

### Aleksandar Mijatović

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Ivana Lučića 3, HR-10000 Zagreb  
amijatovi@ffzg.hr

## Videnje i interpretacija: Dvije metafore Karla Marxa i jedna teza o tehnici kao epistemološkoj figuri

### Sažetak

*Karl Marx u Njemačkoj ideologiji (1845–46) i Kapitalu (1867) uvodi optičku metaforu ljudskog oka kroz koju tumači problematiku ideologije i robnog fetišizma. U radu se razmatraju mogućnosti interpretacija ovih Marxovih metafora. U svjetlu se tih interpretacija razmatra jedna od središnjih postavki vizualnih studija da se vizualna kultura moderniteta gradi na potkopavanju epistemološke prevlasti viđenja. Rad problematizira koncepciju modernističkog utjelovljenog promatrača koju uvodi američki povjesničar umjetnosti Jonathan Crary. Prema Craryju, ova drugačija ideja promatračkog subjekta potkopava klasičnu filozofsku ideju o rastjelovljenosti spoznajnog subjekta. Prema Craryjevoj argumentaciji takva se klasična ideja subjektivnosti s modernitetom ne zamišlja više kao temelj spoznaje, nego kao figura ideologije. Međutim, preokretanje Marxova odnosa između optičkih metafora i pojmova ideologije te fetišističkog karaktera robe baca potpuno drugačije svjetlo na pitanje promatračke subjektivnosti. Završna je postavka rada da se camera obscura i ljudsko oko ne trebaju isključivo shvaćati kao puke metafore koje je Marx u Njemačkoj ideologiji i Kapitalu upotrebljavao kao analogije preko kojih je tumačio pojmove kao što su ideologija ili fetišizam robe. Postupak čitanja može isto tako ići i u obrnutom smjeru: camera obscura i ljudsko oko su pojmovi koji su objašnjeni posredstvom već definiranih pojmova ideologije i fetišizma robe. Ako se perspektiva čitanja zamijeni na taj način postaje jasno da iz postavke o utjelovljenom promatraču ne proizlazi nužno i postavka o utjelovljenom karakteru doživljaja viđenja.*

### Ključne riječi

figura, metafora, interpretacija, tijelo, viđenje, camera obscura, stereoskop, fotografija, fetišistički karakter robe, ideologija, Karl Marx, Jonathan Crary

Michel Foucault u *Riječima i stvarima* postavlja tezu da je rađanje čovjeka u modernitetu obilježeno njegovim podvajanjem na subjekt i objekt spoznaje. Čovjek, tvrdi Foucault, zauzima ambivalentni položaj »podčinjenog suverena, promatranog promatrača« (Foucault 1966/2002: 337). Foucault radikalizira ovu tezu u *Nadzoru i kazni* pokazujući 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 pripremlilo novo znanje o čovjeku, kroz tehnike koje će ga podčiniti i postupke koji će ga iskoristiti.« (Foucault 1975/1994: 176)

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« (210). Panoptikon pretvara moć u »pogled bez lica (*un regard sans visage*) koji društveno tijelo preobražava u opažajno polje (*un champ de perception*)« (220).

Oslanjajući se na ove Foucaultove postavke američki povjesničar umjetnosti Jonathan Crary u kontroverznoj knjizi *Tehnike promatrača: O viđenju i modernitetu u 19. stoljeću* iznosi tezu o preobrazbi klasicističke ideje viđenja u modernističku:

»Prije nego povlašteni oblik spoznaje, viđenje samo postaje njezinim predmetom, predmetom promatranja. S 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 poretку camere obscure, te se nastanjuje u drugom uređaju, u promjenljivoj fiziologiji i vremenitosti ljudskog tijela.« (Crary 1990: 70)

Crary ovu modernističku ideju viđenja, koja se može odrediti kao *fiziološko-subjektivna*, izvodi iz optičke tehnologije i fiziološke optike 19. stoljeća.<sup>1</sup> No fiziološko-subjektivna ideja viđenja nije bila ograničena na optičku tehnologiju tog razdoblja i znanstveno proučavanje viđenja, već ove znanstvene prakse i tehnologije ulaze u područje nastajuće masovne kulture. Premještanje optičkih uređaja, prema Craryju, iz područja eksperimentalnog proučavanja fiziologije vida u područje popularne kulture omogućilo je vezivanje nadzora i spektakla, čime se moderni promatrački subjekt podvaja na objekt disciplinarnih tehnika i subjekt spektakla. Crary u prvih nekoliko desetljeća 19. stoljeća smješta nastanak »modernog i heterogenog režima viđenja« te raskid s »renesansnim, ili klasičnim, modelom viđenja i promatrača« (Crary 1990: 3). S jedne je strane vizualna kultura 19. stoljeća obilježena pojavom impresionizma i postimpresionizma u slikarstvu, kad su, raskidom s klasičnim modelom viđenja, uspostavljeni novi modeli vizualne reprezentacije i percepcije. Međutim, s druge strane, i modernističko slikarstvo sedamdesetih i osamdesetih godina 19. stoljeća te pojava fotografije 1839. godine<sup>2</sup> prema Craryju se vezuju za smještanje problematike viđenja na presjecišta filozofskog, estetskog i znanstvenog diskursa te tehnoloških, institucijskih i ekonomskih nediskurzivnih praksi. Stoga je promatrač »učinak nesvodivih heterogenih sistema diskurzivnih, društvenih, tehnoloških i institucionalnih odnosa« (Crary 1990: 6), dok su optički uređaji (*optical devices*) istodobno tehnički sklop i epistemološka figura.

Na isti način na koji su optički uređaji »točke presijecanja gdje se filozofijski, znanstveni i estetski diskursi preklapaju s mehaničkim tehnikama, institucionalnim, zahtjevima i društveno-ekonomskim kretanjima« (8), tako je i »isto znanje koje je omogućilo pojačanu racionalizaciju i kontrolu ljudskih subjekata u terminima novih ekonomskih zahtjeva bilo uvjetom za nove eksperimente u vizualnoj reprezentaciji« (9). Stoga optički uređaji koji su postali oblicima masovne zabave proizlaze iz novostečenih empirijskih znanja o fiziološkom statusu promatrača i viđenja. Uspostavljanje promatrača u devetnaestostoljetnoj vizualnoj kulturi značilo je njegovo podvajanje na u predmet istraživanja viđenja i potrošača.

»Tijekom su takvih istraživanja izumljeni brojni optički uređaji koji su kasnije postali dijelom masovne vizualne kulture 19. stoljeća. (...) Ove su središnje sastavnice devetnaestostoljetnog 'realizma' masovne kulture prethodile izumu fotografije te ni na koji način nisu zahtijevale fotografske postupke ili čak razvoj tehnike masovne proizvodnje. One su prije ovisne o novom rasporedu znanja o tijelu i konstitutivnom odnosu tog znanja prema društvenoj moći.« (Crary 1990: 17)

Stereoskop prema Craryju prenošenjem na tržište zadržava obilježja koja su mu bila dodijeljena u području fiziološkog istraživanja vida. Crary nadalje postavlja proturječnu tezu da je, s jedne strane, fiziološko-subjektivni model viđenja bio pretpostavkom vizualnog doživljaja robe ili fotografije, a s druge, da je pojava »fotografije odbacila stereoskop kao oblik vizualnog uživanja (*visual consumption*)« (133). Međutim, kao što je pokazala Laura Burd Schiavo (2003), medij se premještanjem iz polja znanosti u polje tržišta pretvara u robu. Pri tome se, tvrdi Burd Schiavo, ideološki učinci medija nikad ne podudaraju s njihovim tehnološkim ustrojem.

Burd Schiavo upozorava da se tijekom pedesetih i šezdesetih godina 19. stoljeća u stereoskope umjesto crteža umeću fotografije. Time se stereoskopu čiji se vizualni doživljaj prvotno izvodio iz promatračevog tijela sada pridodaje *simulakrum* objektivnosti fotografije. Posljedica toga je razvezivanje vizualnog doživljaja od tijela kojemu taj doživljaj duguje svoj nastanak. Prema Burd Schiavo, pri tome se stereoskopski prizor osamostaljuje od promatračeve tjelesne djelatnosti, kao što se u kapitalističkim uvjetima proizvodnje proizvod osamostaljuje od ljudskog rada. Ako robna narav devetnaestostoljetne optičke tehnologije potiskuje udio osjetilnosti promatračkog subjekta u stvaranju vizualnog doživljaja, tada se pitanje vizualne kulture 19. stoljeća ne ograničava samo na iluziju prizora i optičke varke. Ta se problematika opsjene prizora, koja se otvara sa stanovišta tehnologije i fiziološke optike, mora razmotriti i u okviru reifikacije vizualnih doživljaja. Ova reifikacija podrazumijeva osamostaljivanje vizualnih doživljaja od ljudske tjelesnosti koja ih stvara.

Slijede li se ovi izvodi Burd Schiavo, Craryjeva fiziološko-subjektivna ideja viđenja traži dodatnu kristalizaciju u okviru tumačenja optičkih metafora koje Marx uvodi u sklop analize ideologije i robnog fetišizma. Pored raznih tehnoloških i institucionalnih načina proizvodnje prizora koje navodi Crary, moderna se ideja viđenja vezuje i za *fetišističko sljepilo*.<sup>3</sup> Ono podrazumijeva istodobnu nevidljivost vidljivih predmeta (npr. upotrebne vrijednosti u razmjenskoj vrijednosti) i vidljivost nevidljivih pojava (npr. ljudskog rada utjelovljenog u robi). Ako, kako tvrdi Crary, fiziološko-subjektivni režim viđenja promiče subjektivnost promatrača, tada je on u oporbi s fetišističkim karakterom robe koji tu djelatnu sastavnicu subjektivnosti potiskuje.

1

U radu se ne razmatra Craryjev metodološki okvir koji on izrijekom vezuje uz Foucaultovu povijest ideja, zanemarujući, međutim, odlučne razlike između njezine arheološke i geneološke faze. Ovaj je aspekt Craryjeve koncepcije kritički razmotrio Mitchell (1994). Copjec (2002) pak upozorava da Craryjeva teza o pretvorbi *klasicističkog rastjelovljenog promatrača* u *modernističkog utjelovljenog promatrača* prešutno pretpostavlja kartezijski dualizam uma i tijela. Također, raspravom neće biti obuhvaćena ni novija Craryjeva knjiga *Suspensions of Perception* u kojoj se težište analize prebacuje s viđenja na širi pojam pažnje (*attention*).

2

Shawcross (1997) pokazuje da se nastanak fotografije može pomaknuti barem do 1729. godine kada njemački profesor anatomije Johann Heinrich Schulze eksperimentira sa sre-

brnim solima. Batchen (1997) pak upozorava da je službena povijest fotografije isključila barem 24 »izumitelja« fotografije koji na tu »titulu« imaju ista prava kao i Daguerre i Talbot (Batchen 1997: 35). Batchen svoju rekonstrukciju fotografije kao diskurzivne prakse vezuje za Foucaultovu arheologiju: »U skladu s tim ne postavljam pitanje tko je izumio fotografiju, nego prije u kojem se trenutku povijesti javila želja za fotografiranjem i kad se je ona počela neumorno manifestirati? Drugim riječima, u kojem je trenutku fotografija prestala biti slučajnom, izoliranim i individualnom fantazijom i postala široko rasprostranjenim društvenim *imperativom*« (Batchen 1997: 36).

3

Ovaj koncept razrađujemo u završnim etapama argumentacije.

Pa tako još 1890. godine, sedam godina nakon Marxove smrti i 23 godine nakon izlaska prvog dijela *Kapitala*, Friedrich Engels u jednom od pisama njemačkom ekonomistu Conradu Schmidtu piše:

»S ekonomskim i političkim i drugim refleksima sasvim je isto kao i s refleksima u ljudskom oku, oni prelaze kroz sabirnu leću i pojavljuju se zato preokrenuto, naglavce. Samo što nedostaje nervni aparat koji ih za predodžbu ponovno postavlja na noge.« (Engels 1890/1979: 1415–1416)

U tom pismu Engels povezuje dvije temeljne optičke figure koje se javljaju u Marxovim spisima: figuru preokrenute slike (*Njemačka ideologija*) i figuru ukinutog »nervnog aparata koji je postavlja na noge« (*Kapital*). Marx u *Njemačkoj ideologiji* prvo povlači analogiju s okom kako bi uprizorio ideološku opsjenu, a potom u *Kapitalu* ukida oko kao konačno mjesto raskrinkavanja robne opsjene. Prema Craryju se pak ova nemogućnost prevladavanja rascjepa između ideološke i robne opsjene u viđenju, razrješava u podvajanju vizualne kulture u modernitetu na opčinjenost bujanjem slika i opsjednutost optičkom fiziologijom i tehnologijom.<sup>4</sup>

### **Stereoskop: Tijelo koje vidi**

Međutim, iz Craryjevih se postavki o fiziološko-subjektivnom viđenju ne može izvesti objašnjenje zašto u ranom kapitalizmu istodobno dolazi do preobrazbe viđenja iz sredstva spoznaje u predmet njezina interesa i bujanja slika i uređaja za njihovo uživanje. Razmotrimo detaljno njegovu rekonstrukciju fiziološko-subjektivne ideje viđenja. Crary tvrdi da kroz prvih tridesetak godina 19. stoljeća viđenje napušta klasični model ustanovljen u Renesansi. Ova je korjenita preobrazba viđenja neodvojiva od preustroja znanja i društvenih praksi koji se odvijao na prijelomu iz 18. u 19. stoljeće. Viđenje nije samo pitanje slikarske perspektive, već je ono sada okrenuto tijelu koje se supostavlja kao objekt spoznaje. Stoga, kako tumači Crary, novi model viđenja proizlazi iz uređaja i postupaka racionalizacije, normalizacije i discipliniranja subjekata u okviru novonastalih ekonomskih, urbanih i industrijskih okolnosti. No, aparati, instrumenti, procedure i pomagala koji su prvotno služili u prikupljanju podataka o fiziologiji promatračevog tijela i viđenja prešli su iz laboratorija, kabineta, klinika na područje masovne kulture.

»Brojne optičke naprave koje su bile izumljene tijekom tih istraživanja kasnije su postale sastavnice masovne kulture 19. stoljeća. Fenakistiskop, jedan od uređaja koji je bio napravljen za iluziju simulacije pokreta bio je izumljen tijekom empirijskog istraživanja paslika (*afterimages*), stereoskop, prevladavajući oblik konzumiranja fotografije gotovo više od pola stoljeća prvotno je bio razvijen kao dio pokušaja da se kvantificiraju i formaliziraju fiziološke operacije binokularnosti viđenja« (Crary 1990: 16).

U klasicizmu je vrijednost parametara *podražaj/doživljaj*, *vanjsko/unutarnje*, *tijelo/okolina* proizlazila iz epistemološke mjerodavnosti *camere obscurae* čiji je spoznajni suverenitet prema Craryju doveden u pitanje upravo u osvjetljenju moderniteta. *Camera obscura* je jamčila spoznajnu suverenost *klasicističkog veridičko-objektivnog promatrača* povlačeći granicu između vanjskih podražaja i unutarnjih doživljaja te odvajanjem čina viđenja od tijela promatrača. Spoznajni suverenitet promatrača *camere obscurae* temeljio se na tome što je ona ovakvim ustrojem sprečavala podvajanje subjekta na objekt. Razdvojen od izvanjskog svijeta i vlastite tjelesnosti promatrač se nije mogao projicirati u ono što vidi niti je prizor mogao aficirati njegov čin viđenja. Taj je ustroj jamčio jasno razlučivanje unutrašnjeg od vanjskog, promatračevih unutarnjih

doživljaja i vanjskih podražaja. Dok je s jedne strane viđenje odvojeno od fizičkog tijela promatrača i njegovih osjetila, s druge je strane taj rastjelovljeni pogled nadomješten mehaničkim tijelom uređaja koji je jamčio objektivnost promatranja.

Međutim, odlučujuća je razlika između *camere obscurae* i optičkih uređaja 19. stoljeća što se prvi optički uređaj temelji na geometrijskoj optici, dok devetnaestostoljetni uređaji odražavaju i simuliraju fiziološka svojstva oka kao tjelesnog organa te tako smještaju viđenje u nadležnost *fiziološke optike*. U klasicizmu je epistemološka mjerodavnost viđenja bila zajamčena *fizičkim zakonima optike*; *camera obscura* je imobilizirala predmet iz njegove upletenosti u izvanjskost te ga projicirala na njezine stijenke. Promatračevo rastjelovljeno oko imalo je pasivnu ulogu primatelja odraza vanjskog svijeta, međutim, time je zauzvrat ujedno bila isključena mogućnost obmane. Klasicistički objektivno-veridički promatrač raspolaže pristupom svijetu, pri čemu oko ne funkcionira na razini vanjskog zamjećivanja osjetila, nego unutarnjeg opažanja uma.<sup>5</sup>

Devetnaestostoljetni se diskurs o viđenju razvijao u sklopu dvaju parametara: učvršćivanja viđenja u tijelo i njegovog odvajanja od vanjskih predmeta kao sadržaja vizualnih doživljaja. Utjelovljena subjektivnost promatrača koja je bila isključena iz *camere obscurae*, sada postaje mjestom opunomoćivanja promatrača, čime tijelo postaje »aktivni proizvođač optičkog iskustva« (Crary 1990: 69). Sâmo promatračevo tijelo proizvodi nešto što nema ekvivalenta u vanjskom svijetu. Ustanovljuju se dva modela promatračke subjektivnosti: jedan fiziološkog promatrača koji će postati predmetom pozitivističkih znanosti 19. stoljeća, i drugi subjektivnog (romantičarskog) promatrača kao proizvođača vlastitog vizualnog iskustva. Nasuprot se klasicističkom veridičko-objektivnom promatraču u 19. stoljeću afirmira fiziološko-subjektivni promatrač. 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 objekt novog znanja i tehnologije koje su se temeljile na spoznaji da je djelotvornost subjekta uvjetovana anatomsko-fiziološkim ustrojem njegova tijela. Budući da sâmo promatračevo tijelo proizvodi nešto što nema ekvivalenta u vanjskom svijetu, viđenje se iz povlaštenog spoznajnog sredstva promeće u predmet spoznaje. Dok je promatrač s jedne strane bio proizvođač vlastitog vizualnog doživljaja, koji nije iziskivao ovjeru od strane vanjskog predmeta, istodobno je bio podvrgnut postupcima ovjeravanja tako što je bio ustanovljen kao predmet ondašnjih pozitivističkih znanosti. Upravo tijelo koje je bilo mjesto perceptivne autonomije postaje

4

Ova se podvojenost ne razrješava ni u pravcu panoptičkog nadzora, niti u pravcu »društva spektakla«, već ostaje u stanju neodlučnosti: »Još uvijek se vodi historioografska rasprava o tome je li ova nova prevlast vidljivog proizvela krizu vjerovanja u samo oko, ili su optička istraživanja potakla bujanje vizualne kulture. Ista historioografska rasprava prevladava u povijesti umjetnosti: ili je izum fotografije proizveo krizu koja je dovela do neprekidnih optičkih istraživanja, ili je devetnaestostoljetna opsesija optičkim istraživanjima proizvela krizu koja je dovela do fotografije« (Friedberg 1993: 16). Nadalje, Friedberg pokazuje kako isti optički princip može poslužiti nadzoru u panoptikonu (1791) i spektaklu kroz stvaranje

vizualne iluzije u panorami (1792) i diorami (1823). Friedberg pokazuje da je jedan od središnjih problema Craryjeve argumentacije pretpostavka da neka znanstvena zakonitost ili uređaj imaju isti sadržaj ili namjenu u svim poljima kulture.

5

Karakterističan je Descartesov zaključak iz *Optike* (1637/1996): »Um je ono što opaža, a ne tijelo« (Descartes 1637/1996: 109). Prema Descartesu se unutarnja aktivnost viđenja ne oslanja na pasivnu djelatnost primanja slika koje imaju sličnost s predmetima koje odražavaju.



ujedno i mjestom podvrgavanja promatrača različitim tehnikama nadzora i institucionalizacije.<sup>6</sup> Subjektivnost se viđenja zapravo vezivala za nesavršenost fiziološkog ustroja promatrača. Videnje tako zadobiva dvosmisleni ulogu kojom mu se priznaje moć stvaranja izmišljenih svjetova, ali pri tom uskraćuje spoznajna sposobnost u dokučivanju onog stvarnog.

Prema Craryju, eksperimentalno istraživanje ovih idiosinkratičnih svojstava viđenja potaknulo je izumljivanje i upotrebu raznih optičkih uređaja. Ovi uređaji koji su služili za eksperimentalno istraživanje fiziološkog ustroja oka, premještaju se u područje popularne kulture. Uređaji poput thaumatrota, phenakistiskopa, diorame, kaleidoskopa i stereoskopa<sup>7</sup> istodobno su omogućili i spektakl i nadzor, uživanje u prizoru i izloženost pogledu: »Oni su početno bili namijenjeni znanstvenom proučavanju, ali su brzo bili pretvoreni u oblike popularne kulture. Ono što im je bilo zajedničko je odgoda percepcije i rascjep između oka i predmeta« (Crary 1990: 104). Najpopularniji takav uređaj bio je stereoskop koji je s druge strane imao odlučujuću ulogu u fiziološkim istraživanjima viđenja. Njega je 1838. godine Sir Charles Wheatstone predstavio javnosti kao optički uređaj koji je namijenjen eksperimentalnom istraživanju binokularnosti. Pitanje binokularnosti bilo je jedno od čvornih točaka diskursa devetnaestostoljetne fiziološke optike: Ako svako oko prima dvije različite slike istog predmeta kako se one stapaju u vizualni doživljaj jedinstvene slike? Zašto promatrač ne vidi dvije slike? Stereoskop dvije ravne slike istog predmeta kombinira tako da promatrač ima dojam dubine i trodimenzionalnosti kao da s oba oka gleda stvarni predmet u prostoru.

»Stereoskopski gledatelj (*stereoscopic spectator*) ne vidi ni identitet kopije, niti koherenciju zajamčenu okvirom prozora. Ono što se pojavljuje prije je tehničko ponovno sastavljanje postojeće reprodukcije svijeta razlomljene u dva neidentična modela koji prethode iskustvu njihove jedinstvene ili opipljive percepcije. (...) Odnos promatrača (*observer*) prema slici više ne proizlazi iz njegova odnosa prema predmetu koji se odmjerava s obzirom na smještenost u prostoru, već dvije različite (*dissimilar*) slike čiji smještaj simulira anatomsku strukturu promatračevog tijela.« (Crary 1990: 108)

Ako se dvije jednodimenzionalne slike promatraju kroz stereoskop, one se stapaju u trodimenzionalni simulakrum predmeta koji priziva privid njegove prisutnosti. Promatrač vidi prisutnost onog što je u zbilji odsutno, što je uzdrimalo uvjerenje o postojanju izravne i motivirane relacije između podražaja i doživljaja. No, budući da je fiktivna priroda vidnih doživljaja koje je stereoskop izmamljivao od promatrača bila neprikrivena, ovaj je uređaj prema Craryju otvoreno izlagao promatrača opsjeni. Za razliku od fantazmagoričnih efekata za čiju je djelotvornost bilo važno da sklop bude nevidljiv, Wheatstoneov je stereoskop »ostavio halucinatornu i patvorenu narav iskustva neprikrivenom. (...) Jednostavno ondje ničeg nije bilo. Iluzija dubine bila je subjektivni događaj a promatrač sjedinjen s uređajem bio je nositeljem sinteze i stapanja« (Crary 1990: 129). Budući da stereoskopi nisu težili prikrivanju tehnologije,<sup>8</sup> oni nisu mogli poništiti promatračevu fizičku upletenost u uređaj i dvodijelnu narav prizora, tako da ih, tvrdi Crary, vrlo brzo zamjenjuje fotografija.

»Uređaj koji se nedvojbeno temeljio na načelu rascijepljenosti, na binokularnosti, i na iluziji izvedenoj iz binarnog referenta stereoskopske ploče od spojenih slika, prepustio je mjesto pred oblikom koji je očuvao referencijalnu iluziju potpunije nego ijedna forma prije. Fotografija je potisnula stereoskop kao oblik vizualnog konzumiranja dijelom i zbog toga jer je obnovila i poduprla fikciju da je »slobodni« subjekt camere obscure još uvijek bio moguć.« (Crary 1990: 133)

## Roba: Ponovno odvajanje viđenja od tijela

Međutim, Laura Burd Schiavo (2003) je pokazala da je stereoskop medij koji je istodobno provodio dvije ideologije, znanstvenu i tržišnu. Iako je konstruiran 1838. godine kao instrument proučavanja fiziologije oka, čim se zatekao na tržištu u razdoblju između 1850. i 1860. godine poprimio je drugačije konotacije. Drugim riječima, potrošači nisu uživali u stereoskopskom prizoru na tehnološkoj razini medija, *već tek nakon njegove pretvorbe u robu*. U svom laboratorijskom okruženju stereoskop je otvorao odlučujuća pitanja o pouzdanosti viđenja. Ali kao uređaj masovne zabave stereoskop nije slijedio znanstvene uvide ondašnje fiziološke optike o nepouzdanosti ljudskog vida, već je postao zabavnom i isplativom robom koja je opčinila potrošače.

»Nagovješćujući da se viđenjem može upravljati tako da promatrač vidi nešto nepostojeće, i potkopavajući jednakost vanjskog svijeta i slike na mrežnici, stereoskop je postao modelom koji je prekinuo s potiskivanjem promatračeve subjektivnosti koje su vršile vizualne paradigme u 17. i 18. stoljeću.« (Schiavo 2003: 117)

Kako je istovremeno bujalo tržište fotografije, otvorio se prostor za zamjenjivanje stereoskopskih crteža fotografijama kako bi se na taj način usavršio realistički simulakrum stereoskopskog prizora.<sup>9</sup> No, upravo je uvođenje fotografske tehnologije u stereoskop vratilo klasicističku ideju viđenja koju su potkopala devetnaestostoljetna istraživanja fiziologije viđenja. Prema Burd Schiavo, time se stereoskop, nakon što je pretvoren u sastavnicu komercijalne fotografije, osamostalio od područja fizioloških istraživanja viđenja i obnovio ideologiju spoznajne pouzdanosti i povlaštenosti ljudskog vida u odnosu na ostala osjetila. Drugim riječima, istodobno s rastom utjecaja fiziološke teorije viđenja, stereoskop je dizajniran tako da je sve više počeo podilaziti zahtjevima tržišta te je počeo potkopavati fiziološko-subjektivnu teoriju viđenja čije je utemeljenje samo desetljeće ranije podupro. Tako Sir David Brewster 1851. godine u sklopu *London Crystal Palace Exhibition* predstavlja verziju stereoskopa prilagođenu za tržište. Brewsterov je stereoskop za razliku od Wheatstoneovog, zatvarao svoj mehanizam u urešenu kutiju.

»Uređaj je otvoreno uprizorivao (kao u slučaju Wheatstoneovog reflektivnog stereoskopa) napukline u promatračevoj pažnji koje su bili učinci površine. No kao u fetišizmu robe, kad se ti sastavni dijelovi uspješno prikriju (kao što je učinio Brewsterov lentikularni stereoskop) ostaju vidljivi jedino učinci. Tako je Brewsterov model maskirao fenomenološki događaj i tjelesnost binokularnog viđenja – njezinu djelatnost koja se vezuje za ljudski rad – čime se optička iluzija predstavila kao roba.« (Schiavo 2003: 123)

6

Friedberg (1993) ističe ovu problematičnu nit argumentacije: »Craryjev je promatrač (*observer*) u paradoksalnom položaju, u kojem istodobno doživljava *pokretnost* slika ('nova apstrakcija i mobilnost slika') i *nepokretnost* slika ('discipliniranje... promatrača u terminima čvrsto zadanih odnosa prema slici i uređaju'). Crary ne proširuje implikacije ovih dijalektički suprotstavljenih oblika promatranja (*observations*)« (32).

7

Treba istaknuti da od ovih uređaja koje navodi Crary, diorama ne proizlazi iz istraživanja fiziološke optike. Diorama za razliku od ostalih navedenih uređaja prikrija svoj mehani-

zam. O povijesnom situiranju diorame vidi Friedberg (1993).

8

Takva su usavršavanja i prilagođavanja stereoskopa za širu upotrebu izvršili britanski fiziolog Sir David Brewster i američki književnik Oliver Wendell Holmes.

9

U *Fotografivom priručniku* (1860) Nathaniel Burges piše da »smo primorani da u pomoć prizovemo fotografiju bez koje stereoskopski prizor nikad ne bi postigao stupanj savršenosti koji vidimo da ostvaruje«, prema Schiavo (2003: 118).

Dok je s jedne strane viđenje zaodijevao u ruho robe, stereoskop je s druge strane svoju legitimaciju crpio iz, često pogrešnih, pozivanja na znanstvene izvore. Tako se u jednom od onodobnih priručnika<sup>10</sup> stereoskop određuje kao imitacija ljudskog viđenja čije su reprezentacije pouzdani odrazi slika na mrežnici. Dok je prvotno u znanosti služio da bi utvrdio rascijepljenost predmeta i njegove vizualne reprezentacije, stereoskop se u popularnoj kulturi pretvorio u njihovo jedinstvo. Time se ponovno uspostavlja jednakost između vanjskog svijeta i njegovih slika na mrežnici oka, a umanjuje uloga promatračevog tijela.

»Salonski stereoskop (*parlor stereoscope*) jamčio je gledateljima (*viewers*) neusporediv vizualni prijem. Dok je Wheatstoneov stereoskop otvorio pitanje odnosa između predmeta i gledatelja, te o istinitosti pojava i uopće o spoznatljivosti svijeta, stereoskop za opću upotrebu, neprekidno definiran u svijetu fotografije i popularne zabave nakon njegovog tržišnog uvođenja 1851. godine, ponovno je učvrstio upravo te odnose. Salonski stereoskop i njegovi prizori su vratili mjerodavnost viđenju i prozirnost između objekta i njegove predodžbe.« (Schiavo 2003: 131)

Britanski sociolog Don Slater (1995/2002) na tom tragu ističe dvije proturječne linije vizualne kulture. S jedne strane, vizualna kultura se pri proizvodnji prizora temeljila na tehnološkim dostignućima. Vizualni uređaji, poput diorame, oslanjaju se na tehnologiju i različite znanstvene uvide (o funkcioniranju oka, viđenje pokreta, znanja iz mehanike i sl.) pri stvaranju simulacije vizualnog doživljaja neke nepostojeće okoline. S druge strane, tehnologija se vizualne kulture osamostaljuje od prvotnih namjena, ili se čak stvara isključivo za proizvodnju slika. Ova se potonja tendencija, smatra Slater, najbolje uočava na fotografiji.<sup>11</sup>

Realističnost prizora vezuje se za tehnološka dostignuća i znanstvena otkrića. Omogućujući vidljivost prizora tehnika iščezava u nevidljivost. Upravo je prikriivenost tehnike prizora upućivalo na njegovu tehničku savršenost. Doživljaj čarolije (*magic*) prizora bio je neodvojiv od njegove tehnološke uvjetovanosti: »... publika je doživljavala jednako čarobnim kao tehnološkim« (Slater 1995/2002: 305). Prizori diorame i fotografije smatrali su se, u duhu prosvjetiteljsko-modernističke ideje progresa, demonstracijama moći tehnike da preobrazi svijet i ovlada njime. Iako se trikovi i efekti tehnike pripisuju znanju, a ne natprirodnim moćima, oni se ipak smatraju uspješnima ukoliko su nevidljivi i tako čuvaju nešto od svoje zagonetnosti. No, dok se diorama koristi tehnikom kako bi proizvela iluziju realnog, oslanja se na znanost kako bi proizvela spektakl, fotografija, za razliku od toga, briše granice između stvarnog i nestvarnog, fotografirani predmet doima se stvarnim u odsutnosti nekog tehnološkog pomagala. Drugim riječima, dok čarolija diorame proizlazi iz tehnike, fotografija se doživljava kao vrsta prirodne čarolije.<sup>12</sup>

No u modernizmu je, kako to ističe Slater, položaj fotografije bio dvosmislen jer je ona također bila i sastavni dio modernističkih težnji prema deziluzioniranju i demitifikaciji, protjerivanjem čarolije iz svijeta. Realizam fotografije, smatra Slater, odgovara modernističkom svođenju znanja na vidljive činjenice. I upravo u toj (navodnoj) spoznajnoj pouzdanosti fotografije leži i njezina spektakularnost: njezin je prizor sam po sebi tehnološko dostignuće. Ili, Slaterovim riječima, »problem je međutim to što se kulturni oblici tih spektakla mogu kretati upravo u suprotnom smjeru od otrežnjujuće misije moderniteta« (313). Odnosno »/u/ samom procesu objavljivanja otrežnjenih činjenica svijeta, same se te činjenice, vizualnim spektaklom mogu ponovno začarati« (isto).

Dakle Slaterov argument je slijedeći: dok su se u predmodernim razdobljima čuda pripisivala natprirodnim silama, s modernitetom se vjeruje da čuda pro-



izvodi sama znanost. Slater u svezi s tim spektakl određuje kao oblik korištenja tehnika i znanstvenih dostignuća ne bi li se simulirao natprirodni učinak. Modernitet je razdoblje u kojem znanstvenik »ne priziva okultno, već prirodne sile« (317).

### **Fetišizam robe:**

#### **Utjelovljene bestjelesnosti i oko kao organ praznog pogleda**

U 19. stoljeću, dakle, u prvi plan dolaze halucinatorni fenomeni viđenja. Mogućnost viđenja u odsutnosti vanjskog podražaja podrazumijevala je optičko iskustvo unutar subjekta. Tako je njemački fiziolog Johannes Müller pokazao da različiti podražaji mogu pobuditi isti doživljaj u određenom osjetu te da oko poništava razlike između brojnih podražaja koje dobiva iz okoline. Ispostavilo se da je relacija između doživljaja i podražaja radikalno arbitrarna. Gillian Beer kaže da je Müllerov nastavljivač Hermann von Helmholtz dokazao da je oko »nesavršeno sredstvo koje je nesposobno za postojanu rezoluciju« (Beer 1996: 90). Oko više nije u nadležnosti vanjskog predmeta, već je ono podređeno unutrašnjim zakonitostima tijela koje ostaju izvan njegov dosega. Dok je ranije vanjski predmet ovjeravao vizualne doživljaje, sada je potrebno ovjeriti samo viđenje čiji se doživljaji više ne vezuju za vanjski podražaj. Stoga oko prema Teresi Brennan (1996), ne omogućuje da vidimo, već se promeće u nešto što navodi da ne vidimo dok gledamo, da ne vidimo da vidimo.

U takvim je okolnostima oko, kao funkcija anatomskih, fizioloških, tehnoloških i institucionalnih diskursa 19. stoljeća, moglo Marxu poslužiti kao analogija u tumačenju ideologije i robe. Marx je u tumačenju ideologije oku dodijelio ulogu mjesta na kojem se mogu ispraviti izvrnute slike ideologije, dok je u analizi robe pokazao kako je to isto mjesto ukinuto njezinim fetišističkim karakterom. Drugim riječima, Marx nije tek upotrijebio fiziološku koncepciju viđenja kao analogiju za tumačenje učinaka kapitalizma, nego je pokazao da se ti učinci temelje na odgodi viđenja i njegovoj reifikaciji koja osjetilo preobražava u organ »praznog pogleda«.

Kao što fotografija nije tek potisnula stereoskop, već su se te dvije tehnike stopile, tako se ni fiziološko-subjektivno viđenje ne može razumjeti izvan odnosa s robom. Crary promatračku subjektivnost karakterističnu za 19. stoljeće smješta u diskurs fiziološke optike i optičke tehnologije, kao što promatraču 17. i 18. stoljeća nalazi sjedište u racionalističkoj i empirističkoj filozofiji i

10

Arnold (1857), prema (Schiavo 2003: 125).

11

Još Benjamin u *Maloj povijesti fotografije* (1931) piše da su rane fotografske snimke (David Ocatvius Hill) bile plod sklada tehnike u razvoju i klase (buržoazije) u usponu. Dok su fotograf i njegov aparat bili na istoj razini, aura je na tim prvim fotografijama bila autentična. Međutim, potom se tehnika i objekt razilaze pa se mistificirajući učinci (patvorenost aure) fotografije vezuju za prevlast njezine tehničke dimenzije nad ljudskom (Benjamin 1931/1986, v. str. 159).

12

Kao što je pokazao Batchen (1997) fotografija je u svojim počecima imala ambivalentan odnos prema zbilji. Ona nije tek sredstvo

predočavanja prirode, nego fizički i kemijski proces koji prirodi omogućuje samopredočavanje. Tako primjerice William Henry Fox Talbot u djelu *The Pencil of Nature* (1844) fotografiju opisuje kao fotogenično crtanje (*photogenic drawing*), odnosno proces kojim prirodni predmeti prikazuju sami sebe, bez pomoći umjetnikovog risala. Fotografija je istodobno crtanje i sustav reprezentacije koji isključuje crtanje, priroda je u tom sustavu istodobno aktivna i pasivna, kao što je i fotografija na granici kulture i prirode. Takav sustav reprezentacije, u kojem se priroda prikazuje tako što se ona pobuđuje (dinamizira) da prikazuje samu sebe, istodobno odražava i tvori svoj predmet. Tako zamišljena fotografija potkopava razliku između kopije i originala.

fizičkoj optici. Stoga, je li fiziološko-subjektivni model viđenja koji inaugura Crary prisutan i u Marxovoj kritici ideologije i političke ekonomije? Kao što je već istaknuto, Marxovi su suvremenici bili veliki njemački fiziolozi Johannes Müller i Hermann von Helmholtz. Oni su premjestili težište istraživanja ljudskog vida s relacije između oka i predmeta na samo viđenje. Oni ustanovljuju dva odlučujuća parametra devetnaestostoljetnog diskursa o viđenju: vezivanje viđenja za tijelo promatrača i oslobađanje viđenja od vanjskih predmeta. Iako je Marxov diskurs o ideologiji i fetišizmu robe djelomično bio smješten u ove parametre, potrebno je zapravo preokrenuti gledište. To preokretanje gledišta podrazumijeva slijedeće: umjesto da se njegov optički vokabular jednostavno uzme kao metafora za tumačenje ideoloških i ekonomskih pojava, potrebno je postaviti pitanje: je li Marx rekao nešto o samom viđenju dok je istraživao kapitalističke uvjete proizvodnje? Stoga se u nastavku okrećemo Marxovoj analizi ideologije i fetišizma robe.

Ideologija odvaja ljudsku svijest od povijesnih i materijalnih uvjeta čovjekova života kako bi mogla u njih utisnuti svoje predodžbe. Tako se povijesni i materijalni život iz pretpostavki svijesti promeće u njezine učinke. U *Njemačkoj ideologiji* se »ideološki refleksi« tumače zapravo kao »odjeci životnog procesa«:

»I maglovite slike u mozgu živih ljudi nužni su sublimati materijalnog procesa njihova života, vezanog za materijalne pretpostavke, koji se dade ustanoviti pomoću iskustva.« (Marx 1845–46/1979: 307)

Međutim, za Marxa se ideološki refleksi i maglovite slike s jedne strane, i materijalni procesi života s druge strane, nalaze na istim ontološkim razinama. Stoga se otuđenje u Marxovoj ranijoj koncepciji određuje kao »privid samostalnosti« idealnog od materijalnog. Taj privid odvojenih ontoloških razina onemogućuje razotkrivanje materijalne supstance koju Marx naziva »aktivni proces života« iz koje se kristaliziraju ideološka iskrivljenja. U jednom od često citiranih mjesta<sup>13</sup> iz *Njemačke ideologije* Marx kaže:

»Ako se u svakoj ideologiji ljudi i njihovi odnosi pojavljuju obrnuti glavačke kao u cameri obscuri, onda ovaj fenomen proizlazi isto tako iz historijskog procesa njihova života, kao što obrnutost predmeta na mrežnici oka proizlazi iz njihova neposredno fizičkog procesa života.« (Marx 1845–46/1979: 307)

Ovdje treba uočiti: *Prvo*, da je metafora za ideologiju camera obscura, uređaj koji je u 17. i 18. stoljeću služio kao epistemološki okvir za razumijevanje odnosa između spoznajnog subjekta prema objektu spoznaje. *Drugo*, da je fizički proces života metafora za »historijski proces života« ljudi. *Treće*, da je obrnuta slika na mrežnici ljudskog oka metafora za inverziju »ljudi i njihovih odnosa« u ideologiji. U pronicavoj analizi W. J. T. Mitchell (1986) polazi od preokretanja analogije oka i uređaja camere obscurae:

»Ali pretpostavimo da premjestimo naglaske i zamislimo oko oblikovano po uzoru na stroj? Samo viđenje se više ne razumijeva prema neutralnim, empirijskim zakonima optike, nego kao mehanizam koji je izložen povijesnoj promjeni. (...) Obrnuta slika, bilo u oku, bilo na cameri obscuri, nisu obrnute samo zbog fizičkog mehanizma svjetlosti, nego zbog 'povijesnog procesa života', i mogu se uspraviti samo rekonstrukcijom tog istog procesa.« (Mitchell 1986: 175)

Prema Mitchellu, camera obscura zauzima ambivalentan položaj u kojem je ona istodobno »figura i za iluzije ideologije i za »povijesni proces života« iz kojeg se izvode te iluzije i sredstvo za njihovo raščaravanje« (178). Dok camera obscura s jedne strane podvrgava opsjenarskim učincima ideologije, ona pak s druge strane služi njihovom raskrinkavanju.

Kao što se ideologiji suprotstavlja historijski proces života, tako je cameri obscuri suprotstavljeno oko, a izdvojenosti promatračkog subjekta od objekta, koja proizlazi iz njegovog zatvaranja u mračnu komoru, suprotstavlja se smještanje promatračkog subjekta u nadležnost fizioloških zakonitosti tijela. Kao što iz invertne slike predmeta na mrežnici oka ne proizlazi da je taj predmeta zbilja »obrnut glavačke«, tako ni iz ideoloških iskrivljenja ne slijedi da su predmeti ili ljudski odnosi koje oni odražavaju iskrivljeni i u zbilji. Marx u *Njemačkoj ideologiji* jednim dijelom raskida s camerom obscurum kao epistemološkim uzorom viđenju, zadržavajući ujedno epistemološki povlašten položaj oka kao sredstva spoznaje. Iako je oko u *Njemačkoj ideologiji* smješteno u ljudsko tijelo, ono ipak ostaje osjetilo koje omogućuje donošenje spoznajno mjerodavnih sudova. Ideologija u Marxovom tumačenju ne podvaja svijet na područje zbilje i njezine iskrivljene ideološke preslike koja se doima kao stvarnost: »... mi polazimo od stvarno djelatnih ljudi, a iz stvarnog procesa prikazujemo i razvoj ideoloških refleksa i odjeke tog životnog procesa« (Marx 1845–46/1979: 307).

Međutim, Mitchell u pokušaju da izbjegne vulgarno-marksističko svođenje nadgradnje na bazu, zanemaruje nijanse retoričke strukture ovog odlomka. Marx naime dovodi u radikalnu imanenciju (Henry 1975) *povijesno* (»u svakoj /se/ ideologiji ljudi i njihovi odnosi pojavljuju obrnuti glavačke kao u cameri obscuri«) s *tjelesnim* (»obrnutosť predmeta na mrežnici oka proizlazi iz njihova neposredno fizičkog procesa života«). Po toj Mitchellovoj argumentaciji, tijelo može biti mjesto raskrinkavanja privida samo zato što je uvijek već mjesto njegova stvaranja. *Slika* na mrežnici je obrnuta, ali *predmet* se vidi uspravljeno. Odnosno, ono što izmiče viđenju nije predmet, već njegova slika. Međutim, nasuprot Craryju i Mitchellu, naša je teza slijedeća: *za Marxa u Njemačkoj ideologiji oko ne ostaje spoznajno privilegirano osjetilo zato što je pouzdano, već upravo zato što je nepouzđano*. Slika je u cameri obscuri preokrenuta, ali je već preokrenuta i na »mrežnici oka« i nema jasne razdjelnice između ideološke i fizičke činjenice. I to je teza koju će Marx razraditi u *Kapitalu*.

Time što je u *Njemačkoj ideologiji* oko smješteno u promatračko tijelo kao konačno sjedište povijesti ono ostaje epistemološki privilegirano osjetilo. No, u *Kapitalu* se ne problematizira *predmet*, nego samo *viđenje* čiji se doživljaj više ne veže uz neki vanjski podražaj. Konceptija viđenja u *Kapitalu* u osnovi je radikalnija nego fiziološko-subjektivni model koji Crary izvodi iz devetnaestostoljetne fiziološke optike. Naime, istom se logikom, koja u *Njemačkoj ideologiji* omogućuje poništavanje ideološke inverzije u povijesti kroz inverziju u fiziologiji, u poglavlju *Kapitala* o fetišističkom karakteru robe ukida oko:

»(1) To znači da se tajanstvenost robnog oblika sastoji jednostavno u tome što on ljudima društvene karaktere (*gesellschaftliche Charaktere*) vlastita njihova rada odražava kao karaktere koji objektivno (*als gegenständliche Charaktere*) pripadaju samim proizvodima rada, kao društvena svojstva koja te stvari imaju od prirode, a otuda im se i društveni odnos proizvođača prema radu odražava kao društveni odnos koji izvan njih postoji među predmetima. Ovim *quid pro quo* proizvodi rada postaju robe, osjetilno nadosjetilne ili društvene stvari (*Durch dies Quidproquo werden die Arbeitsprodukte Waren, sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge*). (2) Tako se i svjetlosni utisak neke stvari na živac vida (*Sehnerv*) ne pokazuje kao subjektivni

nadražaj samog živca vida, već kao objektivni oblik stvari izvan oka. Ali kod gledanja, stvar, vanjski predmet, doista baca svjetlost na drugu stvar, na oko. Tu imamo fizički odnos među fizičkim stvarima. Protivno tome, robni oblik i odnos vrijednosti proizvoda rada u kome se on predstavlja (*worin sie sich darstellt*), nemaju apsolutno nikakva posla s njihovom fizičkom prirodom i onim odnosima između stvari koji iz nje proistječu. Ovdje se zbiva samo to da određeni društveni odnos među samim ljudima uzima za njih fantazmagoričan oblik (*phantasmagorische Form*) među stvarima.« (Marx 1867/1979: 886, 1867/1968: 86)

Ovo poznato mjesto *Kapitala* po našem se mišljenju može podijeliti na dva osnovna dijela što je u citatu označeno kao (1) i (2)<sup>14</sup>. U (1) je naglasak na preobrazbi proizvoda rada u robu kao osjetilno nadosjetilnu stvar. Ta preobrazba proizlazi iz pojavljivanja društvenih karaktera rada *kao da* su prirodna svojstva predmeta. U (2) se pokazuje da se taj *quid pro quo* iz (1) ne može objasniti kao uobičajeni vidni doživljaj. Međutim, Marx primjećuje da je opsjena, kao *quid pro quo* subjektivnog doživljaja i objektivnog osjeta, prisutna već u normalnom optičkom registru u kojem, po njegovom tumačenju, »imamo fizički odnos među fizičkim stvarima«. Marx u (2) ne uspoređuje naprosto viđenje predmeta u kojem nije prisutna opsjena s viđenjem robe koja obmanjuje promatrače. *Naprotiv – Marx uspoređuje dvije vrste opsjene.*

Prva je dakle prisutna već na razini fizičkih predmeta na kojoj se subjektivni doživljaj pojavljuje kao objektivni osjet. Taj subjektivni doživljaj u (2) stoji za 'društveni karakter ljudskog rada' u (1). No, dok je subjektivni doživljaj viđenja predmeta vezan za fizički predmet, društveni karakter rada nije prirodno svojstvo predmeta. Podsjećamo: »Ali kod gledanja, stvar, vanjski predmet, doista baca svjetlost na drugu stvar, na oko. Tu imamo fizički odnos među fizičkim stvarima. Protivno tome, robni oblik i odnos vrijednosti proizvoda rada u kome se on pojavljuje, nemaju apsolutno nikakva posla s njihovom fizičkom prirodom i onim odnosima između stvari koji iz nje proistječu«. Tu drugu vrstu opsjene Marx naziva fantazmagorijom. Te se dvije vrste opsjene mogu operativno nazvati *fizičkom* i *fantazmagorijskom* opsjenom. Struktura fizičke i fantazmagorijske opsjene su identične, jer se u prvoj opsjeni subjektivni doživljaj pojavljuje kao da je objektivno iskustvo, dok se u drugoj društveni odnosi pojavljuju kao odnosi između stvari. Međutim, kod robe je *ungeheuerlich* kako se nešto što je 'izvan fizičkog odnosa između fizičkih predmeta' može pojavljivati kao da je *unutar* takva odnosa – kao da je *immanentno* predmetu.<sup>15</sup> Zašto se roba pojavljuje kao puka fizička stvar bez povijesti iako svoj nastanak duguje složenom sklopu društvenih odnosa?

Dakle, i u tumačenju fetišizma robe Marx uspostavlja analogiju s ljudskim okom. Ali dok je u *Njemačkoj ideologiji* ova analogija služila za ukidanje ideologije, fetišistički karakter robe ukida samo viđenje.<sup>16</sup> Naime, Marx ne upućuje na fiziološku strukturu oka ili optiku kako bi njima objasnio fetišizam robe. Upravo suprotno, robni fetišizam je analogija za razumijevanje tehnoloških i ekonomskih učinaka na viđenje; odnosno analogija za razumijevanje promatračke subjektivnosti u kapitalističkim uvjetima proizvodnje. Obrnuta slika na mrežnici oka koja proizlazi iz njegove fiziologije upućuje na to da i ideološke inverzije proizlaze iz materijalnih uvjeta života. No ni fiziološka struktura oka (*subjektivni nadražaj živca vida*), niti optička fizika (*predmet koji baca svjetlost na oko*) ne mogu objasniti premještanje odnosa između ljudi na stvari, odnosno fetišistički karakter robe. Dok je u *Njemačkoj ideologiji* odnos između oka i predmeta paralelan odnosu tijela i povijesti, u *Kapitalu* se ta usporednost odnosa između oka i predmeta te odnosa ljudi i predmeta dokida.<sup>17</sup>

Iako fizička struktura robe kao predmeta ne sadrži neko obilježje društvenog karaktera rada, ona ih ljudima »odražava kao karaktere koji objektivno pripadaju samim proizvodima rada«. Ako roba djeluje na ljudsko oko *kao*

da je fizički predmet, onda ljudsko oko ne može razlikovati robu od fizičkih predmeta. No, Marx ne kaže jednostavno da roba nije fizički predmet, već je njegova teza da društveni karakteri rada koje roba odražava nisu dio njezine fizičkom strukture, već ih roba kao fantazmagorija utjelovljuje u nekom predmetu. Stoga je oko u *Kapitalu* dokinuto jer viđenje ne razlikuje između robe kao predmeta i društvenih odnosa koje taj predmet materijalizira.

Prema antropologu Williamu Pietzu, Marx postavlja tezu o *fizičkoj nematerijalnosti vrijednosti* (*physical immateriality of value*):

»Na prvi pogled može izgledati paradoksalno da Marx kao zagovornik materijalizma u filozofiji kritizira teoriju vrijednosti političke ekonomije da je pretjerano materijalistička. Međutim, to je ključno polazište za Marxovu poznju teoriju kapitalističkog fetišizma: materijalnost 'vrijednosti' nije fizička, već društvena. Za Marxa je vrijednost društvena supstanca koja se pojavljuje u nizu materijalnih oblika (radnika koji rade za nadnicu, komodificiranih stvari, novac). Iako nije fizički opipljiva, vrijednost proizvoda i roba se može fizički mjeriti.« (Pietz 1993: 145)

U *Kapitalu* je problem ideoloških inverzija zamijenjen pitanjem istovremenog viđenja dvaju različitih aspekata robnog oblika: upotrebne i razmjenske vrijednosti<sup>18</sup>. Umjesto obrnute slike na mrežnici oka, u *Kapitalu* se javlja figura dvostrukog karaktera robe. Iako Marx ne kaže da dolazi do stapanja dvaju nepomirljivih aspekata robe, upotrebne i razmjenske vrijednosti, u jedinstvenu sliku, ipak je pretpostavka razmjene da su robe međusobno jednake:

»... to znači da su obje jednake nekoj trećoj stvari, koja sama sobom nije ni jedna ni druga. Dakle, mora biti moguće da se i jedna i druga, ukoliko su razmjenske vrijednosti, svedu na tu treću stvar« (Marx 1867/1979: 857).

U *Kapitalu* nije proveden retorički prevrat dvostrukog viđenja u binokularnost ljudskog tijela, odnosno robe u stereoskop. Dok su ideologija i camera

14

Završni dio ulomka glasi: »Pa zbog toga da bismo našli analogiju, moramo pribjeći maglovitim sferama vjerskog svijeta (*religiöse Welt*). U njemu proizvodi ljudskih glava izgledaju da su samostalna obličja, obdarena vlastitim životom, i koja se nalaze u odnosima među sobom kao i s ljudima. Ovako je i s proizvodima ljudskih ruku u robnom svijetu. Ovo ja nazivam fetišizmom koji prijanja za proizvode rada čim se proizvode kao robe i koji je nerazdvojno skopčan s robnom proizvodnjom. Taj fetiški karakter robnog svijeta potječe, kako je prednja analiza pokazala, iz osobitog društvenog karaktera rada koji proizvodi robu« (Marx 1867/1979: 886, 1867/1968: 86). U ovom radu ne razmatramo sve aspekte slojevitih Marxovih argumentacija. Ukratko, nakon što je uveo opisanu razliku između dviju opsjena u (2), Marx u zaključnom dijelu odlomka fantazmagoriju kao tu drugu vrstu opsjene tumači preko analogije s fetišizmom.

15

To je zapravo jedan od središnjih problema kojima se Derrida bavi u *Sablastima Marxa* (1993). Marx se po tom čitanju pokazuje nasljednikom metafizičke tradicije koja daje prednost biti pred prividom, životu pred smrću pa tako i ne može afirmirati jednu logiku sablastnosti.

16

Prema Sarah Kofman: »U Kapitalu, optička metafora nam omogućuje da shvatimo autonomiju, ali ne i inverziju i tako je camera obscura neizravno odbačena kao neprikladna analogija. Upotreba metafore camere obscurae upućuje na nedostatak u tumačenju pojma inverzije. Metafora camere obscurae je u isto vrijeme upotrijebljena u specijalnom smislu hijerarhijske preobrazbe vrijednosti, te da opiše kvalitativnu preobrazbu predmeta« (Kofman 1973/1999: 13).

17

Stoga se, nasuprot Mitchellu, Marxovo tumačenje fetišizma robe ne »preklapa s onim camere obscurae i optičkim procesom kao metafore za ideologiju« (Mitchell 1986: 189).

18

Jedan od Marxovih ključnih pojmovnih parova iz *Kapitala* – *Gebrauchswert/Tauschwert* prevodimo kao 'upotrebna i razmjenska vrijednost'. Dakle, prevodeći *Tauschwert* kao *razmjenska vrijednost* odstupamo od prijevoda *prometna vrijednost* koji su u prijevodu *Kapitala* koristili Moša Pijade i Rodoljub Čolaković.



obscura u *Njemačkoj ideologiji* izravno dovedeni u vezu, paralela između viđenja robe u *Kapitalu* i stereoskopskog prizora može se jedino pretpostaviti.<sup>19</sup> Promatrač konstruiran u *Kapitalu* istodobno vidi fizičko tijelo proizvoda i njegov robni oblik. No jesu li se ta dva aspekta robe spajala u jedinstvenu stereoskopsku sliku i ima li roba stereoskopski učinak? Mogu li se učinci novonastalih tehnoloških uvjeta objasniti isključivo u fiziološkim terminima? Je li dovoljno učinak robnog fetišizma objasniti u terminima binokularnosti?

### Refleksivno utjelovljenje i materijalnost odraza

U tumačenju fetišizma robe Marx na pitanje buržoaskog političkog ekonomista: »Pa iz čega onda potječe zagonetni karakter proizvoda rada čim uzme oblik robe (*Warenform*)?«, daje lakonski odgovor: »Očevidno (*offenbar*) iz samog tog oblika« (Marx 1867/1979: 885). Proniknuti u tajnu robe nije opsjevnarski posao raskrinkavanja privida, već uočavanja previda. Da bi obmana fetišističkog karaktera robe bila izvediva, neizbježan je previd u vidnom polju, odnosno sljepilo za jedan od njezinih aspekata.<sup>20</sup> Roba ima dvostruki karakter, dvostruki oblik, ona je spoj dvaju elemenata koji uvijek treba promatrati s dvostruke točke gledišta. Stoga robni fetišizam kao »predmetni privid društvenih karaktera rada« proizlazi iz tog dvostrukog oblika robe. Budući da predmet daje vidljivo tijelo nevidljivim odnosima razmjene, sam se predmet isključuje iz tog odnosa i povlači u nevidljivost. Težište je u ovom dijalogu na međusobnom nadomještanju između zagonetnosti i očevidnosti te proizvoda rada i robe. Zagonetnost ne proizlazi iz nečeg skrivenog, oduzetog pogledu, već iz same očevidnosti i izloženosti pogledu – iz nečeg što se ne vidi da se vidi:

»Sad on /proizvod rada/ više nije ni stol, ni kuća ni pređa, ni ikoja druga korisna stvar. Sva su se njegova *osjetilna* svojstva izgubila. Sad on više nije ni proizvod stolarskog, ni građevinarskog, ni prelačkog, ni ikojeg drugog određenog proizvoda rada. Iščežne li korisni karakter proizvoda rada, iščežao je i korisni karakter radova koje oni *predstavljaju*, izgubili su se dakle i različiti konkretni, određeni oblici tih radova, ne razlikuju se više već su svi skupa svedeni na jednak ljudski rad, na ljudski rad uzet apstraktno.« (Marx 1867/1979: 858, isticanja dodana)

Roba kao osnovni oblik kapitalističkih uvjeta proizvodnje podliježe stalnom udvajanju u upotrebnu vrijednost i razmjensku vrijednost. Dva aspekta robe nisu u istom odnosu prema njezinom tijelu. Dok s jedne strane tijelo robe određuje korisnost stvari, ono što čini njezinu upotrebnu vrijednost, s druge je strane to tijelo »materijalni nositelj razmjenske vrijednosti«. Razmjenska vrijednost materijalizacijom, pretvara robno tijelo u svoju formu; »samo način izražavanja (*Ausdrucksweise*), pojavni oblik (*Erscheinungsform*) nekog sadržaja koji se od tog izraza razlikuje« (Marx 1867/1979: 857). No, dok razmjenska vrijednost oblikuje samu materiju upotrebne vrijednosti pretvarajući je u svoje vidljivo utjelovljenje, određene se zone tijela robe (Marx ih raznoliko naziva, npr. *materijalni talog*, *sablasna predmetnost*) opiru podređivanju formi razmjenske vrijednosti, izmičući utjelovljivanju. Budući da materijalizacija nije potpuna, time ni raspodjela tjelesnosti i vidljivosti nije simetrična:

»Uopće, njihove tjelesne osobine dolaze u obzir samo ukoliko ih čine upotrebljivima, dakle, upotrebni vrijednostima. No, s druge strane, baš je apstrahiranje od njihovih upotrebni vrijednosti ono što očigledno karakterizira odnos razmjene roba.« (857)

Stoga dva aspekta robe ne funkcioniraju na stereoskopskom principu spajanja dvaju različitih slika i stapanju vidnog polja. U vidnom polju robe nije moguće integrirati tjelesnost upotrebne i bestjelesnost razmjenske vrijednosti.

Prema tome, ako se materija formira kao vidljivo utjelovljenje vrijednosti onda je ona kao tijelo koje utjelovljuje nevidljiva. Roba je paradoksalni spoj nevidljive tjelesnosti (upotrebna vrijednost) i vidljive bestjelesnosti (razmjenska vrijednost). Upotrebna vrijednost prelazi u nevidljivost pozadine na kojoj se vidi bestjelesna razmjenska vrijednost.

Isti se odnos između fizičkog tijela robe i vrijednosti u *Kapitalu* prenosi na odnos između dviju roba gdje se premješta težište s utjelovljivanja kao konstitutivnog uvjeta predmeta viđenja, na asimetričnost odnosa između tijela koje utjelovljuje i utjelovljene vrijednosti. Vrijednost nije izvanjska njezinom vidljivom utjelovljenju, ona ne postoji izvan ili prije njega. Kao što u nedavnom čitanju *Kapitala* piše George Hartley:

»To nije proces reprezentacije ili postavljanje jedne stvari umjesto druge koja postoji neovisno o svojoj reprezentaciji, jer vrijednost ne postoji prije nego je reprezentirana, ona ne postoji, on nije ništa drugo nego retroaktivan proces predstavljanja apstraktnog ljudskog rada u obliku vrijednosti. (...) Vrijednost nije ništa drugo osim vlastitog izraza u različitim pojavnim oblicima (...) Vrijednost nije prisutna prije pojavljivanja u vrijednosnoj formi; ona je učinak samog tog pojavljivanja.« (Hartley 2004: 121)

Prisjetimo se ovdje nekih od glavnih junaka *Kapitala* među robama – platna i kaputa. Robe platno i kaput igraju dvije različite uloge: »*Platno izražava svoju vrijednost u kaputu, a kaput služi kao materijal za izražavanje te vrijednosti*« (Marx 1867/1979: 867, kurzivi u originalu). S obzirom na svoje mjesto u izrazu vrijednosti, platno je nositelj relativne vrijednosti (»roba kojoj se vrijednost izražava«) a kaput ekvivalentne vrijednosti (»roba kojom se vrijednost izražava«). Platno izražava svoju vrijednost u kaputu, a kaput služi kao materijal za izražavanje te vrijednosti: 20 aršina platna = 1 kaput. Relativni oblik vrijednosti platna ima za pretpostavku da se bilo koja druga roba prema njemu može nalaziti u obliku ekvivalenta. S druge strane ona druga roba (kaput) koja figurira kao ekvivalent ne može se u isto vrijeme nalaziti i u relativnom obliku vrijednosti.

Drugim riječima, kaput i platno se ne stapaju u jedinstvenu sliku međusobnog utjelovljivanja i odražavanja:

»Ali ne može kaput predstavljati vrijednost prema platnu, a da za platno vrijednost u isto vrijeme ne uzme oblik kaputa. (...) Stoga se vrijednost robe platna izražava tijelom robe kaputa (...) Kao upotrebna vrijednost platno je stvar osjetilno različita<sup>21</sup> od kaputa, kao vrijednost ono je »jednako kaputu«, pa zato i izgleda kao kaput. Tako ono dobija oblik vrijednosti različan od njegova prirodna oblika.« (869)<sup>22</sup>

19

Pretpostavka po kojoj je Marx mogući koncept viđenja gradio po uzoru na stereoskop malo je vjerojatna. Marx učinak robe uspoređuje s fantazmagorijom.

20

U *Osamnaestom brumaireu Louisa Bonaparte* Marx analizira previd kao konstitutivan političkom prividu, obliku ideološke zaslijepljenosti: »Gonjen proturječnim zahtjevima svog položaja, a istodobno primoran da kako neki mađioničar stalnim iznenađivanjem drži oči publike uperene u sebe kao zamjenika Napoleonova, da prema tome svakog izvršava državni udar en miniature (...) On kult svete rize trierske ponavlja u Parizu u obliku kulta Napoleonovog carskog plašta« (Marx 1850/1979: 587).

21

Marxovu sintagmu *sinnlich verschiedenes Ding* (Marx 1867/1968: 66) prevodimo kao *osjetilno različita stvar*; Pijade i Čolaković prevode kao *stvar čutilno različita*.

22

Thomas Keenan (1997) u čitanju ulomka odriče figuralno-osjetilna svojstva vrijednosti, ističući njezin retoričko-diskurzivni karakter: »Ta pojava, taj izgled, ne mogu biti viđeni; ako bi se mogli fenomenalno percipirati, ako bi mogli biti viđeni, to više ne bi bila vrijednost. Vrijednost je označavanje i mora se čitati, čisti verbalni 'kao'« (Keenan 1997: 123/124).

Tijelo koje utjelovljuje ujedno i odražava. Uslijed te *materijalizirajuće-refleksivne relacije* između dviju roba, jedna roba (ona na položaju ekvivalenta) istodobno utjelovljuje (»izražava«) vrijednost druge robe (one koja je na relativnom položaju izraza vrijednosti), ali se ta druga roba u njoj i odražava: »Dakle, posredstvom odnosa vrijednosti, prirodni oblik robe B postaje oblikom vrijednosti robe A, ili: tijelo robe B postaje ogledalom vrijednosti robe A« (870). To je nevidljiv uvjet mogućnosti viđenja A; jer time što B daje vidljivost A, B postaje nevidljivim. Međutim, tjelesnost se robe B vraća u *formi pojavljivanja* robe čiju vrijednost izražava (utjelovljuje); Marx naime izriječno kaže da je platno »jednako kaputu« (»*Rockgleiches*«). Ukratko, roba A se vidi kao roba B; ne postaje samo roba B izrazom vrijednosti robe A, već je roba A *slika* robe B. Ili u terminima Marxova primjera kaput ne izražava samo vrijednost platna, već se kaput pojavljuje u obliku platna.

Granice između odraza i tijela, ogledanja i pojavnosti nisu u *Kapitalu* oštro povučene.<sup>23</sup> Jedno tijelo (*kaput*) prelazi svoje granice u refleksivnom utjelovljenju, iščezavajući u nevidljivosti, gubeći se i raspršujući svoje materijalne taloge u drugom tijelu (*platnu*). Prema tome odraz robe ne može se odvojiti od materijalnosti one robe koja joj izražava vrijednost. Dok prvo tijelo nestaje u odražavanju drugog tijela, ono se paradoksalno pojavljuje u tom odrazu drugog tijela (kaput se pojavljuje kao platno). U tom pojavljivanju tijela u liku tijela koje ga odražava sastoji se materijalnost odraza. Ako se tijelo ukazuje u obliku tijela koje ga odražava<sup>24</sup> promatračev je živac vida (*Sehnerv*), kao što kaže Marx u *Kapitalu*, odnosno »živčani sistem«, kao što je Engels istaknuo u spomenutom pismu Schmidtu, prinuđen na dokidanje i neprekidno previđanje. Ova dimenzija viđenja koja se izvodi iz Marxovog koncepta fetišizma robe ne može se u potpunosti reducirati na ideju fiziološko-subjektivnog promatrača čiji nastanak Crary smješta na početak 19. stoljeća. Drugim riječima, analiza Marxove upotrebe optičkih metafora u tumačenju ideologije i robe pokazuje da njegova koncepcija viđenja nije tek potkopavanje klasicističke koncepcije viđenja. Ideologija i roba nisu prividi koji zastiru zbilju ili pridobivaju za usvajanje neke od perspektiva na nju. Naprotiv, Marx upravo pojmovima ideologije i robe potkopava opreke između biti i privida, tjelesnog i rastjelovljenog, materije i ideje.

## Literatura

Althusser, Louis (1965/1996) *Lire le Capital*, Quadrige/PUF, Paris.

Arnold, George (1857) *The Magician's Own Book or the Whole art of Conjuring Being a Complete Handbook of Parlor Magic*, Dick and Fitzgerald, New York.

Batchen, Geoffrey (1997) *Burning with Desire: The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Beer, Gillian (1996) »'Authentic Tidings of Invisible Things': Vision and the Invisible in the Later Nineteenth Century«, u: Brennan, Teresa; Jay, Martin (ur.), *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, Routledge, New York and London.

Benjamin, Walter (1931/1986) »Mala povijest fotografije«, u: Walter Benjamin, *Estetički ogledi* (prevele Truda Stamać i Snješka Knežević), Školska knjiga, Zagreb, str. 152–166.

Brennan, Teresa (1996) »'The Contexts of Vision' from a Specific Standpoint«, u: Brennan, Teresa; Jay, Martin (ur.), *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, Routledge, New York and London.

Burd Schiavo, Laura (2003) »From Phantom Image to Perfect Vision: Physiological Optics, Commercial Photography, and the Popularization of the Stereoscope«, u: Gitelman, Lisa; Pingree, Geoffrey B. (ur.), *New Media 1740 – 1915*, MIT, London.

Copjec, Joan (2002) *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*, MIT Press, London.

Crary, Jonathan (1990) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, London.

Crary, Jonathan (1999) *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, London.

Derrida, Jacques (1993) *Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paris.

Descartes, René (1637/1996) »La dioptrique«, u: *Oeuvres*, VI, J. Vrin, Paris.

Engels, Friedrich (1890/1979) »Engels C. Schmidtu, London, 27. listopada 1890.«, u: Adolf Dragičević; Vjekoslav Mikecin; Miomir Nikić (prir.), *Glavni radovi Marxa i Engelsa*, Stvarnost, Zagreb, str. 1415–1420.

Foucault, Michel (1966/2002) *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih znanosti* (preveo Srđan Rahelić), Golden marketing, Zagreb.

Foucault, Michel (1975/1994) *Nadzor i kazna: Rodenje zatvora* (prevela Divina Marion), Informator, Zagreb.

Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping: Cinema and the Postmodernism*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

Hartley, Geroge (2003) *The Abyss of Representation, Marxism and the Postmodern Sublime*, Duke University Press, Durham and London.

Keenan, Thomas (1997) »The Point is to (Ex)Change It: Reading Capital, Rhetorically«, u: *Fables of Responsibility: Abberations and Predicaments in Ethics and Politics*, Stanford University Press.

Kofman, Sarah (1973/1999) *Camera Obscura of Ideology*, Cornell University Press.

Marx, Karl (1867/1968) *Das Kapital*, Dietz Verlag, Berlin.

Marx, Karl (1845–1846/1979) »Njemačka ideologija« (preveo Stanko Bošnjak), u: Adolf Dragičević; Vjekoslav Mikecin; Miomir Nikić (prir.), *Glavni radovi Marxa i Engelsa*, Stvarnost, Zagreb, str. 299–343.

Marx, Karl (1852/1979) »Osamnaesti brumaire Louisa Bonaparte« (preveo Hugo Klajn), u: Adolf Dragičević; Vjekoslav Mikecin; Miomir Nikić (prir.), *Glavni radovi Marxa i Engelsa*, Stvarnost, Zagreb, str. 517–587.

Marx, Karl (1867/1979) »Kapital« (preveli Moša Pijade i Rodoljub Čolaković), u: Adolf Dragičević; Vjekoslav Mikecin; Miomir Nikić (prir.), *Glavni radovi Marxa i Engelsa*, Stvarnost, Zagreb, str. 845–945.

Mitchell, W. J. T (1986) *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago.

Mitchell, W. J. T (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago.

Pietz, William (1993) »Fetishism and Materialism: The Limits of Theory in Marx«, u: Pietz, William; Apter, Emily (ur.), *Fetishism and Cultural Discourse*, Cornell University Press, Ithaca.

Shawcross, Nancy (1997) *Roland Barthes: On Photography*, University Press of Florida, Gainesville.

Slater, Don (1995/2002) »Fotografija i moderno videnje: spektakl 'prirodne čarolije'«, u: Jenks, Chris (ur.), *Vizualna kultura*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb.

23

U Keenanov retoričkom čitanju razmjena uspostavlja »material vision« koje odriče svaku fenomenalnost robi: »Izgled robe i pogled na nju je konačno, ako je ikada nešto konačno, čisto materijalno viđenje, ali materijalno u smislu u kojem je jezik materijalan koji nije fenomenalan ili osjetilan. Ona se pojavljuje, ona izgleda kao, ali tek kao *inscriptio*. Ona

se ukazuje oku (*Augenschein*) čitatelja, ali apstraktno, *unfassbar*« (Keenan 1997: 124).

24

Kao što smo pokazali u prethodnim etapama argumenta, ekvivalent (kaput) izražava vriednost relativnom obliku (platno), ali se s druge strane platno pojavljuje kao kaput.

**Aleksandar Mijatović**

**Vision and Interpretation: Karl Marx's Two Metaphors and One Thesis on  
Technique as an Epistemological Figure**

**Abstract**

*Camera obscura and human eye were key metaphors engaged in the interpretation of the concepts of ideology and commodity fetishism in Karl Marx's fundamental texts German ideology (1845–46) and Capital (1867). The aim of this paper is to reconsider interpretative strategies that Marx used while he was proposing his main thesis on ideology and commodity fetishism. In the light of these considerations the paper addresses one of the central propositions of the contemporary visual studies that modern visual culture undermines epistemological privileging of the vision. The paper critically discusses the concept of the embodied observer that American art historian Jonathan Crary introduced in the philosophy, art history, cultural history and visual studies. According to Crary the idea of vision as primarily rooted in the corporeality of the observer undercuts Cartesian idea about vision as primarily disembodied event. Crary claims that with the rise of the modernity disembodied subjectivity turns from the site of the knowledge into the figure of ideology. However, reversing the Marx's relation between optical metaphors and concepts of the ideology and commodity fetishism poses the problem of the observing subjectivity in the quite different terms. Final proposal of this paper is that camera obscura and human eye should not only be considered as optical metaphors that Marx used in German ideology and Capital as mere analogies for explaining concepts such as ideology or commodity fetishism. Reading procedure could well go into the opposite direction: the camera obscura and the human eye are the concepts explained via the already defined concepts of the ideology and commodity fetishism. If the reading perspective is switched in that way it is clear that the thesis of the embodied observer does not necessarily entail the embodied character of the visual sensations.*

**Key words**

figure, metaphor, interpretation, body, vision, camera obscura, stereoscope, photography, commodity fetishism, ideology, Karl Marx, Jonathan Crary