog naše nesposobnosti da prepoznamo subjekt na slici „svi smo mi australski urođenici.“

Četvrto, opreka između „ikonografije“ i „ikonologije“ razvijena kao obrnuti narativ, u kojem viša razina prethodi nižoj u hijerarhiji kontrole. Tako je „naše praktično iskustvo moralo biti kontrolirano uvidom u način na koji su predmeti i događaji bili izraženi pomoću formi...“ (str. 15); činjenica da „ove kvalitete

shvaćamo u djeliću sekunde i gotovo automatski ne smije nas navesti na pomisao da bismo bili u stanju dati točan predikonografski opis umjetničkog djela bez da smo prethodno pogodili njegov povijesni 'locus', (str. 11).

Peto, privilegiranje literarne slike, u kojoj su „prikazi“ ljudskog tijela i njegovih gesta primarni nositelji značenja i marginalizacija neliterarnih formi („pejzažno slikarstvo, mrtva priroda, i žanr“) kao „pojava koje predstavljaju iznimku i pripadaju kasnim, odveć sofisticiranim fazama dugotrajnog razvitka“ (str. 8). Nigdje se ne spominje apstraktna umjetnost ni druge forme „u kojima je čitava sfera sekundarnog ili konvencionalnog sadržaja“ (naime, literarnih prikaza) „eliminirana“. Nema spomena slikovnih tradicija koje prikazivanju ljudskog tijela nameću stroga ograničenja (i zabrane).

Šesto, homogeniziranje ovih suprotnosti i hijerarhija u „organsku cjelinu“ – „esencijalna nagnuća ljudskog uma“ dostupna „sintetičnoj intuiciji“ ikonologa.

Samo nabranje ovih značajki je vjerojatno dostatno da označi glavne crte kritike koja bi dovela u pitanje homogenost ikonološkog procesa. „Kontrola“ nižih razina percepcije od strane viših neposredno nagoviješta mogućnost otpora; modernizam bi se mogao razumjeti upravo kao otpor Panofskyjevoj ikonologiji i njezinoj romantičnoj hermeneutici, njezinoj literarnoj/figuralnoj osnovi i njezinu poznatom nizu opreka analitičko/sintetično. To je ikonologija u kojoj je „ikonu“ u potpunosti apsorbirao „logos“, shvaćen kao retorički, literarni ili čak (što je manje uvjerljivo) znanstveni diskurs.

Ali ovdje nije dovoljno samo zabilježiti način na koji Panofskyjeva metoda reproducira konvencije devetnaestog stoljeća ili potkopava vlastitu logiku igrom svog figurativnog jezika. Moramo se zapitati (1) što stoji iza ove scene, njene ekstrapolacije i željene „znanosti“ ikonologije; zašto je ova scena neprikladna za taj cilj i koje bi mu druge scene mogle bolje poslužiti? Ovo nas pitanje nužno vraća na Panofskyjev esej o perspektivi; (2) što možemo naučiti iz Panofskyjeva pronicljivog izbora osnovne scene pozdrava? Kako bi tu scenu mogla revidirati postmoderna ili (kako je ja preferiram nazivati) kritička ikonologija?

Nešto što bi kritička ikonologija sigurno primijetila je otpor ikone logosu. Uistinu, klišeje je postmodernizma da je on epoha

apsorpcije cjelokupnog jezika u slike i „simulakrum“, semiotičku sobu zrcala. Ako tradicionalna ikonologija potiskuje sliku, postmoderna ikonologija potiskuje jezik. Ovo nije toliko „povijest“ koliko središnji narativ uzidan u samu gramatiku „ikonologije“ kao razlomljenog koncepta, spoja slike i teksta. Jedno mora prethoditi drugom, dominirati nad njim, opirati mu se, nadomještati ga. Ova drugost ili alteritet slike i teksta nije samo stvar analogne strukture, kao da su baš slike, eto, ispale „drugo“ tekstu. Radi se, kao što je pokazao Daniel Tiffany, o samim uvjetima u kojima je alteritet kao takav izražen u fenomenološkim refleksijama, osobito u relaciji govorećeg „Ja“ i viđenog Drugog.<sup>23</sup>

Kritička ikonologija je, dakle, ono što nas vraća na ljude koji tiho pozdravljaju jedan drugoga na ulici, konstitutivnu figuru ili „teoretsku scenu“ znanosti ikonologije – ono što sam nazvao „hiperikonom“.<sup>24</sup> Bilo bi i previše lako podvrgnuti ovaj prizor (što sam dijelom i učinio) ideološkoj analizi, tretirati ga kao alegoriju buržujke uljudnosti izgrađene, kao što nas Panofsky podsjeća, na „ostacima srednjovjekovnog viteštva; naoružan čovjek bi podizanjem svoje kacige dao do znanja da su mu namjere miroljubive“ (str. 4). Umjesto toga, radije podvrgnimo drukčiji – eksplicitno ideološki prizor – ikonološkoj analizi.

Radi se o Althusserovu opisu ideologije kao procesa koji „pozdravlja ili interpelira konkretne individue kao konkretne subjekte.“<sup>25</sup> Ideologija kao „funkcija (ne)prepoznavanja“ [(mis)-recognition, op. prev.] ilustrirana s nekoliko, kako ih Althusser naziva, „teoretskih scena“ (str. 174). Prva scena:

„Da uzmemo vrlo 'konkretan' primjer, svi mi imamo prijatelje koji, kad nam pokucaju na vrata a mi iza njih upitamo 'tko je?', odgovore (pošto 'je očito') 'ja sam'. I mi prepoznamo da 'to je on' ili 'ona'. Otvorimo vrata, i 'istina je, zaista je ona ta koja je bila.'“ (str. 172) Ova scena neposredno prethodi drugoj – pomaku na ulicu:

„Da uzmemo još jedan primjer, kad prepoznamo na ulici nekoga koga smo (prethodno) upoznali [(re)-connaissance, op.

prev.], pokazujemo mu da smo ga prepoznali (i prepoznali da je on prepoznao nas) govoreći mu „zdravo, prijatelju“, i pružajući mu ruku (materijalna ritualna praksa ideološkog prepoznavanja u svakodnevnom životu – barem u Francuskoj; drugdje postoje drukčiji rituali).“ (str. 172)

Kako „čitati“ ove scene pozdrava u usporedbi s Panofskyjevom? Prvo, malo su detaljnije, malo „konkretnije“, kao što Althusser navodi – u navodnicima. Socijalni susret, jednako tako, nešto je intimniji i važniji – obostrani pozdrav poznanika, prijatelja, osoba s rodnom, ne jednostrani znak uljudnosti koji bi se isto tako mogao odviti i između anonimnih stranaca. Althusserova scena je uvod narativnom ili dramskom susretu, dijalogu kojem predstavlja uvodnu riječ; on stavlja vizualno u zagrade i privilegira slijepu, oralnu razmjenu – pozdrav kroz zatvorena vrata, „hej, ti tamo!“ kojim na ulici doziva netko koga ne vidimo – „najuobičajeniji doziv policajca (i drugih)“ (str.147). Panofskyjeva scena je isključivo vizualna; ne razmjenjuju se nikakve riječi, samo geste, i mi smo navedeni da više i ne očekujemo od poznanika u prolazu. Panofsky nikad ne odzdravlja podizanjem vlastitog šešira; on se povlači u anatomiju svoje perceptivne i interpretativne aktivnosti, trodimenzionalnu interpretaciju objekta u vizualnom/hermeneutičkom prostoru.

Ovo su konstitutivne „teoretske scene“ dviju znanosti, Panofskyjeve znanosti o slikama (ikonologije) i Althusserove znanosti o (lažnoj) svijesti (ideologije). Simetrija je, dakako, nesavršena. Ideologija je predmet teoretiziranja, a ne teorija; ona je loš simptom koji se mora dijagnosticirati. Ikonologija je „dijagnostičar“ (str. 15) prema Panofskom; (dobri) „simptomi“ su kulturni simboli koje on interpretira svojom „sintetičnom intuicijom“ – ti predmeti teoretiziranja (drugi ljudi, slike) koji se susreću u prvotnoj sceni vizualnog prepoznavanja i pozdravljanja.

Pokušajmo sada prirediti scenu prepoznavanja (za razliku od puke usporedbe) između Panofskyjeve ikonologije i Althusserove ideologije tražeći od obje da prepoznaju i „pozdrave“ sebe u onoj drugoj. Ikonologija prepoznaje sebe kao ideo-

logiju, odnosno sustav naturalizacije, homogenizirajući diskurz koji briše sukobe i razlike uz pomoć figura „organske cjeline“ i „sintetične intuicije“. Ideologija prepoznaje sebe kao ikonologiju, pretpostavljenu znanost, ne samo predmet znanosti. Ovo lako otkriva re-kognicijom i objelodanjivanjem vlastitog podrijetla (etimološki i povijesno) kao „znanosti o idejama“ u kojoj su „ideje“ shvaćene kao slike – „znanost“ Destutta de Tracya i izvornih „ideologa“ Francuske revolucije.<sup>26</sup>

Cilj ovog pozdrava, dakle, nije naprosto učiniti ikonologiju „ideološki svjesnom“ ili samokritičnom, nego učiniti ideološku kritiku ikonološki svjesnom. Ideološka kritika ne može jednostavno ući u raspravu o slici ili o razlici slika – tekst, kao super-metoda. Ona intervenira i sama je podložna intervenciji od strane vlastitog predmeta. To je razlog što sam ovo viđenje ikonologije nazvao kritičkim i dijalektičkim. Ono ne počiva u velikom kodu, konačnom horizontu Povijesti, Jezika, Uma, Prirode, Bitka ili nekog drugog apstraktnog principa, već od nas zahtijeva povratak na mjesto zločina, scenu pozdrava između Subjekata – između Subjekta koji govori i koji vidi, ideologa i ikonologa.

Iz tog susreta vidimo da je kušnja za znanost, shvaćenu kao panoptičko nadziranje i ovladavanje objektom/„drugim“ (individuom ili slikom), „zločin“ ugrađen u ove scene. On nije uprizoren pred nama; figure su upletene samo u više ili manje konvencionalne socijalne pozdrave. Da bismo „vidjeli“ zločin, moramo ukloniti figure s pozornice i ispitati samu pozornicu, prostor vizije i prepoznavanja, same temelje koji omogućuju figurama da se pojave.

Predstavljanje ove prazne pozornice, temeljne slike svih mogućih vizualno-prostornih kultura, upravo je ono što Panofsky nudi u svom eseju o perspektivi.<sup>27</sup> Taj rad, kao što

<sup>26</sup> Vidi moju raspravu o francuskim ideolozima i povijesti ideologije u Iconology, str.165-66 .

<sup>27</sup> Panofskyjev esej o perspektivi je prvi put tiskan pod naslovom „Die Perspektive als 'symbolische Form', u Aufsätze (1927.), str. 99-167.

<sup>28</sup> Podro, The Critical Historians of Art str. 186; reference koje slijede biti će navedene u tekstu.

<sup>29</sup> Joel Snyder zahtijeva na oprez kod ove tvrdnje, držeći da Podro „pogrešno shvaća implicitno razlikovanje unutarnjeg/vanjskog koje radi Panofsky. „Slikari“, tvrdi Snyder, „su vjerovali da perspektiva omogućava 'apsolutnu točku gledišta'. Ali shvaćanje perspektive s točke gledišta neokantovca, povjesničara umjetnosti u dvadesetom stoljeću, dokazuje da ona nema nikakvo privilegirano, prirodno prvenstvo. Panofsky ovo drugo smatra svojim doprinosom proučavanju perspektive, dok unutarnji pogled drži prevladavajućom, neobaviještenom pozicijom“ (korespondencija s autorom). Slažem se da Panofsky vjeruje u neku vrstu razlike između slikarove i ikonologove „perspektive“, ali mislim da on u praksi, izborom primjera i modelom analize tu razliku potkopava. Ne radi se o tome da Panofsky vjeruje da je slikovna perspektiva, shvaćena doslovno, univerzalna, ahistorična norma, nego o tome da je ovaj model, sa svojim figuralnom i konceptualnom opremom (površina – dubina, trodimenzionalnost, subjekt/objekt, paradigma za relaciju opažaoca i opaženog) ugrađen u retoriku kantovske epistemologije.

<sup>23</sup> Daniel Tiffany, „Cryptesthesia: Visions of the Other“, American Journal of Semiotics 6:2/3 (1989.): 209-19.

<sup>24</sup> Vidi Iconology, str. 5-6, 158, i s tim povezani koncept „metaslike“ u drugom poglavlju ove knjige.

<sup>25</sup> Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Toward an Investigation)“, u Lenin and Philosophy (Monthly Review Press, New York, 1971. , preveo Ben Brewster) str. 127-86. Reference koje slijede biti će navedene u tekstu.

Ekvivalent tomu u Althusserovu viđenju ideologije otkriva se kad on prelazi na „formalnu strukturu ideologije“ koja je „uvi-  
jek ista“ (str.177). Althusserov primjer za univerzalnu strukturu ideologije (za koji tvrdi da bi mogao biti zamijenjen neograničanim brojem drugih, „etička, pravna, politička, estetička ideologija itd.“) je „kršćanska religijska ideologija“. Točnije, on se poziva na teološki pozdrav ili „interpelaciju individua kao subjekata“ od strane „Jedinstvenog i središnjeg Drugog Subjekta“ (str. 178), naime, Boga. Odnos uspostavljen ovim pozdravom je odnos zrcaljenja i podčinjavanja ili dominacije: „Bog je dakle Subjekt, a Mojsije i bezbrojni subjekti Božjeg naroda interlokutor-interpelatori: njegova zrcala, njegove refleksije. Nisu li ljudi napravljeni na sliku Božju?“ (str. 179). Pozornica na kojoj se odvija ideološko pozdravljanje individua je, dakle, nešto poput sobe zrcala:

„Primjećujemo da je struktura sve ideologije, interpelirajuće individue, kao subjekti u ime Jedinstvenog i Apsolutnog Subjekta, spekularna, tj. zrcalna struktura, i dvostruko spekularna: ovo zrcalno udvostručavanje konstituira ideologiju i osigurava njeno funkcioniranje. Što znači da je sva ideologija centrirana, da Apsolutni Subjekt zauzima mjesto Centra i oko njega interpelira bezbroj individua u subjekte u dvostruko zrcalnoj vezi, takvoj da podređuje [subjects] subjekte Subjektu, dajući im Subjekt u kojem svaki subjekt može kontemplirati vlastitu sliku (...) garancija da se ovo zaista tiče njih i Njega“ (str. 180).

Treba primijetiti da je ovo trenutak u kojem Althusserove ideološke „scene“ ustupaju mjesto mogućnosti za „znanost“ općem objašnjenju „formalne strukture sve ideologije“. Kako bilo, teško je ignorirati ironičnost znanstvene teorije ideologije utemeljene na modelu uzetom iz teologije. Naravno, Althusser stoji izvan ovog modela; on ga promatra s udaljenosti, stavlja ga, kao što bi Panofsky možda rekao, u perspektivu za nas. Ako možemo vidjeti da je ideologija soba zrcalâ, možda možemo razbiti zrcala i spasiti potlačene podanike [subjects] od svemogućnog Subjekta. Ili ne? Je li ova „formalna struktura sve ideologije“, poput Panofskyjeve perspektive, neobična povijesna tvorevina koja će nestati kad se promijene društveni odnosi? Ili je ona (također poput Panofskyjeve perspektive) univerzalna, prirodna struktura koja u svoj djelokrug upija sve društvene oblike, sve povijesne epohe? Zauzme li se Althusser za prvu alternativu

(model kao specifična povijesna tvorevina), on odustaje od svog svojatanja znanosti i univerzalnosti; struktura kršćanske religijske ideologije ne mora biti točno ponovljena u „etičkoj, pravnoj, političkoj, estetičkoj ideologiji itd.“. „Itd.“ bi moglo uključivati tvorevine poprilično različite od religijskih, a sama religijska ideologija bi mogla varirati kroz povijest i kulture. Zauzme li se Althusser za drugu alternativu i bude inzistirao na univerzalnosti, znanstvenoj uopćenosti spekularnog modela, on postaje, poput Panofskog, ikonolog koji ima ideologiju, a to ne zna.

Kako možemo uprizoriti pozdrav Panofskog i Althussera koji bi bio nešto više od slijepe ulice između znanosti i povijesti, fatalnog zrcaljenja ideologije i ikonologije? Što francuski filozof marksist i njemački povjesničar umjetnosti kantovac mogu učiniti jedan za drugog osim podignuti šešire na ulici? Mogu li „dozvati“ jedan drugoga, kao što Althusser dramatičizira, sa suprotnih strana zatvorenih vrata i očekivati ikakvo prepoznavanje, ikakvo obznanjenje osim zamjenjivanja s „uobičajenim policijskim“ osumnjičenikom? Možda ne, osim utoliko što možemo označiti zajednički prostor koji zauzimaju, što je jednostavno smještanje scene prepoznavanja u središte njihovih refleksija. Najveća važnost prepoznavanja kao spona između ideologije i ikonologije je što ono premješta obje „znanosti“ sa epistemološkog „kognitivnog“ tla (poznavanje objekata od subjekata) na etičko, političko i hermeneutičko tlo (poznavanje subjekata od subjekata, možda čak Subjekata od Subjekata). Kategorije prosudbe prelaze s termina kognicije na termine re-kognicije, s epistemoloških kategorija znanja na društvene kategorije poput „obznanjenja“. Althusser nas podsjeća da relacija Panofskog prema slikama počinje sa socijalnim susretom s Drugim i da je ikonologija znanost za apsorpciju tog drugog u homogenu, ujedinjenu „perspektivu“. Panofsky nas podsjeća da Althusserovi lokalni primjeri ideologije, pozdrav subjekta sa subjektom (s/s), su svi uprizoreni unutar sobe zrcala konstruirane od strane suverenog Subjekta (S/s) i da je ideološka kritika u opasnosti da ne bude ništa više od još jedne ikonologije. Ovi podsjetnici ne rješavaju naš problem, ali nam mogu pomoći da ga prepoznamo kad ga ugledamo.

S engleskoga prevela Đurđica Dragojević