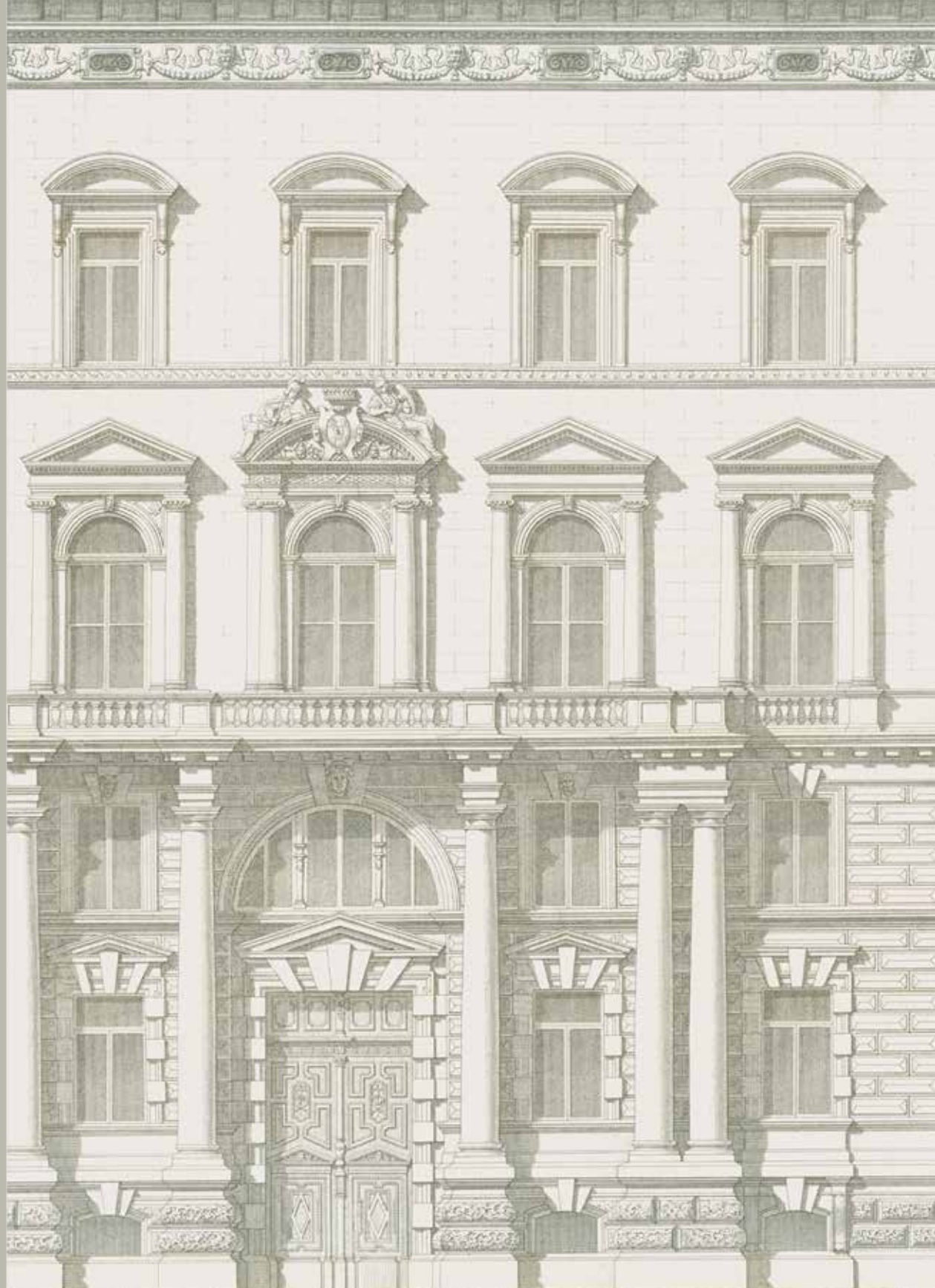




Leonida Kovač

Akademija likovnih umjetnosti, Sveučilište u Zagrebu

Slika što ostaje

Prethodno priopćenje – *Preliminary communication*

Predano 7. 9. 2013. – Prihvaćeno 30. 9. 2013.

UDK: 77 Horvat, M.

Sažetak

Razmatrajući odnos vremena i fotografske slike na primjeru sedmog broja antičasopisa *Gorgona* čiji su jedini sadržaj dvije iste, ali ne i identične fotografije Miljenka Horvata, autorica uvodi termin »misleća slika« i argumentira ga konceptom nelinearnog vremena. Teorijsko uporište pronalazi u Deleuzeovu pojmu »vrijeme-slika« i njegovu

shvaćanju nekronološkog vremena te u Povijesno-filozofijskim tezama Waltera Benjamina, odnosno u Benjaminovu imperativu »razvijanja umijeća citiranja bez navodnih znakova«. Susljedno tome, u ovom se tekstu Horvatova fotografija Skagen iz 1963. godine razmatra kao citat bez navodnika.

Ključne riječi: *misleća slika, nekronološko vrijeme, nagon smrti, pogled, Drugo, povijest*

Iz narativnog toka romana *Brisanje. Raspad* Thomasa Bernharda, objavljenog 1986. godine, tripudij provaljuje svojevrstni traktat o fotografiji: »Prezirem ljude koji cijelo vrijeme fotografiraju i cijelo vrijeme jure naokolo sa svojim fotoaparatom oko vrata. Oni su neprestano u potrazi za nekim motivom i fotografiraju sve i svašta, pa čak i ono najbesmislenije. Neprestano u glavi nemaju ništa drugo doli prikazivati sebe, ali uvijek na najodbojniji način, čega oni sami, međutim, nisu svjesni. Oni na svojim fotografijama fiksiraju perverzno izobličeni svijet koji sa zbiljskim nema ništa zajedničko osim te perverzne izobličenosti koju su oni skrivili. Fotografiranje je obična ovisnost kojom je malo-pomalo zahvaćeno čitavo čovječanstvo, jer ono nije samo zaljubljeno, već zatelebano u izobličenost i perversnost, pa najzad s vremenom taj uslijed pustog fotografiranja izobličeni i perverzni svijet smatra jedino istinskim svijetom. Oni koji fotografiraju čine jedan od najprostijih zločina koji se može počiniti, čineći prirodu na svojim fotografijama perverznom groteskom. Ljudi su na njihovim fotografijama smiješne, do neprepoznatljivosti izobličene i unakažene lutke koje prestrašeno bulje u tu bezveznu leću, zatupljeno, odurno. Fotografiranje je podla strast kojom su zahvaćeni svi dijelovi Zemlje i svi slojevi pučanstva, bolest kojom je napadnuto cijelo čovječanstvo i od koje neće moći biti izliječeno. Izumitelj fotografske umjetnosti izumitelj je čovjeku najneprijateljskije od svih umjetnosti. Njemu zahvaljujemo konačno izobličavanje

prirode i u njoj egzistirajućeg čovjeka u njezinu i njegovu perverznu nakaradu. Još ni na jednoj fotografiji nisam vidio prirodnog, a to znači istinskog i zbiljskog čovjeka, kao što ni na jednoj fotografiji nisam vidio istinsku i zbiljsku prirodu. Fotografija je najveća nesreća dvadesetog stoljeća. Promatranje fotografija uvijek mi se gadilo više od ičega drugog.«¹

»Snimiti fotografiju znači izrugati čovjeka, Gambetti, rekao sam, pa onda svi koji fotografiraju, čak ako su na tom području stekli zvanje te po mogućnosti dosegli visoko umijeće, nisu ništa drugo nego čovjekovi izrugivači. Fotografija je po sebi najveće izrugivanje koje postoji, možda čak i najveće izrugivanje svijeta. Ali danas, rekao sam Gambettiju, već ima na stotinu puta više fotografiranih nego zbiljskih, što ne znači ništa drugo do prirodnih ljudi, a to bi trebalo potaknuti na razmišljanje.«²

»Pronalaskom fotografije, dakle početkom toga procesa zaglupljivanja prije više od stotinu godina, stanje duha svjetskog stanovništva neprestano ide nizbrdo. Fotografske slike, rekao sam Gambettiju, pokrenule su širom svijeta taj proces zaglupljivanja, on je tu za čovječanstvo smrtonosnu brzinu dosegao u trenutku u kojem su te fotografske slike postale pokretne. Danas i već desetljećima zatupljivano čovječanstvo više ne promatra ništa drugo nego te ubojite pokretne fotografske slike i kao da je time paralizirano. Na razmeđu tisućljeća tom čovječanstvu mišljenje uopće više

neće biti moguće, Gambetti, a proces zaglupljivanja koji je, pokrenut fotografijom i pokretnim slikama, postao svjetskom navikom bit će na vrhuncu. Egzistirati u takvom svijetu kojim vlada još samo zatupljenost jedva da više može biti moguće, Gambetti, rekao sam mu, pomislih sada nad otvorenom grobnicom, i bit će dobro ako se ubijem prije nego što taj proces zaglupljivanja svijeta pravo nastupi.«³

Citirane rečenice Bernhard ispisuje još u eri analogne fotografije, u predinternet-skom, predfacebookovskom, predsmartphoneovskom i predgooglemapovskom razdoblju u kojemu nastanak fotografske slike prestaje biti uvjetovan fotokemijskim procesom, a isto tako i solidnom podlogom na kojoj će se, Barthesovim riječima, pojaviti »imago lucis opera expressa«. Od tada do sada dijeli nas samo tridesetak godina, a smrtonosna brzina procesa o kojemu Bernhard piše povećava se iz sata u sat. Njegova konstatacija o fotografiranju kao podloj strasti kojom su zahvaćeni svi dijelovi Zemlje i svi slojevi pučanstva, bolesti kojom je napadnuto cijelo čovječanstvo i od koje neće moći biti izliječeno, te o fotografskoj umjetnosti kao čovjeku najneprijateljskijoj od svih umjetnosti, vodi me tvrdnji Laure Mulvey koja pišući o odnosu pokretne i zaustavljene filmske slike kaže da su strojevi za obmanu uvijek u kompleksnom odnosu s ideologijama unutar kojih funkcioniraju oscilirajući između sudioništva s iracionalnim vjerovanjima i njihova raskrinkavanja. Budući da je prosvjetiteljstvo za posljedicu imalo uzmak svijeta sakralnoga, zadovoljstvo u iracionalnome moglo je iz religije izroniti u kulturu. Pišući to, Laura Mulvey upozorava na Freudov veliki doprinos modernosti time što je prepoznao da je iracionalno intrinzično ljudskom razumu i »nastanjeno« u nesvjesnome, jer je osim problemima seksualnosti Freudovo nesvjesno također kolonizirano iracionalnim strahovima, od kojih onaj najracionalniji, vezan uz neizbježnost smrti, leži »s onu stranu načela ugone«. ⁴ Podsjetila bih ovdje da Freudovo otkriće nesvjesnoga kronološki koincidira s invencijom filma 1895. godine, odnosno s trenutkom kada su, Bernhardovim riječima, fotografske slike postale pokretne, kao i na činjenicu da godinu dana poslije, 1896., filozof Henri Bergson objavljuje dalekosežno utjecajno djelo *Materija i memorija*. Dijalogizirajući s Bergsonovim tekstom i analizirajući diskurz modernog filma osamdesetih će godina dvadesetog stoljeća, dakle u vrijeme kada Bernhard piše roman *Brisanje*. *Raspad*, Gilles Deleuze razviti svoj koncept *vrijeme-slika* i pripadajući mu termin *kristal-slika*.

Na tragu Bergsonove teze prema kojoj se u svakom trenutku vrijeme u sebi cijepa na sadašnjost i prošlost, sadašnjost



Miljenko Horvat, *Skagen*, 1963., želatinski srebrotisak na papiru, 30 x 30 cm
 Miljenko Horvat, *Skagen*, 1963, gelatine silverprint on paper, 30 x 30 cm

koja prolazi i prošlost koja je sačuvana, Deleuze promišlja nekronološko vrijeme kao jedinu subjektivnost. Susljedno tome, zaključuje da je ono što konstituira kristal-sliku najfundamentalnija operacija vremena: budući da prošlost nije konstituirana nakon sadašnjosti, nego istodobno s njom, vrijeme se mora u svakom trenutku rascijepiti na dvoje, kao sadašnjost i kao prošlost, koje se međusobno po prirodi razlikuju, ili, ono što ukazuje na istu stvar treba rascijepiti sadašnjost u dva heterogena smjera. Jedan od njih lansiran je prema budućnosti, dok drugi pada u prošlost.⁵ Ako su osjećaji doba svijeta – piše on – misao je nekronološko vrijeme koje korespondira s njima. Ako su osjećaji listovi prošlosti, misao, mozak, jest niz relacija koje među svim tim listovima nije moguće lokalizirati, kontinuitet koji ih smotava i razmotava poput mnoštva reznjeva, sprečavajući njihovo mirovanje i fiksiranost u smrtonosnoj poziciji. Sam ekran je cerebralna membrana gdje se događa neposredna konfrontacija prošlosti i budućnosti, unutrašnjosti i izvanjskosti, na distanci koju nije moguće odrediti, neovisnoj od bilo koje čvrste točke. Primarna karakteristika slike više nije prostor i pokret, nego topologija i vrijeme.⁶

Vratila bih se sada Bernhardovoj tvrdnji kako snimiti fotografiju znači izrugati čovjeka, i podsjetila da Barthes u svom



Miljenko Horvat, *Skagen*, 1963., želatinski srebroisak na papiru, 30 x 30 cm
 Miljenko Horvat, *Skagen*, 1963, gelatine silverprint on paper, 30 x 30 cm

posljednjem djelu, *Svijetla komora*, posvećenome Sartreovu *Imaginaire*, posthumno objavljenome 1980. godine, piše da »svi ti mladi fotografi što se vrte po svijetu odajući se hvatanju sadašnjosti ne znaju da su agenti Smrti. Na taj način naše vrijeme prihvaća Smrt: s poričućim alibijem smrtno živog, kojega je fotograf na neki način profesionalac«. ⁷ Možda baš zato Bernhardov lik promatrajući fotografije svojih netom umrlih roditelja i brata (a koje je on sam snimio) kategorički tvrdi da snimiti fotografiju znači izrugati čovjeka. Međutim, u kakvom su odnosu smrt i izrugivanje? Barthes zaključuje kako s Fotografijom ulazimo u *plošnu Smrt*, odnosno da je užas smrti upravo njezina plošnost: »Užas je ovo: nemati što reći o smrti bića koje najviše volim, ništa o njegovoj snimci, koju razmatram, a da je nikada neću moći produbiti, niti promijeniti. Jedina 'misao' koju mogu imati jest da je na kraju te prve smrti upisana moja vlastita smrt; između njih dvije još samo čekanje; nemam druge pomoći osim *ironije*: govoriti o 'nemam što reći'«. ⁸

Upravo to: *govoriti o »nemam što reći«*, prepoznajem kao performativ bivanja protokontekstualne neformalne grupe Gorgona čije se djelovanje u razdoblju između 1959. i 1966. godine manifestiralo, među ostalim, i u formi protokolarnih razmjena misli. Paradoksalnu aktivnost Gorgone možda naj-

preciznije pokazuje jedan zapis njezina ideatora Josipa Vanište iz 1966. godine: »1960. Gorgonaši u skromnim sobama promatraju prolaženje vremena.« Gorgonaši, dakle svjesno odabiru djelatnost promatranja onoga što postoji izvan registra perceptibilnoga. Arhitekt, vizualni umjetnik i pjesnik Miljenko Horvat, najmlađi član Gorgone, svoje je misli ostalim članovima dostavljao u formi fotografske slike. Postavim li u odnos nekoliko njegovih fotografija koje je Josip Vaništa kasnije nazvao gorgonaškima s temeljnom gorgoneskom aktivnošću promatranja prolaženja vremena i Bernhardovim iskazom prema kojemu fotografskom slikom zatupljenom čovječanstvu na razmeđu tisućljeća mišljenje uopće više neće biti moguće, primijetit ću da referent Horvatovih fotografija nije prostor i pokret, nego topologija i vrijeme. Nazvat ću ih zato mislećim slikama. Svaka od tih mislećih slika bila bi, Deleuzeovim riječima, »ekran koji je cerebralna membrana gdje se događa neposredna konfrontacija prošlosti i budućnosti, unutrašnjosti i izvanjskosti, na distanci koju nije moguće odrediti, neovisnoj od bilo koje čvrste točke«. Na istom listu papira gdje 1966. supsumira Gorgonu izričući da gorgonaši u skromnim sobama promatraju prolaženje vremena, te da su isti bili dovoljno oprezni da se ne upuštaju u tumačenje Gorgone, Vaništa zapisuje: »Gorgona

je bila alternativna pojava«. Rekla bih, pojava alternativna društvu spektakla u kojemu fotografija prečesto doista jest »najveće izrugivanje koje postoji, možda čak i najveće izrugivanje svijeta«.

Fotografija, ili, možda, preciznije, dva fotografska povećanja iste Horvatove fotografije činila su njegov autorski broj antičesopisa *Gorgona*. Posrijedi je *Gorgona* br. 7. iz 1965. godine kojemu su jedini sadržaj dvije identične, ali ne i iste, fotografije tijela mrtvog galeba na šljunčanoj plaži sa svjetionikom u pozadini, snimljene u danskom mjestu Skagen 1963. godine. U katalogu retrospektivne izložbe Miljenka Horvata održane 2012. u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti otisnut je tekst Josipa Vanište naslovljen *Zapisi o Miljenku Horvatu* u kojemu piše: »Na tim sastancima, a i nakon njih Miljenko Horvat često je pokazivao živi interes za teme o kojima smo razgovarali. Tako sam jednom prije ili poslije sastanka, prijateljima prepričao kratak fragment Miloša Crnjanskog iz njegovih *Embajada*, koje sam pročitao na najprostijem papiru književnih novina. Evo sadržaja te kratke priče. Crnjanski kaže: 'Kao ataše za štampu pri Ambasadi Kraljevine Jugoslavije u Berlinu 1923. za vikend sam znao otputovati u Dansku. Vicinalnom željeznicom stigao bih do vrha Danske, do Skagena, i tamo sam jednom na

žalu snimio krilo mrtvog galeba. Kad sam se vratio drugog dana u Berlin, dao sam izraditi fotografiju. Vidio sam da sam snimio i svoju sjenu. Slučajno.' Tu zgodu ispričao sam prisutnima među kojima je bio i Miljenko Horvat. Bio je kraj školske godine i svatko je otišao na svoju stranu. Najesen, kad sam se vratio na radno mjesto, zatekao sam tamo Miljenka Horvata. Izmijenili smo par riječi o tome gdje je tko bio i što smo radili. Nije mnogo govorio. Tada je šutke iz torbe izvadio dvije fotografije. Jedna je bila oštra, druga malo mutnija, ista tema snimljena s istog mjesta – mrtvi galeb na žalu. Bio sam uznemiren i pitao što je to. Odgovorio je: 'Skagen. Otputovao sam ljetos tamo potaknut vašom pričom.' Rekao sam mu: 'Miljenko, ovo je sedmi broj Gorgone.'⁹

Htijući provjeriti da li se u tisku Vaniština teksta objavljenog u katalogu Horvatove izložbe potkrala tiskarska pogreška pri ispisu 1923. godine, budući da je Crnjanski u jugoslavenskoj ambasadi u Berlinu radio 1928./1929. godine, te ponovo od 1935. do 1938. godine, pokušavam u pišćevim memoarima, *Embahadama*, pronaći spomenutu pripovijest. Drugu knjigu Crnjanski započinje sljedećim riječima: »Ova, druga knjiga Embahada, obuhvatit će moja sećanja iz drugog, Hitlerovog Berlina, onako, kako sam ga ja video od decembra 1935, pa do proleća 1938. Sa aneksijom Austrije završeno. To je doba pripreme Hitlerovog rata.« U toj knjizi ne pronalazim priču o galebovu krilu i sjeni, ali u poglavlju »Švedski teatar« nalazim na opis koji donekle odgovara onome što je Vaništa ispričao mladome Horvatu i što je budućeg gorgonaša navelo da se zaputi prema danskoj obali: »Ja sam u to doba bio ataše, za štampu, u Berlinu, i obilazio sam, često, za svoj groš, Dansku. Skitao sam se duž danskih obala, od kule svetilje, do kule svetilje. Petkom, uveče, u jedanaest, ulazim u voz na stanici u Berlinu, idući dan, ujutru, izlazim na stanici danske prestonice. Do ponedjeljka skitam se duž obale. Kad pada kiša ostajem u Kjobenhafnu. Idem u posetu Andersenu. Idem u posetu Kjerkegoru. U Odenseu, u kući Andersena, gledam žut, uveo list, kao u herbarijumu, koji je doneo iz Srbije.«¹⁰

U uredničkoj napomeni Borislav Radović navodi kako Crnjanski, sudeći prema dosjeima s bilješkama za *Embahade* koji se nalaze u Narodnoj biblioteci Srbije, nije stigao završiti ni jednu cjelovitu verziju, te da je sam iz rukopisa isključio priličan broj stranica, što onemogućuje potpunu rekonstrukciju mnogih tekstova. Tijekom dugogodišnjeg rada Crnjanski je pisao više verzija teksta.¹¹ Vaništa je, dakle, po svemu sudeći, prepričao jednu od ranijih, kasnije redigiranih verzija, iz koje su iščeznuli galebovo krilo i pišćeva sjena.

Gledajući Horvatove fotografske slike, s Vaništinim zapisom u podlozi vlastitog pogleda, prisjećam se da je Jean-Luc Nancy u knjizi naslovljenoj *Podloga slike* zapisao da je slika očitost nevidljivoga.¹² Stoga bih uz aporijsko pitanje o mogućnosti nevidljivoga da postane očito, u samoj fotografskoj slici tražila ono nevidljivije od dnevničke bilješke Miloša Crnjanskog napisane na pragu nadolazeće katastrofe, refleksije o fuziji sjene vlastitoga tijela i krila mrtvog galeba u heterotopijskom prostoru fotografske slike, gdje, riječima Waltera Benjamina, prostor prožet ljudskom svijesću biva nadomješten prostorom prožetim nesvjesnim.¹³ Nancy podsjeća da tvorba njemačke riječi *Bild*, kojom se označuje pojam slike, polazi od korijena

bil što označuje golemu silu ili čudnovati znak, pa otuda i čudovišnost u slici.¹⁴ Pretpostavit ću ovdje da je tridesetih godina dvadesetog stoljeća Crnjanskome bio dobro poznat Čehovljevi *Galeb*, objavljen iste godine kada i Bergsonova *Materija i memorija* te da je upravo ono čemu je označitelj mrtva (ubijena, pa potom taksidermizirana) ptica iz dramskog teksta koji ruski pisac *ironično* naziva komedijom, povod osuđenosti Miloša Crnjanskog činjenicom da u fotografskoj slici obitava sjena koju, snimajući prizor, nije vidio. Posrijedi je ona barthesovska *ironija: govoriti o »nemam što reći«*. Pitanje koje postavlja Nancyjeva aporija o slici kao očitosti nevidljivoga razmotrila bih stoga u međuprostoru barthesovskog fotografijina referenta i freudovskog enigmatičnog označitelja. Barthes »fotografijinim referentom« naziva ne onaj opcionalno stvarni predmet na koji upućuje slika ili znak, nego nužno stvarni predmet postavljen pred objektiv, bez čega ne bi bilo fotografije.¹⁵ Diskurzivni prostor Crnjanskijeva opisa i Horvatove tražeće fotografije postavlja upravo pitanje o mogućnosti ili nemogućnosti identifikacije tog *nužno* stvarnog predmeta. Što je mrtvi galeb? Nadalje, što je u *Embahadama* galebovo krilo sa sjenom u podlozi ili pokrovu, a što Horvatova fotografija koju autor po mjestu snimanja naziva *Skagen*?

»Još ni na jednoj fotografiji nisam vidio prirodnog, a to znači istinskog i zbiljskog čovjeka, kao što ni na jednoj fotografiji nisam vidio istinsku i zbiljsku prirodu.« – piše Bernhard. Ako je slika, pa i ona fotografska, očitost nevidljivoga, onda ću u Horvatovu diptihu istoga, ali ne i identičnoga, vidjeti istinskog i zbiljskog čovjeka, a skupa s njim istinsku i zbiljsku prirodu. Jer, ne radi se o prostoru i pokretu, nego o topografiji i vremenu. U vremenu gdje pokret postoji ispod praga percepcije. Deleuze i Guattari tvrde da je *pokret u esencijalnom odnosu s neperceptibilnim: on je po prirodi neperceptibilan*. Percepcija može dokučiti pokret samo kao izmještenost tijela koje se kreće ili razvoj forme. Pokreti, postajanja, drugim riječima, čisti odnosi ubrzavanja i usporavanja, čisti afekti, ispod su i iznad praga percepcije.¹⁶ Pokret u fotografiji Miljenka Horvata nije reprezentiran izmiještanjem motiva, ili, ako hoćemo, fotografskog referenta koji je u određenom trenutku 1963. godine bio pred objektivom fotografskog aparata. Na obje fotografije vidljiv je identičan kadar gdje se mrtvi galeb, svjetionik, litica i val nalaze na istom mjestu. Neperceptibilnost pokreta koji jest vrijeme učinjena je prezentnom razlikom u svjetlini i oštini snimke. I pritom ne mogu znati što prethodi, a što slijedi. Svjetlije i neoštrije onome tamnijem i oštrijem, ili obratno. Kao ni to da li je ono neznatno tamnije polje što na obje fotografije okružuje tijelo mrtve ptice sjena fotografova tijela ili privid, moja vlastita fikcija inducirana pripoviješću o jednoj drugoj pripovijesti. Vrijeme Horvatove slike nekronološko je vrijeme. Utoliko je ta slika misao. U *Skagenu* istodobno i u istom prostoru postoji mjesto na danskoj obali koje Miljenko Horvat snima 1963. godine tragajući za onim što, prema Vaništinoj priči, Miloš Crnjanski opisuje nekoliko desetljeća prije. U istu je sliku upisan i apsurdni nasilni (auto)destruktivni čin Konstantina Gavrilovića Trepljeva, fikcionalnog lika iz drame Antona Pavlovića Čehova, koji režira neuspjelu kazališnu predstavu prema vlastitom literarnom predlošku. Fantazmatični igrokaz u kojemu je svijet lišen živih bića.

U posljednjem spisu Waltera Benjamina, tezama *O pojmu povijesti*, termin slika – *Bild* – pojavljuje se više puta, a Giorgio Agamben prepoznaje u njemu jedan od najenigmatičnijih koncepata Benjaminove misli. U petoj tezi Benjamin piše: »Istinska slika prošlosti hitro promiče. Prošlost se može zadržati samo kao slika što nepovratno i zakratko zabljesne u času svoje spoznatljivosti. Jer to je neponovljiva slika prošlosti koja prijeti nestati sa svakom sadašnjošću koja se nije prepoznala kao u njoj mišljena.« Spomenut ću ovdje da u drugoj knjizi *Embahada* Miloša Crnjanskog, poglavlju »Švedski teatar«, u kojemu opisuje svoju skitnju duž danskih obala te posjete Andersenu i Kierkegaardu, neposredno prethodi poglavlje »Olimpijada u Berlinu«, gdje, među ostalim, opisuje svoje susrete s Leni Riefenstahl. I buket cvijeća koji joj je u ime Ambasade predao prije njenog ukrcavanja na avion za Beograd. Nagovorio ju je, naime, da na putu za Grčku svrati do Avale i za potrebe svoga filma snimi Meštrovicjev Spomenik neznatom junaku. U četvrtoj knjizi *Embahada* Crnjanski opisuje svoj odlazak za Portugal sljedećim riječima: »Posle podne, španska granica. Port Bu. Čujemo da, sad, Španija generala Franka, neće da dozvoli prolaz našeg diplomatskog voza. Šapuće se da Nemačka traži da nas vrata u Beograd, kroz Viši i Nemačku.« U istom tom mjestu na francusko-španjolskoj granici, Španjolska generala Franca uskratila je Walteru Benjaminu tranzitnu vizu za Portugal odakle je s grupom židovskih emigranata trebao otploviti za Ameriku. 1940. godine Walter Benjamin izvršio je samoubojstvo u Port Bouu, noseći u koferu rukopis teza *O pojmu povijesti*.

U *Tezama* Benjamin naglašava razliku između historizma, koji se zadovoljava time da utvrdi uzročni splet različitih trenutaka povijesti, i historijskog materijalizma. Historijski se materijalist – tvrdi on – ne može odreći pojma sadašnjosti koja nije prijelaz nego zastajanje u vremenu i zaustavlja se, jer upravo taj pojam definira sadašnjost u kojoj on piše povijest za sebe. Za razliku od historizma koji uspostavlja »vječnu« sliku prošlosti, historijski materijalist uspostavlja jedno jedino iskustvo s njom.¹⁷ Tvrdeći da kod Benjamina citiranje ima stratešku funkciju, Agamben se poziva na

jedan od komentara iz Benjaminove kartoteke koja sadrži zapise o spoznajnoj teoriji, a u kojemu piše: »Ovaj rad mora maksimalno razviti umjetnost citiranja bez navodnika.« Kao što dolazi do tajnih susreta između prijašnjih naraštaja i našeg – piše Agamben – tako se susreću i tekstovi iz prošlosti i sadašnjosti, a citati su takoreći posrednici u tom susretu.¹⁸

U recepciji fotografije *Skagen* Miljenka Horvata, kao i u trenutku njezina snimanja, događa se zastajanje u vremenu. U tom se intervalu izmičuće sadašnjosti susrećem sa slikom prošlosti i pišem povijest za sebe. Nepomična fotografska slika sada, kao i onda kada je snimljena kao »umjetnost citiranja bez navodnika«, podsjeća da neponovljiva slika prošlosti prijeti nestati sa svakom sadašnjošću koja se nije prepoznala kao u njoj mišljena. U tom intervalu iz nepomičnosti fotografske slike ishodi pokret misli. Ta je misao, Deleuzeovim riječima, niz relacija među različitim listovima prošlosti i nije ju moguće lokalizirati i fiksirati u smrtonosnoj poziciji.

Slika uvijek obećaje više od slike – piše Nancy – i ona uvijek održava obećanje otvarajući svoju imaginaciju u svoje vlastito nezamislivo. U podlozi slike je imaginacija, a u podlozi imaginacije je drugo, pogled drugoga, odnosno pogled na drugo i drugo kao pogled koje se, susljedno tome, otvara kao drugo pogleda, pred-videći ne-pogled.¹⁹ Horvatov *Skagen* u vremenu recepcije nekronološkog vremena koje prepoznajem kao referent ove fotografske slike postaje suočenje s nezamislivim vlastite imaginacije u čijoj podlozi obitava ono drugo. To drugo označeno je Čehovljevom figuracijom Konstantina Gavriloviča Trepljeva koji u ime ljubavi puca u galeba i svojoj ljubljenoj, koja samu sebe zamišlja kao galeba u letu, poklanja mrtvu pticu. Ta komedija, kako je ruski pisac naziva, završit će samoubojstvom neshvaćenog umjetnika Trepljeva, čiji lik čitam kao personifikaciju Freudovog otkrića supostojanja i neodvojivosti seksualnog nagona što smjera životu od nagona smrti koji, postojeći »s onu stranu principa ugone«, neprestano imobilizirajući, život odvlači prema neživome. I možda baš zato u nepokretnoj slici obitava ono čudovišno, neminovno nadolazeće.

Bilješke

1 THOMAS BERNHARD, *Brisanje*. Raspad, prev. Sead Muhamedagić, Meandarmedia, Zagreb, 2011., 25.

2 Ibidem, 221.

3 Ibidem, 567–568.

4 LAURA MULVEY, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London, 2006., 34.

5 GILLES DELEUZE, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson, Robert Galeta, Continuum, London, 2005.; posebno poglavlje: *The Crystals of Time*, 78–79.

6 Ibidem, 120–121.

7 ROLAND BARTHES, *Svijetla komora: Bilješka o fotografiji*, prev. Željka Čorak, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2003., 115.

8 Ibidem, 116.

9 JOSIP VANIŠTA, *Zapisi o Miljenku Horvatu*, u: *Miljenko Horvat: Traganja*, katalog izložbe, (ur.) Radmila Iva Janković, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2012., 18–20.

10 MILOŠ CRNJANSKI, *Embahade I–III*, Nolit, Beograd, 1983., 235.

- 11
MILOŠ CRNJANSKI, *Embahade IV*, Nolit, Beograd, 1983., 407–408.
- 12
JEAN-LUC NANCY, *The Ground of the Image*, trans. Jeff Fort, Fordham University Press, New York, 2005., 12.
- 13
WALTER BENJAMIN, *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*, u: *Estetički ogledi*, prev. Snješka Knežević, Školska knjiga, Zagreb, 1986., 145.
- 14
JEAN-LUC NANCY (bilj. 12.), 22.
- 15
ROLAND BARTHES (bilj. 7.), 97.
- 16
GILLES DELEUZE – FÉLIX GUATTARI, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Continuum, London, New York, 2004., 309.
- 17
WALTER BENJAMIN, *Povijesno-filozofijske teze*, fr. 16, u: *Novi Andeo*, prev. Snješka Knežević, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2008., 122.
- 18
GIORGIO AGAMBEN, *Vrijeme što ostaje: Komentar uz poslanicu Rimljanima*, prev. Mario Kopic, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2010., 131.
- 19
JEAN-LUC NANCY (bilj. 12.), 97.

Summary

Leonida Kovač

The Image that Remains

In his novel *Extinction (Auslöschung. Ein Zerfall)*, published in 1986, Thomas Bernhard has written a sort of treatise on photographic art, defining it as the most inhumane of all arts: “a vulgar addiction that is gradually taking hold of the whole of humanity”, causing the process of stultification in which “humanity has for decades been staring brainlessly at these deadly photographic images” and very soon “human beings will no longer be capable of thinking”. Bernhard’s conclusion reminds of Debord’s reflections on the society of spectacle, according to which the first aim of the rule of the spectacle has been to make historical thought disappear in general. Being primarily concerned with the notion of historical thought, this paper introduces the category of “pensive image” in an intertextual reflection on two similar, yet not identical photographs titled *Skagen*, authored by the Croatian artist Miljenko Horvat.

Horvat was a member of the informal proto-conceptual group *Gorgona*, which was active from 1959 to 1966. Among other things, the group was involved in a sort of protocol-like exchange of thoughts, and issued eleven editions of *Gorgona’s*

anti-review, each of them conceived by a single artist. The only content of Horvat’s *Gorgona no. 7* (1965) were two photographs taken in the Danish area of Skagen in 1963, which represented a dead seagull at the pebble beach with a lighthouse in the background. Relying on Walter Benjamin’s self-imposed task to “fully develop the art of citing without citation marks”, this paper interprets Horvat’s photograph as a pensive image that succeeded in developing the art of citing without citation marks. It also uses Agamben’s interpretation of the term *das Bild* as the most enigmatic concept in Benjamin’s theses *On the Concept of History* in order to reconsider the performative of Horvat’s photographs within the Deleusian terminology of “time-image” and “non-chronological time”, offering a theoretical tool for bridging the gap that separates the instant photographic image from time, thinking, and memory.

Keywords: pensive image, non-chronological time, death drive, gaze, the Other, history