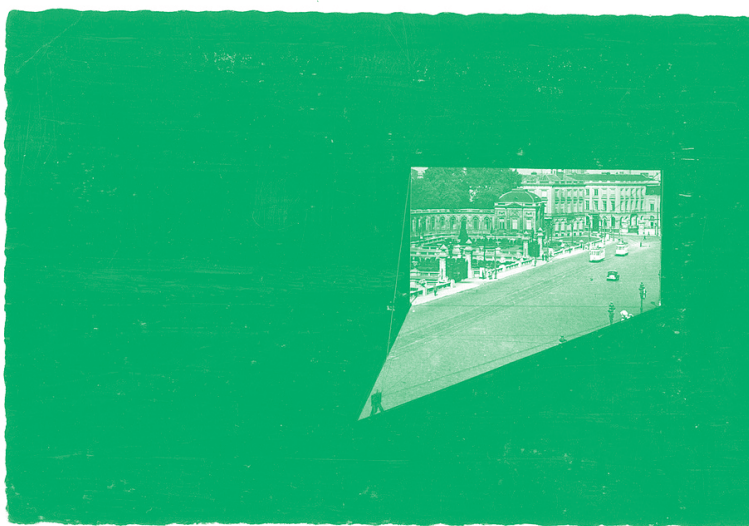


HITO  
STEYERL

U obranu loše slike







Hito Steyerl

*U obranu loše slike*

biblioteka *O* *Općenito*



Naziv Biblioteke *O Općenito* preuzet je od skupine 0 UDK klasifikacijskog sistema koja obuhvaća opće ljudsko znanje. Biblioteka je osmišljena kao heterogena osnova za istraživanje, nagađanje, razvoj različitih metoda pristupa, razmjenu ideja i dijalog u okviru projekta *Pustijerna*<sup>0</sup>. Poput radnog stola za prekrajanje i promišljanje, ona nastaje organski i proizlazi iz radnog procesa i istraživanja u više lica.

<sup>0</sup> Projekt *Pustijerna* nazvan je po arheološkom lokalitetu u staroj gradskoj jezgri Dubrovnika te istražuje transformacije javnog i stambenog prostora grada kroz vizure i figure onih za koje grad nije mišljen.





*Angažiranoj omladini*

*V. Richter*



# U obranu loše slike

Loša slika<sup>1</sup> je kopija u pokretu. Kvaliteta joj je niska, rezolucija je ispodprosječna. Kako ubrzava, tako se kvari. To je fantom slike, pretpregled, računalna ikona, lutajuća ideja, putujuća slika koja se dijeli besplatno, stisnuta kroz spore digitalne veze, komprimirana, reproducirana, skinuta, remiksirana, kopirana i zalijepljena u druge distribucijske kanale.

Loša slika je dronjak ili poderotina, AVI ili JPEG, lumpenproleterka u klasnom društvu privida, ocjenjivana i vrednovana prema rezoluciji. Loša slika se stavlja na internet, skida s interneta, dijeli, reformatira i retušira. Pretvara kvalitetu u pristupačnost, izložbenu vrijednost u kulturnu vrijednost, filmove u isječke, promišljanje u rastresenost. Slika je oslobođena iz sefova kinodvorana i arhiva te je gurnuta u digitalnu neizvjesnost na račun vlastite supstance. Loša slika teži apstrakciji, ona je vizualna ideja u samim svojim promjenama.

Loša slika je nezakonito kopile izvorne slike u petoj generaciji. Njezino je rodoslovlje upitno. Imena njezinih datoteka namjerno su napisana krivo. Često prkosi baštini, nacionalnoj kulturi, pa i autorskim pravima. Prenosi se kao mamac, meka, indeks, ili podsjetnik na svoje bivše vizualno biće. Ruga se obećanjima digitalne tehnologije. Ne samo da je često degradirana do razmazane mrlje već se počinje sumnjati može li je se uopće nazvati slikom. Jedino je digitalna tehnologija uopće u stanju stvoriti toliko ruiniranu sliku.

Loše slike su suvremeni *Prezreni* na ekranu, naplavine audiovizualne proizvodnje, smeće koje se taloži na obalama digitalne ekonomije. One svjedoče o nasilnom iseljenju, prijenosu i premještanju slika – o njihovom ubrzavanju i kolanju u začaranim krugovima audiovizualnog kapitalizma. Loše slike vuku se po

<sup>1</sup> U engleskom izvorniku to je »poor image«, što doslovno znači »siromašna, sirota slika«. U daljnjem tekstu česte su asocijacije na siromaštvo i bogatstvo. (Op. prev.)

zemaljskoj kugli kao roba ili njezin odraz, kao dar ili nagrada. One šire užitak i prijetežne smrću, teorije urote i piratstvo, otpor i zaglupljivanje. Loše slike prikazuju ono rijetko, očigledno i nevjerojatno – pod uvjetom da ih još možemo dešifrirati.

## 1. NISKA REZOLUCIJA

U jednom filmu Woodyja Allena glavni lik nije izoštren.<sup>2</sup> To nije tehnička pogreška, nego nekakva bolest od koje je obolio: njegova je slika stalno mutna. Budući da je Allenov lik glumac, to mu je velika nevolja jer ne može naći posao. Njegova neizoštrenost postaje konkretan problem. Oštrina se prikazuje kao klasni položaj, položaj blagodati i povlastica, dok neizoštrenost čovjeku smanjuje njegovu slikovnu vrijednost.

Međutim, suvremena hijerarhija slika ne zasniva se samo na oštrini, nego prvenstveno na rezoluciji. Zavirite u bilo koju prodavaonicu elektroničke opreme i odmah će vam upasti u oči taj sustav, koji je opisao Harun Farocki u značajnom intervjuu iz 2007. godine.<sup>3</sup> U klasnom društvu slika, kino preuzima ulogu vodeće prodavaonice. U vodećim se prodavaonicama prodaju skupi proizvodi u luksuznom okolišu. Jeftinije izvedenice istih slika kolaju na DVD-ima, televiziji i internetu kao loše slike.

Jasno, slika u visokoj rezoluciji izgleda blistavije i dojmljivije, stvarnije i čarobnije, strašnije i zavodljivije, nego loša slika. Bogatija je, da tako kažemo. Sada se čak i formati široke potrošnje sve više prilagođavaju ukusima sineasta i esteta, koji su inzistirali na filmu od 35 mm kao jamstvu besprijekorne vizualnosti. Inzistiranje na analognom filmu, kao jedinom vizualno bitnom mediju, prožimalo je filmski diskurs bez obzira na ideološki prizvuk.

2 Deconstructing Harry, redatelj Woody Allen (1997.)

3 »Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schließlich auch ins Museum«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. lipnja 2007. Razgovarali su Harun Farocki i Alexander Horwath.

Uopće nije bilo važno što je takva luksuzna ekonomija filmske proizvodnje bila i ostala čvrsto uklopljena u sustave nacionalne kulture, kapitalističke proizvodnje u studiju, kulta pretežno muškog genija i originalne verzije, što znači da je često konzervativna već po strukturi. Rezolucija se fetišizirala kao da njezin manjak znači kastraciju autora. Kult filmske vrpce dominirao je čak i nezavisnom filmskom produkcijom. Bogata slika uspostavila je vlastiti skup hijerarhija, dok su nove tehnologije nudile sve više i više mogućnosti da je kreativno pokvare.

## 2. USKRŠNUĆE (U OBLIKU LOŠE SLIKE)

Ali inzistiranje na bogatim slikama ima i teže posljedice. Jedan predavač na nedavnoj konferenciji o filmu eseju nije htio prikazati scene iz jednog filma Humphreya Jenningsa zato što je smatrao da nema odgovarajuće opreme za projekciju. Iako je predavač imao na raspolaganju standardni DVD *player* i video-projektor, publika se morala zadovoljiti time da zamišlja kako bi izgledale te slike.

U tom slučaju, nevidljivost slike bila je manje-više dragovoljna i zasnovana na estetskim stavovima. Ali ona ima i mnogo širi pandan zbog posljedica neoliberalne politike. Prije dvadeset, pa i trideset godina, neoliberalno restrukturiranje medijske produkcije počelo je polako gurati nekomercijalne slike u drugi plan, sve dok eksperimentalni filmovi i filmovi eseji nisu postali gotovo nevidljivi. Budući da je postalo jako skupo prikazivati ih u kina, smatralo se da su također previše marginalni za emitiranje na televiziji. Zato su, malo-pomalo, nestali ne samo iz kina nego i iz javne sfere. Videoeseji i eksperimentalni filmovi uglavnom su ostali neviđeni, ako se ne računaju rijetka prikazivanja u filmskim muzejima ili kinoklubovima velikih gradova, gdje se projiciraju u izvornoj rezoluciji i zatim ponovno nestaju u mraku arhiva.

Naravno, takav razvoj događaja bio je vezan uz neoliberalnu

radikalizaciju koncepta kulture kao potrošne robe, uz komercijalizaciju kina i njegovo raspršivanje u multiplekse, te marginalizaciju nezavisne filmske produkcije. Također je bio vezan uz restrukturiranje globalne medijske industrije i stvaranje monopola nad audiovizualnom produkcijom u nekim zemljama i područjima. Tako je vizualna građa s elementima otpora i nekonformizma nestala s površine i spustila se u podzemlje alternativnih arhiva i kolekcija, gdje ju je održavala na životu samo mreža posvećenih organizacija i pojedinaca, koji su međusobno dijelili piratske kopije na VHS-u. Njihovi su izvori bili iznimno rijetki – vrpce su išle iz ruke u ruku i ovisile o usmenoj predaji unutar krugova prijatelja i suradnika. Kad se pojavila mogućnost za prikazivanje videa na internetu, uvjeti su se drastično promijenili. Sve se više rijetke građe opet pojavilo na javno dostupnim platformama, od kojih su neke pažljivo uređene (Ubuweb), a neke su samo hrpa svega i svačega (YouTube).

Trenutačno je dostupno barem dvadeset *torrenta* za skidanje filmova eseja Chrisa Markera. Ako želite retrospektivu, imate je. Ali ekonomija loših slika ne tiče se samo skidanja: datoteke možete zadržati, gledati ponovno, pa čak i montirati ili poboljšati ako mislite da je potrebno. A rezultat se dijeli dalje. Mutne AVI-datoteke i napola zaboravljena remek-djela šire se polutajnim međukorisničkim platformama. Na YouTubeu se mogu naći snimke s mobitela prokrijumčarene iz muzeja. Razmjenjuju se DVD-i s privatnim preglednim verzijama umjetničkih djela.<sup>4</sup> Mnoga djela avangardnog, esejističkog i nekomercijalnog filma uskrsnula su, htjela-ne htjela, kao loše slike.

4 Izvrstan tekst Svena Lüttickena »Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images« u *e-flux journal*, br. 8 (svibanj 2009.), upozorio me na taj vid loših slika.

### 3. PRIVATIZACIJA I PIRATIZACIJA

To što se rijetki primjerci militantnih, eksperimentalnih i klasičnih filmskih djela, kao i videoumjetnosti, opet pojavljuju kao loše slike, značajno je i na drugoj razini. Njihova situacija pokazuje mnogo više od sadržaja ili izgleda samih slika: ona pokazuje i uvjete njihove marginalizacije, konstelaciju društvenih sila koja je dovela do njihovog kolanja na internetu u obliku loših slika.<sup>5</sup> Loše slike su loše zato što im nije dodijeljena nikakva vrijednost unutar klasnog društva slika – njihov status nečega nezakonitog ili degradiranog izuzima ih iz kriterija tog društva. Njihova slaba rezolucija svjedoči o njihovu prisvajanju i preseljenju.<sup>6</sup>

Očito, takvo stanje nije samo vezano uz neoliberalno restrukturiranje medijske proizvodnje i digitalne tehnologije, nego ima veze i s postsocijalističkim i postkolonijalnim restrukturiranjem nacionalnih država, njihove kulture i arhiva. Dok se neke nacionalne države ruše ili raspadaju, nastaju nove kulture i tradicije, stvaraju se nove povijesti. Naravno, to utječe i na filmske arhive – u mnogo slučajeva cijela baština filmskih zapisa ostaje bez okvira nacionalne kulture koji ju je podržavao. Kao što sam jedanput primijetila u slučaju muzeja filma u Sarajevu, nacionalni arhiv može pronaći novi život u obliku videoteke.<sup>7</sup> Iz takvih arhiva cure piratski primjerci zbog nereda u privatizaciji. S druge strane, čak i British Library prodaje svoje sadržaje na internetu po astronomskim cijenama.

Kao što je zapazio Kodwo Eshun, loše slike dijelom kolažu u praznini koju su ostavile državne filmske ustanove kojima

5 Zahvaljujem Kodwou Eshunu što je to istaknuo.

6 Naravno, u nekim slučajevima, slike s niskom rezolucijom također se pojavljuju u okolišu masovnih medija (uglavnom vijesti), gdje su vezane uz hitnost, trenutačnost i katastrofu – i iznimno su dragocjene. Vidi: Hito Steyerl, »Documentary Uncertainty«, *A Prior* 15 (2007.).

7 Hito Steyerl, »Politics of the Archive: Translations in Film«, *Transversal* (ožujak 2008.).

je preteško raditi kao arhiv filmova od 16/35 mm ili održavati bilo kakvu infrastrukturu distribucije u današnje vrijeme.<sup>8</sup> S tog gledišta, loša slika odražava propadanje i kvarenje filmova eseja i, uostalom, svakog eksperimentalnog i nekomercijalnog filma, do čega je došlo zato što se proizvodnja kulture smatrala zadatkom države. Privatizacija medijske proizvodnje postupno je postala važnija od medijske proizvodnje koju kontrolira/financira država. Ali, s druge strane, razularena privatizacija intelektualnih sadržaja, zajedno s internetskim marketingom i statusom potrošne robe, također omogućava piratstvo i prisvajanje te potiče kolanje loših slika.

#### 4. NESAVRŠENA KINEMATOGRAFIJA

Pojavljivanje loših slika podsjeća nas na klasičan manifest Treće kinematografije, *Za nesavršenu kinematografiju*, koji je napisao Juan García Espinosa krajem 1960-ih na Kubi.<sup>9</sup> Espinosa se zalaže za nesavršenu kinematografiju jer, kako kaže, »savršena kinematografija – tehničko i umjetničko majstorstvo – gotovo uvijek je reakcionarna kinematografija«. Nesavršena kinematografija je ona koja želi prevladati podjelu rada u klasnom društvu. Ona stapa umjetnost sa životom i znanošću, zamućuje razliku između potrošača i proizvođača, publike i autora. Inzistira na vlastitoj nesavršenosti, popularna je, ali nije potrošačka, predana je, ali ne postaje birokratska.

U svojem manifestu Espinosa također razmatra obećanja novih medija. Jasno predviđa da će razvitak videotehnologije ugroziti elitistički položaj tradicionalnih filmaša i omogućiti nekakvu masovnu filmsku proizvodnju: narodnu umjetnost. Poput ekonomije loših slika, nesavršena kinematografija umanjuje

8 Iz elektroničke korespondencije s autorom.

9 Julio García Espinosa, »For an Imperfect Cinema«, prev. Julianne Burton, *Jump Cut*, br. 20 (1979.): 24–26.



razlike između autora i publike te stapa život i umjetnost. Nadasve, njezina je vizualnost nepokolebljivo ugrožena: zamučena, amaterska i puna artefakata.

U neku ruku, ekonomija loših slika odgovara opisu nesavršene kinematografije, dok opis savršene kinematografije više odgovara pojmu kina kao vodećeg dućana. No stvarna i suvremena nesavršena kinematografija mnogo je nejasnija i osjećajnija nego što je predviđao Espinosa. S jedne strane, ekonomija loših slika, koja se izravno može širiti diljem svijeta i koja ima etiku remiksa i prisvajanja, omogućava sudjelovanje mnogo veće skupine proizvođača nego ikad prije. Ali to ne znači da se te mogućnosti koriste samo za napredne ciljeve. Govor mržnje, neželjeni oglasi i drugo smeće također prodiru kroz digitalne veze. Osim toga, digitalna komunikacija postala je veliko natjecateljsko tržište – zona koja je odavno podvrgnuta prvobitnoj akumulaciji i golemim (i u određenoj mjeri uspješnim) pokušajima privatizacije.

Zbog toga mreže po kojima kolaju loše slike predstavljaju platformu za ranjiv novi opći interes, ali i bojište za komercijalne i nacionalne programe. Sadrže eksperimentalne i umjetničke materijale, ali i nevjerojatne količine pornografije i paranoje. Teritorij loših slika nudi pristup isključenim slikama, ali je i prožet najnaprednijim tehnikama stvaranja potrošačke robe. Omogućava da korisnici aktivno sudjeluju u stvaranju i dijeljenju sadržaja, ali ih i unovačuje u proizvodnju. Korisnici postaju montažeri, kritičari, prevoditelji i (su)autori loših slika.

Loše slike zato su narodne slike – slike koje mogu stvarati i gledati mnogi. One izražavaju sva proturječja današnje gomile: njezin oportunistički, narcisoidni, želju za samostalnošću i stvaranjem, nemogućnost da se usredotoči ili odluči, stalnu spremnost na prekršaj i istovremeno podčinjavanje.<sup>10</sup> Sve u svemu, loše slike predstavljaju *snapshot* emotivnog stanja gomile, njezine neuroze, paranoje i strahove, kao i njezinu žudnju za strastima,

10 Vidi: Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004.).

zabavom i razonom. Stanje slika nije samo odraz bezbrojnih prijenosa i preformatiranja, nego i bezbrojnih ljudi kojima je bilo dovoljno stalo do njih da ih stalno iznova konvertiraju, dodaju titlove, premontiraju ili postavljaju po internetu.

Gledajući iz tog kuta, možda se treba redefinirati vrijednost slike ili, točnije, stvoriti nova perspektiva za nju. Osim rezolucije i vrijednosti u razmjeni, može se zamisliti drugi oblik vrijednosti koji se definira kroz brzinu, intenzitet i rasprostranjenost. Loše slike su loše zato što su jako komprimirane i brzo putuju. Gube na masi i dobivaju na brzini. Osim toga, one su u stanju dematerijalizacije, što im je zajedničko ne samo s baštinom konceptualne umjetnosti nego nadasve sa suvremenim načinima proizvodnje znakova.<sup>11</sup> Semiotički smjer kapitala, kako ga opisuje Felix Guattari,<sup>12</sup> sklon je stvaranju i širenju komprimiranih i fleksibilnih paketa podataka koji se mogu spajati u vječno nove kombinacije i nizove.<sup>13</sup>

To poravnavanje vizualnih sadržaja – nestalni koncept slika – smješta ih unutar jednog općeg informacijskog obrata, unutar ekonomije znanja, koja čupa slike i njihove opise iz konteksta da bi ih ubacila u vrtlog trajne kapitalističke deteritorijalizacije.<sup>14</sup> Povijest konceptualne umjetnosti opisuje tu dematerijalizaciju umjetničkog objekta, prvo kao potez otpora protiv fetiša vidljivosti. Međutim, nakon toga se pokazuje da se dematerijalizirani umjetnički objekt savršeno prilagođava semiotizaciji kapitala, a

11 Vidi: Alex Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003.).

12 Vidi: Félix Guattari, »Capital as the Integral of Power Formations«, u: *Soft Subversions* (New York: Semiotext(e), 1996.), 202.

13 Sve te promjene detaljno su analizirane u izvrsnom tekstu Simona Sheikha, »Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research«, *Art & Research* 2, br. 2 (proljeće 2009.).

14 Vidi još: Alan Sekula, »Reading an Archive: Photography between Labour and Capital«, u: *Visual Culture: The Reader*, ur. Stuart Hall i Jessica Evans (London/New York: Routledge 1999.), 181–192.

time i konceptualnom usmjerenju kapitalizma.<sup>15</sup> U neku ruku, loša slika podvrgnuta je sličnoj napetosti. S jedne strane, djeluje protiv fetiša visoke rezolucije. S druge strane, upravo zbog toga se također savršeno uklapa u informacijski kapitalizam koji cvate na kratkotrajnoj pažnji, na dojmu umjesto udublivanja, na intenzitetu umjesto razmatranja, na predpregledima umjesto projekcija.

## 5. DRUŽE, KOJI JE TVOJ DANAŠNJI VIZUALNI SPOJ?

Ali istovremeno dolazi do paradoksalnog obrata. Zbog kolanja loših slika nastaje sklop koji ostvaruje izvorne ambicije militar-nih i (ponekih) eksperimentalnih filmova i filmova eseja – a to je stvaranje alternativne ekonomije slika, nesavršene kinematogra-fije koja postoji unutar komercijalnih medijskih tokova, ali i on-kraj i ispod njih. U doba dijeljenja datoteka, čak i marginalizirani sadržaji opet kolaju i povezuju raspršenu svjetsku publiku.

Dakle, loša slika gradi anonimne svjetske mreže, kao što stvara zajedničku povijest. Ona putujući gradi saveze, potiče točne i netočne prijevode, stvara novu publiku i nove rasprave. Gubeći vizualnu masu, ona vraća nešto od svoje političke snage i stvara novo ozračje oko sebe. To ozračje više se ne zasniva na traj-nosti »originala«, nego na prolaznosti kopije. Više nije uklopljena u klasičnu javnu sferu, koju posreduje i podupire okvir nacional-ne države ili korporacije, nego pluta na površini privremenih i upitnih jezera podataka. Time što se udaljava od filmskih sefova, odašilje se na nove i prolazne ekrane koje okupljaju želje rasprše-nih gledatelja. Kolanje loših slika tako stvara »vizualne spojeve«, kako ih je jedanput nazvao Dziga Vertov.<sup>16</sup> On je tvrdio da bi

<sup>15</sup> Vidi: Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*.

<sup>16</sup> Dziga Vertov, »Kinopravda and Radiopravda«, u: *Kino-Eye: The Wri-tings of Dziga Vertov*, ur. Annette Michelson (Berkeley: University of California Press, 1995.), 52.

taj »vizualni spoj« trebao međusobno povezati radnike svijeta.<sup>17</sup> Zamišljao je nekakav komunistički, vizualni, adamovski jezik koji neće samo obavještavati ili zabavljati, nego i organizirati gledateljstvo. U nekom smislu njegov se san ostvario, premda uglavnom pod vlašću svjetskog informacijskog kapitalizma, čiju publiku gotovo fizički povezuje zajedničko uzbuđenje, osjećajno usklađenje i tjeskoba.

Ali postoji i kolanje i proizvodnja loših slika na temelju kamera na mobitelima, kućnih računala i neuobičajenih načina distribucije. Njihove optičke veze – kolektivna montaža, dijeljenje datoteka i raspodjela koja izvire iz zajednice – odražavaju posvudašnje nasumične i slučajne veze između proizvođača, koji istovremeno čine raspršenu publiku.

Kolanje loših slika odgovara kapitalističkim medijskim tekućim vrpcama, ali i alternativnoj audiovizualnoj ekonomiji. Osim mnogo zbrke i zapanjenosti, ono vjerojatno stvara i remeti-lačke pokrete u mišljenju i osjećajima. Kolanje loših slika tako pokreće novo poglavlje u povijesnom rodoslovlju nekonformističkih informacijskih sklopova: Vertovljevi »vizualni spojevi«, međunarodna radnička pedagogija koju je opisao Peter Weiss u *Estetici otpora*, sklopovi Treće kinematografije i trikontinentalizma, nesvrstane filmske proizvodnje i mišljenja. Loša slika – koliko god imala nejasan status – tako dobiva svoje mjesto u rodoslovlju kopiranih brošura, agitprop-filmova iz kinovlaka, *underground* videomagazina, kao i drugih nekonformističkih materijala, koji su estetski često koristili loše materijale. Nadalje, ona opet čini aktualnima mnoge povijesne zamisli vezane uz te krugove, kao što je Vertovljeva zamisao o vizualnom spoju.

Zamislite da vas netko iz prošlosti s beretkom na glavi zapita: »Druže, koji je tvoj današnji vizualni spoj?«

Mogli biste odgovoriti: to je ova veza sa sadašnjošću.

17 Vertov, »Kinopravda and Radiopravda,« 52.

## 6. SADA!

Loša slika utjelovljuje zagrobni život mnogih bivših remek-djela filma i video umjetnosti. Izgnana je iz zaštićenog raja koji je film očito nekad bio.<sup>18</sup> Nakon što su protjerana iz zaštićenog i često protekcionističkog poprišta nacionalne kulture, izbačena iz komercijalne cirkulacije, ta djela postala su putnici kroz digitalnu ničiju zemlju, stalno mijenjajući rezoluciju i format, brzinu i medij, a ponekad čak usput gubeći imena i odjavne špice.

Sada se mnogo tih djela vratilo – kao loše slike, priznajem. Naravno, moglo bi se tvrditi da to nije ono pravo, ali ako je tako, molim nekoga da mi pokaže ono pravo.

Bit loše slike više nije ono pravo, izvorni original. Njezina bit jesu njezini vlastiti stvarni uvjeti postojanja: kolanje u jatu, digitalna raspršenost, razbijena i fleksibilna privremenost. Njezina bit je prkos i prisvajanje, kao i konformizam i iskorištavanje.

Ukratko: njezina bit je stvarnost.

18 Barem s gledišta nostalgичnog samozavaravanja.

Ranija inačica ovog teksta improvizirana je kao reakcija na konferenciju »Essayfilm—Ästhetik und Aktualität« u njemačkom gradu Lüneburgu, koju su 2007. organizirali Thomas Tode i Sven Kramer. Tekst su jako poboljšale napomene i komentari gosta-urednika časopisa *Third Text* Kodwoa Eshuna, koji je naručio dužu verziju za broj *Third Text* o Chrisu Markeru i Trećoj kinematografiji, koji će izaći 2010. (drugi urednik je Ros Grey). Još jedno veliko nadahnuće za ovaj tekst bila je izložba »Dispersion« u londonskoj ICA-i (2008., kustosica Polly Staple), čiji su izniman katalog uredili Staple i Richard Birkett. Napokon, tekstu je mnogo pomogao urednik Brian Kuan Wood.

**Hito Steyerl** je redateljica i spisateljica. Predaje umjetnost novih medija na Umjetničkoj akademiji u Berlinu. U zadnje vrijeme sudjelovala je na izložbi Documenta 12, Bijenalu u Šangaju i Filmskom festivalu u Rotterdamu.

Hito Steyerl / U obranu loše slike

Izdavači: Knjižnice grada Zagreba, Art radionica Lazareti,  
Studio Pangolin

Urednice: Ana Hušman, Ivana Meštrov, Dubravka Sekulić

Kustosice: Irena Bekić, Srđana Cvijetić

Ilustracija: Marko Tadić

Prijevod: Marko Maras

Lektura: Petra Dolanjski

Dizajn: Ana Labudović

Hvala: Hito Steyerl

Publikacija je tiskana u okviru programa Galerije Prozori  
(KGZ) i Art radionice Lazareti

Projekt podržali: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske,  
Grad Dubrovnik, Gradski ured za kulturu Grada Zagreba

Esej "U obranu loše slike" preveden je uz dozvolu autorice.

Tisak: RISO i prijatelji

Papir: Natron, TrendWhite

Pisma: Adobe Caslon, Aperçu, Anarchy

Naklada: 300

Zagreb, svibanj 2020.





Čitajte u istoj biblioteci:

Shannon Mattern  
*Knjižnica kao infrastruktura*

John Berger  
*Zašto gledati životinje?*

Brandon LaBelle  
*Slušanje: relacijsko tijelo*

Leslie Kanes Weisman  
*Ženska prava na okoliš: Manifest*

Heather Davis  
*Život i smrt u antropocenu - kratka povijest plastike*

Henri Lefebvre  
*Pogled s prozora*

Michael Taussig  
*Doba lapis lazulija*

Elizabeth A. Povinelli  
*Geontologije: koncept i njegovi teritoriji*



