

UDK BROJEVI: 159.964.2:75.01 ; 159.964.2 Lakan Ž.
ID BROJEVI: 197086220

Ana Bogdanović
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

KRITIČKO ČITANJE PSIHOANALIZE KAO ISTORIJSKO-UMETNIČKE METODE NA PRIMERU SLIKE U STAKLENOJ BAŠTI EDUARDA MANEA

Apstrakt:

Polazeći od radikalnog otklona koji se u metodologiji istorije umetnosti dogodio pojavom tzv. *nove istorije umetnosti* tekst predstavlja, analizira i na primeru Maneove slike *U staklenoj bašti* (1878-79) primenjuje psihoanalitički metod čitanja slike prema Žaku Lakanu. Jedna moguća interpretacija Maneove zagonetne kompozicije ponuđena je ovde na osnovu analize intenzivnog odnosa posmatrača prema slici koja se razvija kroz Lakanove pojmove *stadijum ogledala*, *oko* i *pogled*, *idealno ja* i *Ideal-Ja*. Cilj studije pretpostavlja kritičko preispitivanje psihoanalize kao instrumenta u istorijsko-umetničkom istraživanju kroz elaboraciju njenih metodoloških prednosti i nedostataka na navedenom primeru.

Ključne reči: Žak Lakan, psihoanaliza, metodologija,
Eduard Mane, individualna recepcija slike

*Iluzijâ ima – govoraše mi moj prijatelj – možda isti onoliki bezbroj kao i odnosâ ljudi među sobom, ili ljudi prema stvarima. A kada iluzija nestane, naime kada ugledamo biće ili činjenicu onakvima kakvi oni postoje izvan nas, obuzima nas čudno neko osećanje što se sastoji upola od žaljenja za iščezlom opsenom, upola od prijatnog iznenađenja pred novinom, pred stvarnom činjenicom.*¹

Šarl Bodler, *Uže (Eduardu Maneu)*, 1869.

U kompleksnom korpusu metodologije koji se formirao tokom dugog razvoja istorijsko-umetničke nauke, sedamdesete godine 20. veka predstavljaju jednu od ključnih prekretnica. Pod uticajem rapidnog razvoja novih pravaca u filozofiji i teoriji koji je od pedesetih godina prošlog stoleća obeležio dominantne tokove zapadno-evropske kritičke misli (pre svega strukturalizam i poststrukturalizam), nastaje nekoliko novih metodoloških pristupa koji će se ubrzo čvrsto utemeljiti u istorijsko-umetničkom istraživanju. Nove metode podrazmevaju radikalni otklon prema dotadašnjoj metodologiji istorije umetnosti i zasnivaju su se na multidisciplinarnosti i veoma kritičkom odnosu prema starijim istraživanjima koja su percipirana kao previše konzervativna zbog preokupacije stilskim analizama i pitanjima autentičnosti i atribucije umetničkog dela. Skup metoda koji se razvio u navedenom periodu (socijalno-istorijski metod, psihoanaliza, semiotika, feminizam) ubrzo je obuhvaćen pojmom *nova istorija umetnosti* i pretpostavlja čitanje umetnosti, njene uloge i značenja u širem kontekstu ekonomsko-političkih, društvenih i kulturoloških odnosa uz snažan oslonac u teoretskim dostignućima drugih humanističkih nauka (filozofija, antropologija, psihologija, lingvistika, itd.).²

Primena psihoanalize u istorijsko-umetničkom istraživanju preuzeta je iz teorije filma. Lora Malvi u seminalnom tekstu „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“ iz 1975. godine, oslanjajući se na teorije Sigmunda Frojda i Žaka Lakana, ponudila je analizu komercijalnih holivudskih filmova kao proizvoda partijarhalnog društva namenjenog da potvrdi i zadovolji poziciju muškarca kroz vizuelno uživanje u ženskom objektu koji je submisivno prikazan u različitim situacijama na filmu.³ Ovaj tekst, kao i sledbenici analize Malvijeve, ubrzo su naišli na oštru kritiku zbog nedovoljne preciznosti argumenata na kojima se psihoanalitičko čitanje zasniva, kao i fiktivnih rezultata primenjene analize.⁴ Bez obzira na kontraverzu koju često izaziva u naučnim krugovima, psihoanaliza se veoma brzo utvrdila kao jedna od dominantnijih metoda u istoriji umetnosti. Njen pristup podrazumeva primenu psihoanalitičkih teorija u analizi umetnosti sa ciljem otkrivanja značenja nesvesnih procesa koji se događaju tokom stvaranja ili recepcije umetničkog dela, kao i psiholoških procesa koji utiču na formiranje umetnika (Frojd), analizu kolektivnog nesvesnog i arhetipske slike u odnosu na umetnost (Jung), te dekonstrukciju društvenih odnosa koji utiču na formiranje autora i režima posmatranja umetnosti (Lakan) koje druge metode ne mogu da ponude sa tolikom ubedljivošću.⁵ Iako se, kao kod Malvijeve, različiti pristupi psihoanalizi kombinuju prilikom analize slike (što je i logično budući da se svi

nadovezuju na Frojdove teorije koje su disciplini postavile osnove), u ovom tekstu će biti posmatran samo Lakanova teorija psihoanalize.

Aktivan kao predavač na Univerzitetu u Parizu tokom pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina, Žak Lakan je kroz seriju seminara i predavanja interpretirao, razvio i radikalizovao Frojdove postulate psihoanalize oslanjajući se na ideje (post)strukturalizma, pre svega Ferdinanda de Sossura, Romana Jakobsona i Kloda Levi-Strosa. Njegove teorije ubrzo su stekle popularnost, tako da su preuzete od strane brojnih naučnih disciplina. Za istoriju umetnosti od posebnog značaja su Lakanove teorije *stadijuma ogledala* i dijalektičkog para pojmova *oko i pogled*.⁶ I sâm Lakan je u tokom predavanja često koristio primere iz istorije umetnosti kako bi vizualizovao svoje teze (rado je pominjao umetnost nadrealizma, Holbajnovu *Ambasadore*, Marsela Dišana) što je dalo veliki podsrek primeni njegove teorije u istorijsko-umetničkom istraživanju koji dokazuje formiranje obimne bibliografije u poslednjih nekoliko decenija.⁷ Budući da je Lakan tokom dugogodišnje prakse predavanja često unapređivao i menjao svoje teze, pre nego se njegova teorija može metodološki primeniti u analizi slike, neophodno je objasniti ključne pojmove na kojima se zasniva kako bi se izbegla eventualna relativizacija ili instrumentalizacija koje su često prisutne u istraživanju.⁸

Stadijum ogledala, prvi od ključnih pojmova za istoriju umetnosti, opisuje psihološku fazu u razvoju deteta između šestog i osamnaestog meseca starosti tokom koje se formira detetovo *ja* (franc. *je*). Pre ovog perioda, naime, dete nije u stanju da percipira svoj odraz u ogledalu, odnosno ono nije svesno granica između svog tela i sveta koji ga okružuje. U momentu kada se po prvi put susretne sa svojom slikom u ogledalu, dete sebe percipira kao celovitost tela i psihe, tako da se identifikuje sa slikom koju vidi u ogledalu. Za Lakana ovaj momenat predstavlja formiranje subjektivog *ja*, koje kasnije definiše i kao *idealno ja*. Međutim, Lakan smatra da ovaj čin primarne identifikacije ujedno predstavlja i ključni trenutak otuđenja deteta od samog sebe zato što je identifikacija sa slikom u ogledalu iluzija zasnovana na imaginarnoj predstavi spolja koja ne odgovara realnoj celovitosti deteta kao budućeg subjekta. Dete svoje idealno ja prepoznaje u obliku koji nosi drugost u odnosu na njega samog, što vodi do razdvajanja, odnosno udvajanja u okviru njegovog još neformiranog subjekta koji nikada neće moći da povрати ovde izgublenu celovitost. Slika u ogledalu, kao početak formiranja detetovog idealnog ja istovremeno je i početak njegove alijenacije od sebe samog.⁹

Za istoriju umetnosti značaj stadijuma ogledala leži u pretpostavci da se identifikacija subjekta i formiranje idealnog ja vrši preko slike, odnosno da se idealno ja percipira kao slika (*imago*). Tokom nastanka umetničkog dela proces stadijuma ogledala se ponavlja – umetnik je pred platnom kao dete pred ogledalom. U skladu sa tim, autor nesvesno pokušava da kroz proces stvaranja umetničkog dela povрати izgublenu poptunost koja se dogodila nastankom idealnog ja ili da sebe potvrdi kroz ponavljanje procesa otuđenja subjekta.¹⁰

Rascep koji se javlja između deteta i njegovog idealnog ja prilikom stadijuma ogledala, međutim, nije jedini rascep u okviru subjekta. Lakan iluziju o potpunosti

subjekta dokazuje na više nivoa koji se, sa razvojem njegove teroije, usložnjavaju. Idealno ja koegzistira sa *Ideal-Ja* (franc. *moi*) koje je određeno jezikom i kulturom i uspostavlja se kasnije tokom života. Dok idealno ja funkcioniše na nivou imaginarnog, Ideal-Ja postoji u sferi simboličkog (koje je određeno jezikom), a oba ova dela subjekta određuje sfera Realnog koja je kompleksna i nedokučiva dimenzija od koje su se idealno ja i Ideal-Ja odvojili i kojoj konstantno treže da se vrate.

Kako bi pojam Ideal-Ja bio jasniji za razumevanje, neophodno je analizirati novi par termina koje Lakan uvodi u *Seminaru o četiri osnovna pojma psihoanalize. Oko i pogled*, dva načina režima posmatranja proširuju princip izložen u stadijumu ogledala uvodeći njegovu socijalnu dimenziju. Oko predstavlja racionalan, direktan način gledanja – subjekt aktivno vidi svet koji ga okružuje ujedno postajući centar tog sveta (po principu kartezijanske perspektive). Međutim, tokom racionalnog gledanja sveta, subjekt istovremeno biva posmatran od strane drugih subjekata i na taj način postaje objekat posmatranja. Činjenicu da subjekt postoji kao objekt u vidnom polju Drugog Lakan naziva pogledom. „U našem odnosu prema stvarima, kakav je uspostavljen putem vida i uređen likovima predstave, nešto klizi, prenosi se s kata na kat, da bi uvijek bilo na nekom izbjegnutom stupnju – to se zove pogled“,¹¹ objašnjava Lakan i kasnije ističe da taj pogled „nije nikako viđeni pogled, već pogled koji sam ja zamislio na polju Drugoga“.¹²

Pogled je, u isto vreme, i ono što nedostaje u subjektivom vidnom polju kako bi bio u stanju da sebe percipira kao celovitost. Subjekt se identifikuje ne samo sa svojom slikom u ogledalu, već je i sekundarno identifikovan kao slika u vidnom polju Drugog (subjekta) što dalje uzrokuje da se i sâm identifikuje sa slikom o sebi kakvu zamišlja da Drugi vidi. Kada sebe percipiram, kaže Lakan, „ja postajem slika pod pogledom..., ja sam gledan, tj. ja sam slika“.¹³

Ratio vidi kroz oko, odnosno organizuje svet oko percipirajućeg subjekta kao centra. Ali, ono što *ratio* ne sadrži jeste socijalni aspekt percepcije. Svet koji subjekt vidi je isti kao svet u kome ga Drugi posmatra. Percepcija prema Lakanu nije dualistička veza između onoga koji gleda i onoga koji biva posmatran, već tročlana struktura koju čine subjekt, pogled na subjekt i slika subjekta koja nastaje između subjekta i pogleda. Kada gledam neku osobu, vidim istu osobu kako me posmatra – ja sebe, dakle, vidim i u očima drugih. To je srž socijalnog aspekta opažanja.

Pogled predstavlja još jedan od podsetnika da uvek postoji nešto što subjektu nedostaje, odnosno potvrđuje njegov rascep. Lakan ovde uvodi i pojam *objekta malo a* (objet petit a). Osnova za razumevanje ovog termina nalazi se u Lakanovoj koncepciji subjekta kao nosioca manjka koji je nemoguće negirati. Subjekt oduvek poseduje manjak i zbog toga nesvesno teži da postane celovit i da svoj manjak nadomesti objektima. Objekt malo a, kao osnova želje za celovitošću subjekta, funkcioniše kao pokretač i izazivač njegovih radnji. Ali manjak nikada nije moguće nadokaditi, tako da objekat želje zauvek ostaje nedostupan. Pogled, u skladu sa ovim, predstavlja takođe objekt malo a u polju vidljivog. Pogled je želja za samopotpunošću kroz Drugog, odnosno „ono što me posve određuje u vidljivome, to je pogled, koji je izvana“.¹⁴

U odnosu na par oko – pogled Lakan objašnjava funkciju slikarstva: Slikar daje onome koji treba biti pred njegovom slikom nešto, što bi se najmanje u čitavom jednom dijelu slikarstva, moglo sažeti ovako – Ti hoćeš gledati? Pa dobro, vidi ovo! On daje oku nešto da pase, ali i poziva onoga kome je slika predstavljena da tu položi svoj pogled, kao što se polaže oružje. U tome je umirujući, apolinijski učinak slikarstva. Nešto je dano, ne toliko pogledu koliko oku, nešto što sadrži opuštanje, polaganje pogleda.¹⁵

Prema ovome, slikarstvo pokušava da svet predstavi kao skladnu celovitost (što bi prema Lakanu najviše odgovaralo principima renesansnog slikarstva koje se zasniva na kartezijanskoj perspektivi). Ali u našoj realnosti, kao i u slikarstvu, nedostatak ostaje večita konstanta koja se otkriva kroz pogled koji uništava iluziju slikarstva i posmatraču pokazuje ono što on kao subjekt ne želi da vidi – njegov neizbežni manjak. Slikarstvo, dakle, potvrđuje rasep subjekta, njegovo unutrašnje otuđenje, kao i Lakanovu tezu da, bilo kao posmatrač ili kao subjekt, nikada nećemo povratiti davno izgublenu celovitost.

Ono što se može definisati kao osnova na kojoj se ova metoda u odnosu na čitanje slike zasniva jeste *individualno iskustvo* koje se događa činom *posmatranja* umetničkog dela i implicira ličnu i socijalnu *identifikaciju* posmatračevog subjekta sa slikom koja potvrđuje njegov rasep, odnosno nepotpunost subjekta.

Imajući u vidu navedene teorijske okvire, njihova primena u interpretaciji slike *U staklenoj bašti* francuskog slikara Eduarda Manea može da počne. Nastalo 1878-79. godine i predstavljeno na Salonu 1879., navedeno delo pripada poznoj fazi Maneovog opusa, dok se u starijoj literaturi tematski kategoriše u grupu njegovih slika koje predstavljaju (bračne i ljubavne) parove.¹⁶ Ovo ulje na platnu se od 1896. godine nalazi u kolekciji berlinske *Nacionalne galerije*.¹⁷

Nastala u insceniranom prostoru ateljea, u improvizovanoj scenografiji unutrašnje staklene bašte, slika prikazuje gospođu i gospodina Gijem, u urbanim krugovima Pariza dobro poznati pomodni bračni par, vlasnike popularnog modnog ateljea u ulici Sen-Onor.¹⁸ Odevena po poslednjim trendovima pariske mode, smirena i graciozna gospođa Gijem, blago okrenuta prema centru slike, sedi na drvenoj klupi, zauzimajući levu polovinu kompozicije.¹⁹ Njena elegantna pojava naglašena je i upotpunjena modnim aksesuarom, kao i komplementarnim odnosom bojâ haljine i okruženja u kome se nalazi, ali i igrom horizontalnih i vertikalnih elemenata kompozicije. Siva haljina sa crnim detaljima odgovara tamno-zelenoj klupi na kojoj sedi, kao i plavoj amfori za cveće koja se nalazi u donjem levom delu kompozicije, dok plisirani deo haljine ponavlja ritam elemenata od kojih je sastavljena klupa, a vodoravno postavljen kišobran i crni pojas njene haljine podržavaju horizontalno prostiranje klupe na kojoj sedi. Žuti šešir, desna rukavica i kišobran osvežavaju tamni kolorit haljine uz cvetove prljavo roze, crvene i ljubičaste boje koji okružuju gornji deo figure gospođe Gijem, istrovemento komplementarni prema zelenom rastinju u pozadini. Bela kragna i fina čipka koja izviruje ispod tamnih rukava haljine suptilno komunicira sa belim

manžetnama na rukavima njenog supruga. Vodoravna pozicija leve ruke gospodina Gijema potvrđuje naglašenu horizontalnost kompozicije, a njegove pantalone oker boje koloristički referišu na boju i oblik posudâ za cveće koje se nalaze levo i desno od njega. Figure žene i muškarca su u formalnom i kolorističkom smislu predstavljene u skladu – međusobno se dopunjujući, one formalno komuniciraju i sa raskošnim zelenim okruženjem ispred koga su postavljene. Ovo je situacija koju oko posmatrača u prvi mah može da percipira.

Ukoliko se nešto duže zadrži pred slikom i upusti se u detaljniju opservaciju predstave, pred očima posmatrača nestaće njena formalna harmonija. Prvobitno percipiranoj usklađenoj kompoziciji iznenada nedostaju neki aspekti. Klupa oko koje je bračni par okupljen ne prati pravila geometrijske perspektive; njeno sedište je skraćeno i ne korespondira sa položajem naslona. Čak i gospođa Gijem, čini se, polako klizi sa klupe na kojoj sedi. Njenoj figuri, formiranoj kombinacijom naboranih i ravnih delova materijala haljine, u donjem delu izgleda kao da nedostaje leva noga ispod nezgrapnog prelaza u plisirani dodatak, dok leva ruka kao da nestaje savijena iza naslona klupe. Iako postavljena na dominantno mesto u okviru kompozicije, gospođa Gijem kao da ispada iz okvira slike. Pored nje i figura gospodina Gijema pokazuje formalne nedostatke. Njegove pantalone prate formu koja neobično pokriva oblik nogu, vidno ih skraćujući u delu između kolena i struka i naglašavajući proporcionalni nesklad u odnosu muške i ženske figure (gospođa Gijem znatno je krupnija od svog supruga iako planovi u kojima su predstavljeni nisu toliko udaljeni). Tamna brada pri krajevima gotovo da se stapa sa tamnim sakoom, a desni deo lica, iako okrenut posmatraču, u odnosu na portret gospođe Gijem deluje nedovršeno. Figura muškarca nije ni dovoljno izdvojena iz zelene pozadine. I dok se gospodin Gijem gotovo stapa sa listovima biljaka ispred kojih bi trebalo da stoji, klupa, kao naglašena granica između muške i ženske figure, kao da je prilepljena na pozadinu bez hijerarhije u prostornom odnosu između prvog i zadnjeg plana slike. Neodređenost i međusobno preplitanje naznačenih, mada nedovoljno artikulisanih formalnih i kompozicijskih elemenata slike rezultira osećajem absorpcije predstavljenih figura bračnog para Gijem u naznake prostora staklene bašte, istovremeno ih gurajući izvan okvira slike.

Predstavljena situacija potvrđuje Lakanovu tezu o razdvajanju na nivou imaginarnog: oko posmatrača vidi ono što mu nedostaje – celovitu sliku kao iluziju sklada koji podražava principe kartezijanske perspektive konstruisane egocentrično. Međutim, oko ne uspeva da obuhvati celovitu sliku, kao ni da percipira da vizuelni sklad kome teži ne postoji. Kroz igru boje i odnosa figura, kao i izmeštanje njihovih pozicija u okviru kompozicije, predstava koju oko vidi je fragmentirana i kao da „beži“ pred njim. Percipirajući sliku kao formalno harmoničnu predstavu posmatrač se, zapravo, otuđio od nje. Njegova pažnja je ometena, o čemu u uticajnoj studiji o radikalnoj promeni percepcije koja se dogodila krajem 19. veka piše i Džonatan Kreri:

Slika *U staklenoj bašti* nalazi se na granici iznad koje bi se funkcionalni vid urušio popuštanjem razumljivosti i organizacije. Mane je instiktivno znao da oko nije fiksni organ, već da ga karakteriše prilagodljivost kroz men-

janje intenziteta i nedoređene operacije, kao i da će neprekidno gledanje u bilo šta vid osloboditi njegovog fiksnog karaktera – Mane je znao da oko nikada ne može da ostvari statično prijanjanje.²⁰

Nakon ovog vizuelnog saznanja, posmatrač postaje konfuzan, razočaran, ali i zaintrigiran da pokuša da rešenje u slici potraži dalje. Pred sobom vidi par – jednu ženu i jednog muškarca u momentu svakodnevnog odmora u staklenoj bašti. Žena je sedeći okrenuta prema muškarcu koji se oslanja na naslon klupe i orijentacijom tela odgovara na njen položaj. Figure supružnika skoro da se sastaju preko prstiju njihovih ruku koji kao da pokušavaju da ostvare dodir u centru kompozicije. Ženina leva šaka predstavljena je elegantno i bez rukavice, očekujući dodir muškarca čiji kažiprst pokušava da dotakne gornji deo njenog dlana. Burme na njihovim rukama doprinose suptilnoj igri dodira i posmatrač očekuje da se njihovi dlanovi svakoga trenutka sastave. Međutim, pokret njihovih ruku zaustavljen je u momentu, a dodir koji posmatrač očekuje ne može da se ostvari. Nemogućnost anticipiranog dodira postaje očigledna kada sa ruku posmatrač oko skrene na gore, prema pogledima gospođe i gospodine Gijem. Ženin pogled je distanciran, gotovo izgubljen u daljini; njene oči ne vide ono što se direktno ispred njih nalazi, ona je utonula u svoje nedokučive misli. Pogled muškarca, sa druge strane, nejasno je predstavljen tako da posmatrač nije u stanju da zaključni da li on gleda prema svojoj ruci, prema ženi ili negde drugde. On odaje distanciranost i samodovoljnost, uz dozu zabrinutosti, koji odlikuju i ekspresiju lica njegove supruge.

Zaustavljen pokušaj dodira između supružnika, za koji nije sasvim izvesno da li je završen ili tek treba da se ostvari, odigrava se u unutrašnjoj staklenoj bašti – mestu koje u društvenom smislu nosi interesantno značenje. Mireći u sebi principe prirode i kulture, enterijera i eksterijera, javnog i privatnog, zatvorena staklena bašta u 19. veku jeste prostor rezervisan za iznenadne susrete ljubavnika, skrivene avanture, flert i tajne sastanke, odnosno forme novog socijalnog iskustva koje podrazumevaju oslobađanje libida.²¹ U konkretnoj prilici između bračnog para Gijem, staklena bašta kao odabrano okruženje trebalo bi da implicira njihovu seksualnu bliskost i telesnu prisnost. Ali, da li je to atmosfera koju slika emituje posmatraču?

Posmatračevo oko i dalje pokušava da pronađe sklad u kome bi socijalni odnos između predstavljenih supružnika funkcionisao. Ovoga puta, očekivana celovitost događa se na nivou simboličkog. Prikazani govor tela i bračni aksesuar ukazuju na težnju ka bliskosti između dve figure. Pa ipak, njihova odvojenost dominira atmosferom slike. Budući da se planovi njihovih vidnih polja ne poklapaju, oni nisu u mogućnosti niti da vide jedno drugog. Klupa oko koje se nalaze zapravo više naglašava njihovu distanciranost i uništava iluziju dodira, nego što ističe njihovo simboličko jedinstvo. Gospođa Gijem, čini se, nije objekt želje gospodine Gijema, kao i obratno – supružnici ne teže da se pogledima međusobno potvrde. Njihove ruke, kao definitivna naznaka nemogućnosti da se dva naslikana subjekta zajedno ostvare, dodatno potvrđuju privid pretpostavljenog emotivnog sklada.

Posmatrač je opet razočaran, ovoga puta na nivou simboličkog postojanja subjekta. *Idealno ja* gospođe Gijem čini se da nije u saglasju sa njenim *Ideal-Ja*. Neophodan je pogled gospodina Gijem kako bi njen subjekt bio potvrđen, i obratno – ona ne posmatra njega i time ukazuje na nemogućnost jedinstva njegovog subjekta. Atmosfera slike u odnosu prema posmatraču odiše nelagodnošću i otuđenjem. Subjekt van slike biva odgurnut i sa pozicije posmatrača slike prelazi na poziciju njenog neželjenog dela. Zašto se posmatrač nakon ove analize oseća otuđeno i distancirano u odnosu na sliku?

Kao što Lakan nagoveštava u svojim *Seminarima*, posmatraču je potrebno da od umetnika kroz sliku dobije potvrdu da je kao posmatrajući subjekt u jedinstvu sa slikom. Tokom procesa gledanja slike posmatrač očekuje da mu slika „uzvratí“ pogled, odnosno da ga potvrdi kao subjekta u odnosu na objekat posmatranja. Ovakva uloga posmatrača vraća iznova na Lakanovu tezu da posmatrač u slici, kao i sa slikom, stalno pokušava da povrati davno izgubljenu potpunost. Ono što *U staklenoj bašti* nedostaje kako bi se proces subjektivizacije ostvario usko je povezano sa gospođom Gijem. Ne samo da je kompozicijski dominantna i formalno precizno predstavljena zauzimajući prominentnu poziciju u centru slike, ona je postavljena tako da sve ostale elemente slike privlači ka sebi (svoga supruga, cveće, biljke, a zatim i posmatrača). Ignorišući sve subjekte koji joj teže, on izlazi iz okvira slike, tiho, ali primetno klizeći u prostor posmatrača. Na osnovu ovoga, ona ne samo da predstavlja objekat malo a date slike, gospodina Gijoma i Manea kao autora, već postaje i objekat želje posmatrača. On (posmatrač) želi i očekuje da mu uputi pogled, da za njega pozira i bez reči odgovori na njegovu želju da kao subjekt bude potvrđen, ali to se ne događa. Gospođa Gijem ostaje udaljena, nedodirljiva za svog supruga i nedostupna posmatraču, za sobom ostavljajući podsetnik na neizbežni nedostatak u okviru subjekta. Kao i subjekt posmatrača, koji se nikada ne može opet u celosti uspostaviti, i ona ostaje van njegovog polja, možda u polju Realnog, izgubljena, nedostajuća i zauvek željena. Ono što posmatrač na kraju procesa posmatranja slike vidi, nije ono što je želeo.

Primena Lakanove psihoanalize u interpretaciji slike zasniva se na razotkrivanju neslaganja u formi i sadržaju umetničkog dela, odnosno onih elemenata slike koji u pitanje dovode primenu geometrijske perspektive ili poznata i opšte prihvaćena društvena značenja i funkcije na osnovu dijalektičkog principa želja – manjak, odnosno oko – pogled. Jednostavnije rečeno, ova metoda objašnjava one aspekte slike koje prilikom posmatranja nije moguće odmah razumeti, odnosno percipirati. Zbog toga psihoanaliza daje ubedljive rezultate kada se za predmet njenog istraživanja biraju radovi iz opusa umetnika poput Manea, koji subverzivno deluje prema do tada uspostavljenom poimanju slike kao konstruisanoj iluziji realnog sveta.²² Primena ove metode na geometrijski skladno slikarstvo renesanse bila bi, sa druge strane, veoma teško izvodljiva. Zbog Lakanovog insistiranja na socijalnom aspektu posmatranja, aplikacija njegovih teza u analizi slike pokazuje se kao veoma delotvorna u situacijama kada sadržaj na slici indirektno komunicira sa posmatračem, kada umetnik insistira na tome da pažnju posmatrača privuče zagonetkom ili vizuelnom zamkom u okviru slike. Psihoanaliza tada nastupa sa zavodljivim rešenjem postavljene zagonetke, otkrivajući

nesvesne intencije umetnika, kao i kompleksnu strukturu vizuelne percepcije. Na primerima iz istorije umetnosti koji prate ideju samodovoljnosti umetnosti kao autonomnog polja stvaranja, Lakanove pretpostavke nalaze se pred poteškoćom da budu empirijski potvrđene.

Psihoanaliza se temelji na ubedenjima, odnosno pretpostavkama njenih autora koje nije moguće empirijski potvrditi. Upravo u tom domenu leži slabost ovog metodološkog pristupa – iako često veoma ubedljiv u rezultatima koje pruža, psihoanalitički metod uvek može biti predmet oštre kritike zbog osnove koja je fundirana na nedovoljno snažnim naučnim argumentima. Pitanja na koja ona ne daje odgovor, a koja su od velikog značaja za razumevanje umetnosti, jeste razrađen socijalno-istorijski okvir u kome je delo nastalo, kome je namenjeno i u kome egzistira (zbog čega se često potpomaze drugim disciplinama, kao što je, na primer, feminizam), kao i širi kontekst u kome bi umetničko delo bilo interpretirano u odnosu na istorijski razvoj medija, teme ili izložbene forme u kojima egzistira. Lakanova psihoanaliza često isključuje one elemente slike koji ostaju u okvirima umetničkih preokupacija koje prethode konačnom rezultatu, dajući prednost efektu koji umetničko delo emituje u susretu sa posmatračem. Iz ovog razloga, dati metodološki pristup veoma je isključiv prema predmetu analize, inicirajući tako previde u interpretaciji koja može delovati simplifikovano ili nedovoljno egzaktno u odnosu na druge metode istorijsko-umetničkog istraživanja. Problem se nalazi u tome što psihoanaliza kroz primenu svojih metoda na predmet istraživanja ujedno teži da potvrdi i sopstvene pretpostavke koje su slobodnijoj interpretaciji ostavljene taman onoliko koliko je potrebno da bi mogle da manipulišu svojim zavodljivim rezultatima. Zanimajući da kritičko razmišljanje ne podrazumeva samo problematizaciju predmeta proučavanja, već i sopstvene kritičarske pozicije, psihoanalitička metoda sebe uvlači u zahtevne i kompleksne odnose nauke i metodologije koje nije u stanju da na svakom primeru iznese do kraja.

Napomene:

¹ Š. Bodler, *Uže (Eduardu Maneu)*, prevod B. Radović, Srpska književna zadruga, Beograd 1975, 209.

² Pojam *new art history* prvi put je zvanično upotrebljen 1982. godine na konferenciji održanoj na Politehnici u Midlseksu u Londonu, kao što se navodi u: J. Bird, „On Newness, Art and History“, in: *The New Art History* (eds. A.L. Rees & F. Borzello), Camden Press, London 1986. O nastanku ovog pojma pogledati i: N. Bryson, *Calligram: Essays in New Art History From France*, Cambridge University Press, Cambridge 1988. Odnos stare i nove istorije umetnost detaljnije je analiziran u: *Art History and its Methods* (ed. E. Fernie), Phaidon, London 1995.; J. Harris, *The New Art History. A critical introduction*, Routledge, London & New York 2011.; M. Hatt & C. Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester University Press, Manchester 2006.

³ L. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen*, 16.3, Autumn 1975, 6-18. Srpski prevod teksta: L. Malvi, „Vizeulno zadovoljstvo i narativni film“, prevod B. Arsić, u: *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju*, Br. 8/9, Beograd 1997, 44-56.

⁴ O recepciji teksta Malvijske i njenih sledbenika više u: J. Harris, *nav. delo*, 129-160.

⁵ Psihoanalitički metod u istoriji umetnosti sastavni je deo svih novijih kapitalnih pregleda istorijsko-umetničke metodologije. Jedan od najkonciznijih uvoda u ovu metodu daju: M. Hatt & C. Klonek, *nav. delo*, 174-200.

⁶ Teoriju *stadijuma ogedala* Lakan prvi put predstavlja na XVI međunarodnom kongresu za psihoanalizu u Cirihiu 17. jula 1949. godine, dok se u pisanoj formi ova teorija prvi put javlja tekstu „Stadijum ogedala kao tvoritelj funkcije. Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu“ koji je 1966. godine objavljen u Lakanovim *Spisima* (Écrits), na srpski preveden 1983., vidi: Ž. Lakan, Spisi, prevod R. Kordić, Prosveta, Beograd 1983, 5-15. O pojmovima *oko i pogled* vidi: Ž. Lakan, XI Seminar. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, prevod M. Vujanić-Lednicki, Naprijed, Zagreb 1986.

⁷ Neki od najprominentnijih primera su: L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London 1989.; B. Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven 1983.; *Blickzähmung und Augentäuschung : zu Jacques Lacans Bildtheorie* (ed. Claudia Blümle), Diaphanes, Zürich 2005.; D. Wimmer, *Das Verschwinden des Ichs: das Menschenbild in der französischen Kunst*, Literatur und Philosophie um 1960, Reimer, Berlin 2006.; W. Bergande, *Die Logik des Unbewussten in der Kunst : Subjekttheorie und Ästhetik nach Hegel und Lacan*, Turia + Kant, Wien 2007.; *Verschränkungen von Symbolischem und Realem: zur Aktualität von Lacans Denken in den Kulturwissenschaften* (eds. J. Bonz, G. Febel, I. Härtel), Kulturverlag Kadmos, Berlin 2007.; M. Iversen, *Beyond pleasure : Freud, Lacan, Barthes*, Pennsylvania State University Press, University Park, Pa. 2007. O odnosu Lakanove teorije u umetnosti na srpskom jeziku vidi: M. Radojičić i dr., *Žak Lakan i teorija umetnosti*, Matica srpska, Novi Sad 1987., kao i: S. Žižek, *Kako čitati Lakana*, prevod G. Bojović, Karpos, Loznica 2012.

⁸ Kao što i M. Iversen zapaža u novoj studiji o primeni psihoanalize u naučno-umetničkom istraživanju, Lakanova učenja često su simplifikovano ili neadekvatno primenjena u istoriji umetnosti budući da nisu prethodno dovoljno temeljno elaborirana. Više u: M. Iversen, *nav. delo*, 2-15. O ovom problemu vidi i: M. Hatt & C. Klonek, *nav. delo*, 190-200.

⁹ Stadijum ogedala predstavljen je u: Ž. Lakan, *Spisi*, prevod R. Kordić, Prosveta, Beograd 1983, 5-15.

¹⁰ O primeni teorije stadijuma ogedala u umetnosti detaljnije vidi: S. Homer, *Jacques Lacan*, Routledge, London & New York 2005, 27-30.

¹¹ Ž. Lakan, XI Seminar. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, prevod M. Vujanić-Lednicki, Naprijed, Zagreb 1986, 81.

¹² Ibid., 92.

¹³ Ibid., 116.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., 111.

¹⁶ Vidi: B. Collins, „Manet’s *In the Conservatory* and *Chez le père Lathuille*“, u: *Art Journal*, Vol. 45, No. 1, 1985, 59-66.

¹⁷ Tadašnji direktor berlinske Nacionalne galerije Hugo fon Čudi zajedno sa umetnikom Maksom Libermanom sliku kupuje iz pariske Kolekcije Fore. Slika ubrzo nakon izlaganja u Nacionalnoj galeriji u Berlinu, već 1904. godine zbog navodne erotske sugestivnosti biva proglašena za nemoralnu od strane aktuelnih pruskih vlasti. O provinijenciji slike više u: *Nationalgalerie Berlin. Das XIX Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke* (ed. A. Wesenberg), Seemann, Leipzig 2009, 246-47.

¹⁸ Ibid., 247.

¹⁹ Gospođa Gijem nosi jedan je od modela aktuelnih krajem 1879. godine koji pripada takozvanom Princess stilu modelovanja haljina znanom na igri utegnutih i plisiranih delova kojima se naglašava ženska silueta, a karakteristična je za moderne, kultivisane predstavnice buržoaske pariske klase. O haljini gopode Gijem više u: J. Crary, *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1999, 115-17.

²⁰ Prevod engleskog citata: „In the Conservatory is a poised at a boundary beyond which a functional vision would break down in a loosening of intelligibility and organization. Manet knew instinctively that the eye is not a fixed organ, that it is marked by polyvalence, by shifting intensities, by an indeterminate operation, and that a sustained looking at anything will relieve vision of its fixed character – that the eye can never exercise a binding grip.“, navedenog u: J. Crary, *nav. delo*, 87.

²¹ O socijalnom značenju staklenih bašta u: *Ibid.*, 108-9.

²² O Maneovom značaju u istoriji slikarstva kao prvom značajnom umetniku koji sliku tretira kao objekat, a ne kao iluziju koja je konstruisana kao produžetak realnosti vidi: M. Foucault, *Manet and the object of painting*, prevod M. Barr, Tate Publishing, London 2009.

Ana Bogdanović
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**A CRITICAL READING OF PSYCHOANALYSIS AS AN
ART-HISTORICAL METHOD ON THE EXAMPLE OF THE PAINTING
IN THE CONSERVATORY BY ÉDOUARD MANE**

Summary:

Based on the radical change in the methodology of art history, which was initiated by the emergence of the *new art history*, the paper presents, examines and employs the psychoanalytical method of Jacques Lacan in the interpretation of Manet's painting *In the Conservatory* (1978-79). One of the many potential readings of this puzzling composition offered in the text is constructed around the analysis of the intensive relationship between the observer and the painting through Lacan's notions of the *mirror stage*, the *eye*, the *gaze*, *ideal ego* and *ego-ideal*. The aim of this paper assumes a critical reassessment of psychoanalysis as an instrument in art-historical research by means of elaboration of its methodological achievements as well as its limitations.

Key words: Jacques Lacan, psychoanalysis, methodology,
Édouard Manet, individual perception of images

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)