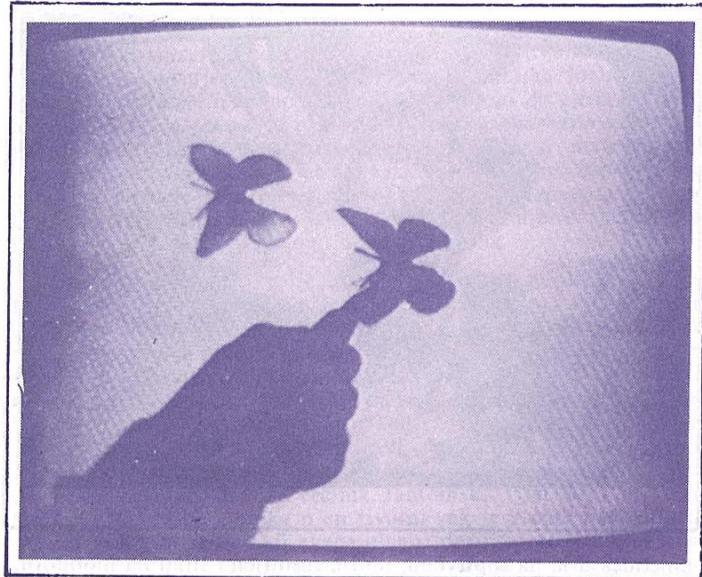


umetnost videa, imaginarno i nema reč

stuart marshall

»Odnos između ovog *homo psychologicusa* i mašina koje on koristi je veoma čudnovat, a to se naročito odnosi na automobile... Stiče se utisak da je njegov odnos sa ovom mašinom toliko intiman da izgleda kao da su stvarno spojeni – njeni mehanički kvarovi i



zastoji često su praćeni njegovim neurotičkim simptomima. Emocionalni značaj maštine proizilazi iz činjenice da ona eksteriorizuje zaštitnu ljudsku njegovog ega...«

Jacques Lacan

Iznenaduje da se video, iako je u kvazi-kibernetičkim slavopojkama istican kao najvažniji novi medij kojeg umetnici treba da prisvoje, odjednom našao na suženom prostoru. Ukoliko je video-umetnost u stanju bolovanja (a ja mislim da jeste), to je zbog mnoštva uzroka. Problem dostupnosti trebalo bi da bude centralni problem kako umetnicima, tako i galerijama, alternativnim galerijama i publici podjednako. Sedam ili osam godina posle stvaranja prvih umetničkih video-traka, veoma mali broj ljudi je imao priliku da vidi te trake, ili instalacije o kojima su toliko čitali. Izgleda da je ova primedba u principu tačna iako bi trebalo praviti razliku između situacije u Evropi i u SAD. Dosta video-radova nalazi se u istovetnom odnosu sa svojom potencijalnom publikom kao i snovi sa psihanalitičarem – oni mogu biti »shvaćeni« samo kroz opis sna; u ovom slučaju taj opis obezbeduju kritičari i časopisi.

Situacija je nesumnjivo složena jer obuhvata ekonomiju sveta umetnosti, politiku televizije i nedostatak teorije, a takođe pogoda i rad samih umetnika. Njihove rasprave postaju sve više solističke obzirom da se izjavilo stvaranje predskazanih kanala za video-distribuciju, i time što su pojedine galerije sa dovoljno novca i težnjom ka obezbeđivanju prostora za projekcije i snimanje monopolisale veći deo aktivnosti. Treba reći i to da je britanska televizija bila naročito odbojna prema ovakvim nasrtajima na njen medij u poređenju sa TV-kompanijama Holandije, Zapadne Nemačke i SAD (ne uključujući nacionalne TV-mreže), gde je prikazano nekoliko »amaterskih« video-radova.

Nije mi namera da utvrđujem ko je krivac što video-umetnici završavaju obraćajući se sebi samima, već pre da istaknem kakve efekte može imati takva represija primenjana na medij koji sam po sebi već nosi solipsističku poruku. Ukoliko umetnik i bukvalno ne završi u situaciji monologa, tehnologija sama po sebi može da posluži kao barikada, neka vrsta eksternalizovanog ega koji skriva otuđenos umetnika stvarajući situacije u kojima su članovi publike obuhvaćeni svojom otuđenošću kao objekti sopstvene svesti.

Oskudica teorijskih radova na temu videa koji idu dalje od opisa verovatno se može opravdati nedostupnošću medija, ali to dovodi do teškoča u identifikaciji sa kolektivnom praksom. Veliki broj ljudi (uključujući tu i mene) ne slaže se čak ni sa najprostijom klasifikacijom video radova na: »zabeležene performanse, »instalacije«, »društvene i politički angažovane radove« i »pravu video-umetnost« (što god to moglo da znači). U nedostatku referenci, istorije ili zajedničkih ciljeva, lako je predviđeti da će umetnici započeti sa varljivo dobroćudnom konfrontacijom umetnik – video-oprema, ne samo u pokušaju da otkriju šta mogu da rade sa tim medijem već i da otkriju upravo kakav uticaj taj medij vrši na njih. Ova elementarna postava sastoji se od video-kamere povezane sa video-rikslerom koji je dalje povezan sa monitorom, na kojem se dobija slika koju kamera u živo beleži. Mogućnost povratne snage (*feedback*) nameće se sama po sebi: kamera je usmerena na monitor i na njemu se pojavljuje niz monitora koji se smanjuju u beskonačnosti. Tautologija je bila glavno uporište video-umetnosti i, iako je refleksivnost bila odlika umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina, nigde se ona toliko često ne vidi kao kod video-umetnosti. U izvesnom smislu ovakva predstava je metafora bilo koje od teorija sposobnih da razmatraju svoje sopstvene aksiome (semiotika, matematika, psihanaliza itd.) i na taj način video-umetnici postaju teoretičari, često pokušavajući da vrše analizu video-kodova kao centralnog aspekta samih radova. Medij postaje predmet samog rada, proces strukturiranja i manipulisanja slikom diktirani umetničkom intuicijom o igramu između iluzije i stvarnosti koje medij spremno (verno) podržava.

Ukoliko elementarna konfrontacija umetnik – video-oprema dovodi do toga da medij postaje sopstveni objekat, najočigledniji razvoj uzima takav oblik u kome medij dejstvuje kao sistem povratne sprege omogućujući umetniku da postane objekat sopstvene svesti. U ovom slučaju umetnik suprotstavlja kako opremu tako i sliku sebe samog i tako radoznalost umetnika na temu medija prelazi u radoznalost o samom sebi. Umetnikova teorija videa se stoga često razvijala u ispitivanje pojmove svesti i sopstvenosti, područja koje se lako dovodi u vezu sa psihanalitičkom teorijom. Sa stanovišta ove teorije, delo je opterećeno time što je istovremeno i govor medija kao i govor o mediju. Ovo nije neophodno kritika tih video-radova kao umetničkih dela već pre teoretska osnova. Zbrka logičkih tipizacija ili meta-nivoa koji se u delu ispoljavaju, rada neurotičnosti u radovima koji se iskazuju kao teorija, tako što teorija služi u cilju poricanja (kao način odbrane) aspekte umetničkih dela. Stalni izazov govora ovog medija biće centralna tema ovog članka. On postavlja probleme podjednako umetnicima i teoretičarima.

Izgleda da se skorašnji radovi na psihanalitičkoj teoriji filma mogu primeniti i na video, od kojih je nekoliko članaka štampano u časopisu *SCREEN*, naročito »Označitelj imaginarnog« Christiana Metza. Jačanje teorije semiotike preko teorije psihanalize dovelo je do revitalizacije semiotike posle izvesnog perioda mirovanja, čiju je vrednost prepoznala grupa *Tel Quel* iz Pariza, koja je posvetila posebnu pažnju fajdovskoj tradiciji iznetoj u aforističkom i hermetičkom delu Jacquesa Lacana sa Ecole Freudienne. U članku u *Times Literary Supplement* Julia Kristeva iznala je svoje shvatanje semanalize:

»Teorija značenja sada se nalazi na raskrsnicu: ili će ostati na nivou pokušaja formalizacije sistema značenja usavršavanjem svojih logičko-matematičkih sredstava što omogućava formulisanje modela na osnovu shvatjanja (već ponešto zastarelog) značenja kao čina *transcendentalnog ega*, odsećenog od svoga tela, svog nesvesnog kao i svoje istorije; ili će se prilagoditi teoriji govornih subjekata kao podeljenih (svesno-nesvesno) i nastaviti sa pokušajem da bliže odredi vrste operacija koje su karakteristične za dve strane ovog rascpeta; izlažući ih na taj način silama van logike sistematičkog; izlažući ih, znači, sa jedne strane bio-fiziološkim procesima (koji su i sami neizbežno deo označavajućih procesa; ono što je Freud označio kao »nagoni«), i, s druge strane, socijalnim ograničenjima (porodična struktura, način proizvodnje, itd.)« Semiotička tradicija o kojoj se sada govoriti kao o klasičnoj semiotici je u ovom slučaju prebacila akcenat sa transcendentalnog subjekta na razvojstvo subjekta i transgresiju sistematičnosti.

Primena psihanalitičke teorije na sistem znakova oslanja se na odnos subjekta prema jeziku i simbolskoj funkciji. Lacanov Poredak simbolnog izведен je iz Levi-Straussove formulacije simbolske funkcije, za koju se smatra da je fundamentalna struktura ljudskoguma.

Nesvesno se može redukovati na funkciju – simbolsku funkciju, koja je bez sumnje specifično ljudska odlika, i koja se odvija prema istim zakonima kod svih ljudi, i u stvarnosti odgovara skupu ovih zakona.

»Svaka kultura se može smatrati kao celina ili skup sistema simbola, od kojih su najvažniji: jezik, bračni odnosi, ekonomski odnosi, umetnost, nauka i religija.«¹³

Psihoanalitičko tumačenje videa, prema tome, pokušava da objasni video kao sistem znakova u okviru simbolske funkcije, pozivanjem na psihoanalitičku teoriju inter i intra-subjektne komunikacije. »Psihoanaliza neće postaviti naučnu osnovu za svoju teoriju izuzev formalizovanjem, na odgovarajući način, suštinskih dimenzija sopstvenog iskustva, koje su zajedno sa istorijskom teorijom simbola, intersubjektna logika i prolaznost subjekta. To je pokušaj da otkrijemo kako iskazujemo i kako to iskazano iskazuju nas.«

U ovom članku koncentrisaće se na rad Jacquesa Lacana sa naročitim osvrtom na »Imaginarno«, ne samo zbog pokušaja da izbegnem većinu falocentričkih aspekata »Simboličkog« već i zbog toga što zastupam tezu da je veliki deo video-umetnosti u stanju regresije Imaginarnog. Pitanje je da li je koncept Imaginarnog sam po sebi plod patološke epistemologije, i »psihički kauzalitet« stadijuma ogledala, sa svojom nezavisnošću od socijalizacije, što bi sve trebalo pažljivije proučiti.

Radanje video-umetnosti bilo je omogućeno naglom dostupnošću, jesti i tehnološki jednostavne i robustne video-opreme, koja je odmah bila mobilna. Ovakvo široka rasprostranjenost jedan je od glavnih razloga nedostatka institucionalizacije u smislu propisanih načina upotrebe. Iako je moguće govoriti o elementarnim video-kodovima, strukturisanje njegove sintagme nije toliko okarakterisano konvencijama ili načinom primene koliko svršishodnošću ili doslednošću korišćenja. Na primer, skoro je nemoguće izvršiti kategorizaciju video-snimaka (izvući jedinice sintagme i utvrditi paradigmske odnose) iz prostog razloga što je nedostatak složene opreme za montažu sam po sebi učinio neophodnim duge kadrove, jer je kamera veoma često sasvim nepokretna (u nekim slučajevima zbog toga što prilikom pravljenja snimka sam umetnik često ima ulogu izvođača), ili jednostavno »prati zbivanja«. Karakteristično izlaženje iz fokusa na kraju zumiranja je takođe rezultat teškoča prilikom sklapanja probnih snimaka u celinu, pre nego svesno ili nesvesno pridržavanje video-konvencija. Korišćenje dužih kadrova ograničeno je zbog nedostatka definicije medija.

Ograničena kategorizacija bila bi moguća unutar žanra (recimo, dela jednog umetnika), ali konstantno vraćanje od konvencijom određenog korišćenja ka korišćenju odredenom tehnološkim ograničenjima, lokalizuje postavke Zakona¹⁴ u odnosima između ljudskih bića i njihovih mašina i u transformisanju reprodukcije.¹⁵ Odsustvo složenog filmskog strukturiranja postaje značajno odustvo koje, na nivou konotacije, označava »umetnost videa«. Ovo je jedna od najjačnjih razlika između videa i televizije izuzimajući sadržaj i kontekst u okviru koga se odvija projekcija.¹⁶

Mnoge teorije medija pokušavaju da izoluju određeni modus označavanja, odnos između označitelja i označenog koji je svojstven samo tom mediju. (Uzmite u obzir umetničku kritiku »bukvalnosti« koja je upućena slikaru). Svoj pristup ograničavam na video-označitelja ne u pokušaju da »otkrijem« »odgovarajuće« označeno, već pre da ukažem zašto zanesenost označiteljem dovodi do inter i intra-subjektnog konflikta koji je toliko često očigledan u video-umetnosti.

»Izgubićemo iz vida čak i samo pitanje sve dok se ne oslobođimo iluzije da označitelj daje odgovor za funkciju reprezentacije označenog, ili bolje, da označitelj poseduje odgovor za sopstvenu egzistenciju u ime bilo kakvog videa označavanja.«¹⁷

Ovo ne predstavlja ni nozografski pristup, ni objašnjenje psihoanalitičke teorije. Ovo nije pokušaj tekstualnog izučavanja video-rada ili žanra.

Lacan je prvi put prezentirao »stadijum ogledala« i Poredak imaginarnog kao psihoanalitičku »pozornicu« na Internacionallnom kongresu psihoanalize u Marienbadu 1949. godine. Najlakše dostupni opis stadijuma ogledala, Lacanov »Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja, stampan je u New Left Review broj 51 (1968). Citirajući radeve Charlotte Buhler, Else Kohler i čikaške škole psihologije o tranzitivizmu, Lacan predlaže dramatično zbivanje koje se odigrava u dobu između šestog i osamnaestog meseca života u obliku primarne identifikacije sa sopstvenim likom. On opisuje situaciju u kojoj dete u stanju zavisnosti (nedostatak motorne koordinacije) i nedovoljnog neurofiziološkog razvoja (rezultat onoga što Lacan označava kao »specifična prevremenost rođenja«) uočava sebe kao obliče (*gestalt*) u ogledalu, kao harmonični i jedinstveni lik očekivane zrelosti. Stoga se Ego uočava kao proizvod Imaginarnog, kao neadekvatni proizvod koji otudju subjekta u njegovu njenu sliku. Oscilacije vezane za ovu situaciju (ja sam uvek neki drugi, neko drugi sam uvek ja), baca subjekt u konstantnu potragu za izgubljenom vlastitošću (prvo stanje asubjektnosti). Laplanche i Pontalis u The Language of Psycho-Analysis sugerisu da Imaginarno

narno obuhvata »neknu vrstu sjedinjavanja označitelja sa označenim.«

Izgleda prilično jasno da je veći deo video-umetnosti ukopan u Imaginarno, ne samo u svakodnevnom smislu fantazije već i u lakanovskom smislu dualizma, opozicija, grozničavih potraga za samorealizacijom i nostalgijom za izgubljenom vlastitošću. Kada je kamera uperena na mene ja sam više nego ja; ja sam ja uz svoj komplement.¹⁸

»Imam seriju video-traka Samo-identitet gde razgovaram sam sa sobom na videu.«¹⁹

Umetnici često porede video sa ogledalom:

»Svoj pristup tražiš u ogledalu zbog istine o tome kako izgledaš u svetu.«²⁰

Evo primera koji pokazuje kako video-traka korišćena kao ogledalo, postaje neophodna. Takvu situaciju bilo bi nepraktično snimati sa filmskom kamerom, jer bi prisustvo kamermana izazvalo nelagodnost.²¹ Ovakva poimanja prirode vlastitosti imaju doista sličnog sa Sartrovim transcendentalnim egom,²² onim aspektom vlastitosti koji se može ispitati kao objekat svesti.

Ogledala se često pojavljuju na video-trakama, demonstrirajući ne samo ovaj dijalog sa sobom već stvarajući i metaforu o dvojstvu vlastitosti, što se može primetiti prilikom snimanja gde se zbivanje može istovremeno pratiti na monitoru. Kamere i mikseri opremljeni mogućnošću okretanja slike kao u ogledalu i njenim kombinovanjem omogućuju stvaranje složenih elektronskih ogledala, gde je sadašnje Ja u interakciji sa slikom jednog ili više »proslih« Ja. Primeri su brojni, uključujući: *Duet* (1972) Joan Joans gde



umetnica urla na sopstvenu, ranije snimljenu sliku na monitoru, i *Left Side, Right Side* (1972) gde se istražuje odnos između video-slike i slike u ogledalu; Acconcijeva traka *Centres* (1971) gde umetnik pokazuje na svoju sopstvenu sliku u monitoru, i *Recording Studio from Air Time* (1973) gde pokušava da uoči sebe kao drugog gledajući u ogledalo, »videći sebe« na isti način kao što ga vidi žena o kojoj misli; *On - Screen* (1972), *Document* (1972) i *Now* (1973) Lynde Benglis, u kojima je obuhvaćena interakcija više slojeva auto-portreta, i *Two Faces* (1973) Hermine Freed gde se ona suočava sa sopstvenom slikom.

Mogućnost videa za trenutnu reprodukciju, u poređenju sa dugotrajnim procesom kod razvijanja filma, umetnici stalno ističu kao značajan faktor u svom radu. Ne bi bilo isuviše ekstremno opisati ovaj kvalitet prenosa slike i njene re-prezentacije sa svojstvom »podmuklo očaravajućeg efekta« (pridobijajućeg) opisanog kod Lacana kao stadijum ogledala. Ova odražavajuća ogledalska identifikacija sa slikom sebe je, naravno, veoma različita od detetovog prvog susreta sa sopstvenom slikom u ogledalu, jer to je iskustvo koje uspostavlja svest o Ja, Izdvajajuju Ja iz stanja nediferencirane asubjektnosti. Kasnije konfrontacije između Ega i Alter Ega uspostavljaju sekundarnu identifikaciju ritualu nalik ponavljanju način krovog samopoimanja koje služi utvrđivanju predstava o vlastitosti koje nastaju posle stadijuma ogledala.

Video-sistem predstavlja sasvim novo i različito ogledalo koje ne samo da ne okreće sliku već dozvoljava prostorno i vremenski neograničeno posmatranje sebe, što sve efikasnije uspostavlja samopostvarenje. Moć videa kao ogledala je u ovoj novini, i veliki broj rada Dana Grahama i Petera Campusa sastoje se od prostih instalacija za istraživanje ovih aspekata video-ogledala. Sugestija da se ovi radovi mogu iskoristiti za postizanje do sada nemogućeg stanja subjektnosti, terapeutski povučene samosvesti isto je tako sumnjava kao i Ego psihologija. Ovakva istraživanja obično vode povlažajućem video narcisizmu i poteri za subjektom Uma (*Cogito*).

Otkriće narcisizma je bilo ono što je Freuda navelo da uspostavi novi stadijum između autoerotizma (zadovoljavanja osnovnog nagona bez spolašnjeg objekta) i pravog objekta ljubavi. U ovom stadijumu subjekt »počinje da prihvata sebe, svoje sopstveno telo, kao objekt ljubavi²¹. Freud povezuje radanje narcisizma sa formiranjem Ega (da bi se on prihvatio kao objekt ljubavi) – odigravanje 'nove psihičke akcije' i sa neurofiziološkim razvojem kore mozga, 'kortikalnog ogledala'. Odnosi između ega, narcisizma, predstave o sebi i stvaranje telesne sheme su svi zajedno povezani u primarnoj identifikaciji stadijuma ogledala kao internalizacija rivalskih odnosa. Ukoliko stadijum ogledala predstavlja primarnu identifikaciju, onda je on takođe 'osnovni koren sekundarnih identifikacija'.²² Identifikacija sa sobom i introyekcija sebe kao drugog (druge označava i pojavu narcisizma (sekundarni narcisizam u kasnijim Freudovim radovima). Preuzimanje sopstvene slike kao objekta ljubavi dovodi do dvojnog odnosa agresije i ljubavi, gde je agresivnost blisko povezana sa identifikacijom naročito u slučaju paranoje. Kao što je Lacan istakao u svojoj doktorskoj disertaciji²³, progonitelji kod mlađih paranoika su identični sa predstavama ideje-ega (za koje je prethodnica ideal-ego iz stadijuma ogledala) a onaj drugi kog se bojimo često može biti onaj drugi koga volimo.

Kod video-umetnika koji posmatra sebe na monitoru postoji ponavljanje primarne identifikacije iz stadijuma ogledala u obliku sekundarne identifikacije i (ili) identifikacije sa odsutnim članom publike kroz identifikaciju sa pogledom kamere (fantazije). Umetnik je stoga sklon narcisističkoj identifikaciji sa slikom tela (povlačenje objektne predstave i pojava Ego predstave) i mazohističkoj identifikaciji sa 'Drugim (za kojeg je on) ona objekat voajerizma. Prema Freudu sado-mazohistički odnos sastoji se od dijalektike aktivnosti i pasivnosti, identifikacije sa drugim i transformacije sadizma u mahohizam i vice versa.²⁴ Ovom igrom aktivnosti i pasivnosti takođe se opisuje i identifikacija članova publike. Identifikacija sa kamerom (koja na mnogim snimanjima kao da gleda u umetnika posmatrača) postavlja u ulogu voajera, u obavezno sadističku ulogu: identifikacija sa umetnikom stavlja ga u mazohističku ulogu. Ove identifikacije su na neki način praćene procesom stvaranja slika. Kamera predstavlja neku vrstu monstruoznog svevidećeg oka koje vrši 'introyekciju' slike umetnika a monitor je 'projektuje' po posmatračima, raspršujući je po njima.

Ispod ovih identifikacija, koje i umetnika i publiku uvlače u Imaginarno, struji nesvesna želja za nedostatnim i nedostupnim objektom.²⁵ Nemogućnost zadovoljavanja želje u lakanovskom smislu objašnjava se njenom redukcijom na nivo impulsa za uništenjem sebe ili drugog kao nezavisnog subjekta. Želja je usmerena ka onome što drugi (druga želi (želja da se zauzme mesto drugog u želji). Video-radovi su najpogodniji kao objekti i katalizatori želje, jer predstavljaju prisustvo odsutnosti, 'nedostatnost kojoj se daje život'. Kada nam svet dolazi samo u obliku slike, on je polu-prisutan i polu-odsutan, drugim rečima, fantomska; i mi sami smo kao fantomi.²⁶ U obliku snimka njen životni vek je kratak i svaka projekcija je sve bliže dovodi eveneutlanoj dezintegraciji u elektronski šum. U okviru Simbolnog oni predstavljaju re-prezentaciju 'druge scene', i u ovom smislu su slični mislima iz snova ili nesvesnim porukama podređenim glavnim mehanizmima nesvesnog: pomaku (prostornom i vremenskom) i kondenzaciju (njihov odnos je lakonski u odnosu na značenja koja »nose«). Oni su takođe objekat nagona za viđenjem (*scopophilia*) i nagona da se čuje (*pulsion invocante*) od kojih je prvi jedna od komponenti seksualnih nagona opisanih u 'Tri eseja o teoriji seksualnosti'²⁷, gde se svakom nagonu pridodaje određeni izvor. U svom delu *Nagoni i njihove transformacije*²⁸ Freud se bavi dokazivanjem kako se složeni nagoni mogu transformisati, i pravi razliku između autoerotiskih nagona od onih koji su od samog početka usmereni ka objektu. Ovi obuhvataju sadizam (sa izvorom u muskulaturi) i *scopophiliju* (sa izvorom u oku). Samo ova druga vrsta nagona koja se može modifikovati 'preokretanjem u suprotnost' – preokretanje sadizma u mazohizam i voajerizma u egzibicionizam, obe uključuju i promenu objekta, 'okretanje ka vlastitosti samoga subjekta'.

Situacija u kojoj se posmatra video-projekcija očigledno igra važnu ulogu u načinu na koji video-traka funkcioniše kao objekat voajerizma za posmatrača. Zanimljivo je da je stepen osvetljenosti neophodan za pravljenje i posmatranje video-trake skoro obrnut od onoga kod filma. Prilikom snimanja filma potreban je visok stepen osvetljenosti, dok je za projekciju potreban mrak; snimanje video-trakom često se odvija u uslovima slabe osvetljenosti ali se može posmatrati i u dobro osvetljenoj sobi. U praksi se video-radovi obično prikazuju u slabo osvetljenoj prostoriji, verovatno u pokušaju da se smanji prisutnost monitora (veoma neprirodnoj objekta), što na žalost podseća na gledanje televizije ranih pedesetih godina. Konotacija koju nosi dnevna soba i paradigmatska situacija projekcije u porodičnom krugu kod video-umetnika izaziva veliku anksioznost (koju niz ekranu što se smanjuje u beskončnost na monitoru može samo da pojavi). Stoga su umetnici razvili najrazličitije načine da se spreči uspostavljanje ovakve konotacije.

Vito Acconci je naročito svestan postojanja ovakvih problema i postigao je visok nivo transparentnosti medija stvarajući neuobičajene situacije projekcije i uključujući članove publike u zavodljiv direktni diskurs. U instalaciji *Command Performance* prikaz januara 1974, u galeriji 112 Greene St. u New Yorku, Acconci je video-monitor sa ranije napravljenim snimkom postavio na pod ispred osvetljene stolice. Lik gledaoca na stolici bi se u živo prenasio posredstvom video-kamere na monitor smešten iza stolice, sa prostirkom za sedenje što je omogućavalo prenos zbivanja drugim članovima publike. U ovoj postavci pojedinac koji posmatra video-projekciju nalazi se u položaju sličnom Acconciјevom u toku samog snimanja trake, gde su on/ona bukvalno 'pod reflektorima'. Postavka projekcije na taj način uvlači posmatrača u samo delo, u kome on/ona postaje objekt voajerizma za ostale na isti način na koji je Acconci objekt voajerizma za njih.

Ovakve postavke projekcija ističu voajerizam mnogo efikasnije nego filmske projekcije, gde su izolovani u tami posmatrači samo subjekti voajerizma. Biti istovremeno i subjekat i objekat voajerizma je takođe karakteristika mnogih video-instalacija koje se odvijaju 'u živo'. Kao što je Metz istakao, *scopophilia* i *pulsion invocante* su naročito zavisni od održavanja stvarne distance između subjekta i objekta.

»Lisa Bear: Da li želite da održite distancu između vas i publike?

Vito Acconci: Daaa. (Zvuči neubedljivo)

Lisa Bear: Ili možda želite da promenite taj odnos?

Vito Acconci: Pre bi se reklo da želim da promenim taj odnos, ali nisam siguran kako... Mislim da želim nešto ovako: želim da mi osnova za ova dela bude kontakt između mene i prolaznika, ali želim da promenim način svoje prisutnosti. Stoga od nedavno imam poriv da napustim sam performans. Želim da moje prisustvo postane toliko nedefinisano da kontakt sa njim postane težak... da fizički kontakt sa mnom postane skoro lažni problem.«

Kod videa, kao i na filmu, ova simbolična distanca od željenog objekta pojačava se prostorno-vremenskom distancom snimanja. Ograničenja voajerizma se stoga smanjuju, jer pogled je odobren (objekat se nalazi tu da bi bio viden, on se prikazuje) i subjekt posmatranja ne može biti izazvan objektom posmatranja. 'Kada je svet uočljiv, ali ne i više od toga, to jest kada nije podložan našoj akciji, mi se pretvaramo u one koji zaviruju i prisluškuju.'²⁹ Za razliku od filma koji posmatrača postavlja unutar prostora između proizvođača slike (projektor) i platna, video nastaje unutar drugog prostora (katodne cevi) i posmatrač se uvek nalazi spolja gledajući unutra. Voaјersko uzbudženje može se povećati pogledom umetnika – video-radovi često ruše dugo važeće pravilo izvođačkih umetnosti po kome sa publikom ne treba uspostavljati kontakt oči-u-oci.

Drugi aspekt video-slike koji je čini idealnim objektom skopofiličnog nagona je njen nedostatak definicije, gde sam medij najviše održava čvrsto fiksiranu udaljenost posmatranja, više od svih ostalih vremensko-prostornih umetničkih formi. Ukoliko se približimo slici ona se raspada u mutni sjaj elektronike: kao objekta želje ona nam izmiče. Ovaj nedostatak definicije prelazi u uzbudjenje, zadržavanje mogućnosti potpune vizuelne identifikacije i negiranje stapanja pogleda sa njegovim objektom. Istovetni uslovi važe i kod samog snimanja. Rad sa kamerom teži ka tome da bude blizak, što se ogleda u žargonu TV-snimatelja (portret, srednji plan). Prema principu 'preokretanja u suprotnost' ovi uslovi važe i za umetnika i za publiku, gde snimanje i posmatranje video-trake stimulišu projekciju potisnute želje u složeni i antagonistički konflikt.

»Stani pred reflektore, tu je tvoje mesto... kao kućence, poskakuj, šeni... ja sam ti potreban, potrebitno ti je da zavisiš od mene... da, mali moj medvediću što igras, sada si ti tamo gde sam ja nekada bio. Ja više ne moram da budem tu... mrđaj pišom, sada je red na tebe, izigravaj malo ti budalu za njih... ti ćeš im pokazati da si jači od njih, ono što ja nisam mogao, ti nećeš odati koliko ih mrziš.«

Glavni problem za video-umetnika je da svoj govor usmeri ka prepoznavanju Istine, pre nego ka iskrivljenom upoznavanju Znanja,³⁰ ili, da to kažemo na drugi način, da proizvede Simbolni objekt sa Simbolnom funkcijom.³¹ Imaginarno je stalno prisutni mamac i na nivou neme reči (*parole vide*), ja sam uvek neko drugi. Imaginarno je ono što blokira intersubjektnost, a nema reč je diskurs raznih Ega koji služi maskiranju nesvesnog iskaza proste reči (*parole pleine*). Ja ove očigledno razmatratim 'terapijski' efekat videa, ali ovo dejstvo važi podjednako i za umetnika i za publiku. 'Napisati sopstvenu istoriju, znači isto tako napisati isповest najdubljih delova duše naših suseda.'³² Pošto je cilj psihanalitičke seanse radijalna intersubjektnost Simbolnog, oslobađanje od obmana 'imaginarnog i lekovito prepoznavanje nesvesne želje, na ovom mestu je relevantno napraviti osrvt na psihanalitičko poimanje transfera.'

Odnos analitičara i analiziranog započinje u Imaginarnom sa projekcijom otuđenog ega analiziranog na analitičara. Analitičar na tom nivou čutanjem odbija da odgovori potrebama analiziranog, postajući na taj način onaj Drugi (kolektivno nesvesno) sa kojim ogoljeno nesvesno analiziranog subjekta komunicira jezikom nesvesne želje. Ovaj odnos je odnos razmene Simbolnog zasnovan

na prepoznavanju (Istina), dok je odnos Imaginarnog odnos rivaliteta u obliku stalnog pokušaja zauzimanja mesta drugog, zasnovan na iskrivljenom prepoznavanju iz stadijuma ogledala (Znanje). Komunikaciju preko video-trake je teško razmatrati kao transfer (ovaj problem se već pojavio prilikom primene psihoanalitičke teorije na književnost), jer treba utvrditi kome ili za koga umetnik stvara svoju poruku. Za umetnika publike je samo simbolično prisutna u obliku kamere, a za publiku umetnik je samo simbolično prisutan kao oblik na ekranu. Video traka deli mnoge karakteristike sa pisanim tekstom što se tiče načina beleženja, ali nije toliko podložna krunipim 'sekundarnim revizijama'. Mogućno je da se umetnik obraća odsutnoj publici kao Drugom, gde nema kamera zamenjuje analitičara koji čuti. Ali, mogućnost cenzure (odluka da se ne prikaže snimak) i fiksiranje ili upisivanje Reči, ublažava radikalnu intersubjektnost Simbolnog. 'Ako nam se svet obraća, dok nismo u stanju da odgovorimo, oduzet nam je govor i stoga smo osuđeni na neslobodu.'

Mogućno bekstvo od Imaginarnog izgleda da se nalazi u samoanalizi. Fojdova primedba iz 1910: 'Kad me pitaju kako se postaje psihoanalitičar, odgovaram: Proučavanjem sopstvenih snova.'³⁰ Ali, kasnije je objavio: 'Moja samoanaliza je još uvek u zastoji i shvatilo sam razlog. Sebe mogu analizirati samo uz pomoć objektivno dobijenog saznanja (kao posmatrač spolja). Prava samoanaliza nije moguća; inače ne bi postojala ni bolest.'³¹ Samoanaliza se često smatra kao narcisistički otpor psihoanalizi gde izostaje osnovni aspekt terapije – transfer.

Moja namera nije da odbacim video kao neminovni medij Imaginarnog, već pre da ukažem na neke od zamki koje on postavlja. Napominjali su podjednako i umetnici i psihoterapeuti da korišćenje videa može dovesti do 'autentične' svesti o sebi, ali da njegova potencijalna moć leži u njegovom narativnom jezgru (u smislu položaja subjekta u odnosu na Reč pre nego na naraciju). »Ovakav odnos između ljudi i mašina moraće da se reguliše i psihološkim i psihotehničkim sredstvima; ovo će biti sve neophodnije u organizacijskom društva.

Ukoliko nam, u kontrastu sa ovim psihotehničkim metodama, psihoanalitički dijalog omogući da uspostavimo humanije odnose, zar nije i sama forma ovog dijaloga odredena slepim završetkom, što će reći samim otporom Ega?

Doista, zar nije to dijalog u kome onaj koji ima uvid samom svojom tehnikom priznaje da svog pacijenta može oslobođiti okova svog neznanja samo ukoliko sve pričanje prepusti njemu?«³²

1) Some Reflections on the Ego», *International Journal of Psycho-Analysis* 34 (1953) str. 11–17 (Uputeno Britanskom Psihoanalitičkom društvu, 22. maja 1953)

2) Vidi, na primer, Allan Kaprow, »Video Art: Old Wine. New Bottle« *Art-orum*, Jun 1974.

3) SCREEN časopis, tom 16, br. 2, letot 1975.

4) »The System and the Speaking Subject«, *TLS*, 12. oktobar 1973.

5) Claude Levi-Strauss, »The Effectiveness of Symbols« u *Structural Anthropology*, Penguin University Books, 1972, str. 203. Ž

6) Claude Levi-Strauss, »Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss« u: Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, (Paris), PUF, 1966, p.xix

7) Jacques Lacan, »The Function of Language in Psycho-analysis« u: Anthony Wilden, *The language of the Self*, Delta Books, New York, 1975, str. 51.

8) Ne bez izvesnih kolebanja predlaže psihoanalitički način tumačenja video-umetnosti, jer je istorijat ove teorije čvrsto ukopan u pseudo-nauku u vidu racionalizacije predrasuda i, koristeći terminologiju dvostrukih veza (*DOUBLE BINDS*).

Falocentritizam psihoanalitičke teorije više nema potrebe posebno isticati (mada se to, na žalest, još uvek radi). Osnovni problem leži u zameni ontološkog i optičkog – ili u pridavanju ontološkog optičkom – a skorije zanimanje feministkinja za psihoanalizu ukazuje na to da će se ovaj problem uskoro razrešiti. Lacanove teorije su naročito nedostupne kontekstualizaciji jer ne dozvoljavaju korišćenje meta-jezika. Zakon koji sam sebe dokazuje uvek dovodi do paradoksa (Russell), i sam Freud je bio svestan problema teorije koja ne dopušta mogućnost falsifikovanja (Popper).

9) Vidi tekst »The Ideology of Opposition and Identity« u: Anthony Wilden, *System and Structure*, Tavistock Publications, London, 1972.

10) NLR

11) Ono na čemu je Porečak Simbolnog zasnovan. Može se uporediti sa primarnim zakonom Straussove simbolske funkcije – zabrane incesta.

12) Vidi raspravu Umberta Eco-a o 'Siframu prepoznavanja' u »The Articulation of Cinematic Codes«, *Cinemantics*, 1. januar 1978.

13) Vidi David Antin, »Television: Video's Frightful Parent«, *Artforum* decembar 1975.

14) Jacques Lacan, »The Insistence of the Letter in the Unconscious«, Jacques Ehrman, prir. *Structuralism*, Anchor Books, New York, 1978, str. 186.

15) Bruce Kurtz, »Shooting Stars«, *Art-Rite* broj 7, 1974.

16) Taka Limura, »The Questions«, *ibid.*

17) Eleanor Antin, »Dialogue with a Medium«, *ibid.*

18) Jean Dupuy, »The Diphthong II«, *ibid.*

19) Jean-Paul Sartre, »The Transcendence of the Ego«.

20) NLR

21) »Psycho-Analytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia« (1911) u: *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Standard Edition, prir. James Strachey, 24. toma, Hogarth Press, 1953. XII, str. 60–61.

22) »On Narcissism: an Introduction«, 1914. Standard Edition. XIV, str. 75–76.

23) NLR

24) Jacques Lacan, »De la Psychose Paranoïaque dans ses Rapports avec la Personnalité«, Paris Le Francoise, 1932 (These pour le doctorat an medecine, Diplome d'état).

25) Standard edition, tom VII, str. 159.

26) Odnos između nagona, želje i objektu ima složeni istorijat. Freudov termin »Itrieb« prvi put pomenut u »Tri eseja o seksualnosti« često je prevoden kao »instinkt«; iako on predstavlja bio-energetski koncept sa značenjem »dizjanja« ili »spiritiskav« i ima malo veze sa »instinktom« u smislu ponavljanja određenog nasleđem. (Termin »Itrieb« se ovde prevodi kao »nagona«). U svom delu »Nagoni i njihovo promenljivost«, Freud je takođe uključio i termin »izvora«, »cilja« i »objekata«. Freud opisuje seksualni nagon kao labilan određujući mu specifičnost cilja (seksualno spašavanje) i izvor (genitalitet). Za seksualni nagon se tvrdi da se sastoji od više nagona (polimorfna perverzija), povezanih sa različitim erogenim zonama (zivorima) da bi se tek kasnije organizovao i povezao sa jednom erogenom zonom i načinom odnosa prema objektu koji je određen individualnim iskustvom. (Rani cilj složenog nagona je oslobođenje telepe napetosti na izvoru). Seksualni nagon se razlikuje od nagona jamodržanja specifične ciljeve i objekta ovih drugih (na primer: glad – hrama). Seksualni nagoni se usmeravaju u odnosu na njihove ciljeve i objekte. U kasnijim rado-

vima pravi se razlika između dela-objekta i objekta ljubavi stavljanju prve u bliži odnos sa nagonima i direktnim zadovoljavanjem, a povezujući druge sa njihovim odnosom prema ukupnom egu. Termin »Wunsche«, koji se obično prevodi kao »želje« ili »prohete«, opisan je u teoriji snova na sledeći način. Potreba (nagon) postiže zadovoljenje kroz specifični objekat (na primer: hrana). Izkustvo ovog zadovoljenja postaje memičku sliku povezana sa tragovima pamćenja budžeta potrebe. Kada se potreba ponovo javi, memičku sliku se ponovo stvara, budeći percepciju ranijeg zadovoljenja. Prema tome, želja je vezana za trag pamćenja, i pokušaji da se ona zadovolji dovode do halucinatorne reprodukcije ranije percepcije (fantazija). Objekat želje se, na taj način, vezuje za simbole koji ga zamenjuju.

Lacan koristi genetičko gledište odnosa prema objektu u stadijumu ogledala, i njegov kasniji rad na »logiku du signifiant« se bavi zamenjuju.

najranijim odnosima prema objektu. Rana teorija je manje – više prikaz hegelijanske teorije želje, gde postoji želja za objektom tude želje, i tu objekat predstavlja »l'autre«. »Logique du signifiant« razvija kleinošku teoriju dela-objekta i uspostavlja vezu sa »objektom na još primordijalnijem stupnju. Deo-objekat je simbolski objekat kao medijator odnosa između majke i deteta. Da bi se objekat uspostavio mora se otkriti njegova odsutnost ili nepostojanje, i od tada se zadovoljenje potrebe ne odvija sa onim što je postalo upamćeni sadržaj potrebe i nedostatnog objekta. Deo-objekat stoga predstavlja nedostatak, i njegov značaj u genezi želje je istaknut u tekstu »La Relation d'objet et les structures freudiennes«, Bulletin de Psychologie, XI/I, Sept. '57, pp. 31–34. Lacan interpretira ranu teoriju Freudovu unuku kao re-prezentaciju ranijeg otkrića suprotnosti prisustva i odsustva, putem tonoloskih suprotnosti. Nedostatnost objekta postaje prekid u lancu označivača koji subjekat pokušava da popuni na nivou označitelja. »Samo vezu između označivača i označivača dozvoljava izostavljanje, gde označivač ubacuje nedostatnost, postojanje u odnosu sa objektom, koristeći reverberanini karakter značenja za investiciju sa željom usmerenom na istu nedostatnost, koju podržava« (»The Insistence of the Letter in the Unconscious»).

Zbog ovoga je govor usmeren ka nečemu i vodeći je kolikoj nedostatnošću, toliko i željom. Zaključak ove razrade teorije želje je razlika između potrebe, zahteva i želje. Želja »je delovanje subjekta na onaj uslov koji mu je nametnut postojanjem govoru, koje njegovu potrebu sprovodi kroz seriju označitelja« (»Direction of the Cure«). Razvoj jezika dozvoljava svesne zahteve (u krajnjem slučaju za ljubavlju), koje treba razlikovati od potrebe jer njihov objekat nije bitan. Nesvesna želja je nedostatnost koja se ne može ispuniti i koja je ograničena kretanjima potrebe (koja se može zadovoljiti) i zahteva (koji se ne mogu zadovoljiti). Želja se uključuje u bitak posredstvom samog jezika, leži u svesnom (nesvesnom) i ne može se svesti na objekat potrebe (njeno prepoznavanje je suština »zidećenja«).

27) Manque a etre predstavlja nedostatnost koja se zamenjuje u okviru Poretka Simbolnog.

28) Gunther Andrews, »The Phantom World of TV« u Denis De Nitto, prir., Media for Our Time, Holt Rinehart Winston, New York, 1971, str. 248.

29) SE. VII, str. 125.



30) SE. XIV, str. 111.

31) Vito Accocci, »Fragile as a Sparrow but Tough«, insuru sa Lisom Bear u časopisu Avalanche, maj 1974.

32) Andrews, op. cit.

33) Iz teksta na video-traci *Command Performance Viba Accocci*.

34) Istina nije Znanje već prepoznavanje, a mentalna »bolest« je odbijanje prepoznavanja istine. Ljudsko znanje je »paranoično«, ponosi sačinjava ego i objekte sa atributima permanentnosti, identiteta i materijalnosti, ukratko kao entiteti ili »stvari«. (J. Lacan, »L'Aggressivité en Psychoanalyse«, u: Ecrits, Le Seuil, Pariz 1966, p. 104.)

35) Jedino oslobođenje od Imaginarnog može se naci u intersubjektivnosti jezika, koje se dobija od Drugog (mesta Sveta). Subjekt se sastoji od objekta u Simbolnom i pre njegovog – njegovog rođenja, i mora da nade svoje mesto u njemu. Simbolnom upravlja jezik (što ne bi trebalo mešati sa »bilo kakvom semilogijom manje ili više hipoteški generalizovanom«), i ono predstavlja ostale nivoje (Imaginarnog i Realnog). Ono je potreba nadodređenja i simptoma. U Simbolnom Lacan utvrđuje prvenstvo označitelja, a svaka vezu između označitelja i označenog (što se može zaključiti dodatkom Saussurove diakritičke teorije značenja) vidi se kao prožimanje sa Imaginarnim (sljepost, podudaranje). Straussov koncept nesvesnog kao mesta sa skupom pravila koja su na neki način sljepa pravilima koja upravljuje jezikom je glavni izvor Lacanovog sloganu »nesvesno je strukturisano kao jezik«.

36) Fusnotu o »The Insistence of the Letter in the Unconscious«, str. 136.

37) Andrews, op. cit.

38) »Five Lectures on Psycho-analysis«, 1910. Standard Edition. XI, str. 33.

39) SE. I, str. 271.

40) Jacques Lacan, »Some Reflections on the Ego« (ibid)

Stuart Marshall, »Video Art, the Imaginary and the Parole Vide«, Studio International 191, br. 981 (MAY – JUNE 1976), London.

Sa engleskog preveo Slavoljub Milekić