

Vračanje pogleda*

Ameriški odziv na francosko kritiko okularocentrizma

Martin Jay

Prosil bi vas, da mi verjamete to, za kar imam sedajle premalo časa, da bi dokazoval, sem pa poskusil pokazati v nedavni knjigi z naslovom *Sklonjeni pogled*,¹ da so namreč številni francoski misleci in umetniki v tem stoletju pogosto z malo ali nič očitnega upoštevanja dela drug drugega, izvajali brezobzirno kritiko nadvlade vida v zahodni kulturi. Njihovo izpodbijanje tega, kar bi lahko imenovali okularocentrizem zahodne kulturne tradicije, je privzelo mnogo oblik, ki so segale od Bergsonove analize uprostorjenja časa do Bataillovega slavljenja slepečega sonca in akefaličnega telesa, od Sartrovega prikazovanja sadomazohizma »pogleda« do Lacanovega omalovaževanja ega kot ga proizvede »stadij ogledala«, od Foucaultovih ostrih kritik panoptičnega nadzorovanja do Debordove kritike spektakelske družbe, od Barthesovega povezovanja fotografije ter smrti, do Metzovega ostrega kritiziranja vidnega režima filma, od srda Irigarayeve nad privilegiranjem vidnega v patriarhatu do Levinasove trditve, da na vidnosti utemeljena ontologija onemogoča etiko. Celo prvotni zagovornik figuralnega kot nasprotja diskurzivnemu, kakršen je bil Lyotard, je navsezadnje izenačil postmodernizem, ki ga je pričel zagovarjati, s sublimno zaporo vidnega.

Čeprav obstajajo številni odtenki v delu teh in drugih oseb s podobnim pomenom, ki bi jih lahko dodali temu seznamu, je skupni učinek njihovih razglabljanj o očesu privedel do ostrega spodbijanja ustaljenega prepričanja, da je oko najplemenitejše izmed čutil. Zaradi svojega vodilnega položaja v zahodni kulturi je bil vid sedaj namesto poprejšnje hvale obtožen vsega – od neprimerne filozofije in idolatrijske vere do pogubne politike in ubobožane estetike. Često je bil kak drug čut, navadno tip ali sluh, ali v bistvu nevizualno področje jezika, predstavljen kot protistrup prevladi vida. Čeprav so včasih poskušali rešiti manj problematično inačico vidnega izkustva, bi se večina mislecev, katerih ideje sem proučeval v *Sklonjenem pogledu*, strinjala z Lacanom, ko je zapisal: »Oko je lahko profilaktično, v vsakem primeru pa ne

*Referat, ki ga je imel avtor na mednarodnem kolokviju »Teorija vizualnega« (Ljubljana, 5.-7. junij 1995), ki ga je organiziral Filozofski inštitut ZRC SAZU.

¹ Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley, University of California Press 1993.

prinaša sreče, pač pa nesrečo. V Bibliji, celo v novem testamentu, ni dobrega očesa, zla pa so vsepovsod.«²

Rad bi pokazal, da je v nedavnem ameriškem privzemanju francoske misli kritika okularocentrizma naletela na posebej ugoden odziv. Paradokсно je, da je t.i. »slikovni obrat« ali »vizualni obrat«³ v kulturnih študijah v precejšnji meri spodbujalo ravno sprejemanje idej antiokularocentričnega diskurza, ki so ga v prvenstveno razvili v Franciji. Posledica je bila, da ga je pogosto spremljalo sovraštvo ali vsaj nezaupanje do njegove tematike, kar se močno razlikuje od zvečine slavečega razpoloženja, ki je spremljalo predhodni »jezikovni obrat«.

Seveda so obstajali vplivi tudi od drugod, iz Heideggrove pikre analize »dobe podobe sveta« na primer, in Gadamerjevega zagovarjanja hermenevitičnega ušesa na račun znanstvenega očesa. Svoje so dodale tudi posamezne domače tradicije, kar dokazuje pomen pragmatistične kritike »opazovalčeve teorije spoznanja« Johna Deweya, ki jo je pred nedavnim obudil Richard Rorty v svoji veliko brani *Filozofiji in ogledalu narave*.⁴ Ameriški psihologi vidnega izkustva kot je J.J. Gibson, so tudi opravili pomembno delo, ki je imelo potencialni vpliv izven njihove ozke discipline.⁵ Med teorijami, ki so pripravljale teren, je potrebno omeniti tudi medijske teorije Marshalla McLuhana in Walterja J. Onga, ki so v poznih petdesetih in zgodnjih šestdesetih letih povzročile precej močno, čeprav kratkotrajno razburjenje.⁶

Vseeno pa je šele z valom prevodov in interpretacij francoske teorije po letu 1968, ki je preplaval ameriško intelektualno sceno, trajajoča, niansirana in nikakor še ne izčrpana razprava o nevarnostih privilegiranja očesa – ali vsaj nekaterih prevladujočih režimov vidnega – pridobila osrednje mesto. Tudi še potem, ko je bil izvorni politični zagon recepcije v glavnem iztrošen, so številni elementi ohranili tehtnost v razpravah o postmodernizmu – ter njegovih protirazsvetljenskih nevarnostih – ki so se goreče pričele v zgodnjih osemdesetih letih. Revije kot so *October*, *Camera Obscura*, *Visual Anthropology Review* in *Screen* – zadnja, čeprav britanska, je imela mnogo somišljenikov v Ameriki –

² Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1980, str. 158.

³ W.J.T. Miller, »The Pictorial Turn«, *Artforum*, (marec 1992).

⁴ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press 1979. Gl. tudi njegovo delo *Consequences of Pragmatism: Essays, 1972-1980*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1982, še posebej tretje poglavje, »Overcoming the Tradition: Heidegger and Dewey«.

⁵ J.J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston, Houghton Mifflin 1950.

⁶ Z njihovim pomenom za razprave v Franciji se ukvarja Andreas Huyssen v članku »In the Shadow of McLuhan: Jean Baudrillard's Theory of Simulation«, *Assemblage*, št. 10, 1990. Na splošno vzeto vendarle velja, da sta v francoskem teoretiziranju, ki sem ga proučeval, McLuhan in Ong le redkokdaj omenjena.

so pomagale zasejati od Francozov navdajeno nezaupanje do vidnega v samo središče sodobnih razprav o kulturi. Posledica tega je bila, če si izposodim naslov nedavnega zbornika, da sta se modernost in hegemonija vidnega zazdeli nerazrešljivo in, po mnenju nekaterih, grozeče prepleteni.⁷

Raznolikost in razpon ameriške recepcije francoske kritike te hegemonije sta bili dejansko tako veliki, da je težko ponuditi enostavne posplošitve njenih obrisov in notranjih napetosti. Namesto, da bi se lotil tega, kar bi lahko poimenovali Ikarov ali pregleden prikaz celotnega polja te problematike, se bom raje osredotočil le na nekaj v oči bijočih mejnikov znotraj diskurza, ki je povezan z vizualnimi umetnostmi, upajoč, da bom tako osvetlil nekatere učinke rekontekstualizacije antiokularocentričnih razprav na naši strani Atlantika. Še posebej nameravam proučiti dosežke v nedavni umetnostni zgodovini in kritiki, katerima samima dandanes grozi, da bosta vsrkani v večje in brezobličnejše območje imenovano vizualne študije, kar je delno posledica vnosa idej o okularocentrizmu iz Francije.

Kot so pogosto ugotavljali, se je težnostno središče modernizma v vizualnih umetnostih v času po letu 1945 iz Pariza preneslo v New York, kjer se je abstraktni ekspresionizem pojavil kot prevladujoča šola na sami konici umetniške inovativnosti. Ne glede na to ali je bil ta obrat res, kot je izzivajoče trdil Serge Guilbaut, enakovreden kraji, ki naj bi temeljila na preračunljivi strategiji hladne vojne, katere cilj naj bi bil umetnost očistiti kakršnihkoli političnih implikacij, je tak obrat vsekakor pomenil očiščenje področja vizualnega kakršnihkoli očitnih zunanjih motenj, kot so pripovedna, poučna ali anekdotična funkcija ter ga namesto tega prežal z zahtevo po univerzalni vrednosti po sebi.⁸ Čeprav lahko skrbi glede komodifikacije ali funkcionalizacije vizualnega predmeta zasledimo že v devetnajstem stoletju, ko se je zdelo, da je izum reproduktibilne fotografije ogrozil estetsko avtonomijo,⁹ se je šele v povojnem modernizmu razvila strategija upiranja takšnim vpadom in to z esencializiranjem optičnosti medija samega.

Vplivna kritiška dejavnost Clementa Greenberga, človeka, ki se je sam nedolgo pred tem razočaral nad trockizmom, ter se naglo otresal svoje politične preteklosti, je bila ključnega pomena pri povzdigovanju tega, kar je pri določevanju značilnosti moderne umetnosti imenoval »čistost« optičnega.¹⁰ Po Greenbergu naj bi resnična avantgardna umetnost ne imela ničesar skupnega s

⁷ *Modernity and the Hegemony of Vision* (ur. David Michael Levin), Berkeley, University of California Press 1993.

⁸ Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago, University of Chicago Press 1983.

⁹ Za razpravo o tem gl. Yves-Alain Bois, »Painting: The Task of Mourning,« *Endgame*, Boston 1990, str. 35.

¹⁰ Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press 1961, str. 171.

komodificiranim kičem masovne umetnosti, niti naj ne bi zaznamovala upirajoče se materialnosti medijev, ki so jo podpirali in zagovarjali. Čista vizualnost je pomenila navzočnost nečasne, bistvene forme, pomenila je stare platonske sanje, ki so sedaj paradokсно postale uresničene – ali pa vsaj vedno bolj izražene – v svetu vizualnega videza na ravni površini platna. Greenbergov modernizem je bil torej modernizem, ki je spominjal na povsem samoreferencialni formalizem prejšnjih kritikov, kakršna sta bila Roger Fry in Clive Bell, ki pa je sedaj prvič uspešno pridobil status kulturnega hegemonu.¹¹ Njegova merila je bilo možno uporabiti ne le pri določanju resnične umetnosti, marveč tudi pri kvalitativnem odločanju med njenimi dobrimi in slabimi primerki.¹²

Ta argument za vizualno čistost je spremljal izgon gibanj, kakršno je bil nadrealizem, katerega je Greenberg imenoval »reakcionarna tendenca«, saj je ta poskušal »obnoviti 'zunanjo' tematiko«,¹³ kakršna je nezavedno. Drugih, dade na primer, tudi ni bilo vredno vzeti resno zaradi njihovega skrajnega protiformalizma in sovražnosti do diferencirane institucije umetnosti na splošno in slikarstva posebej. Le čista optičnost, odtrgana od vsakršnega zunanjega sklepanja – najsibo političnega, ekonomskega, psihološkega ali celo materialnosti medijev in umetnikovega lastnega telesa – je po Greenbergu in mnenju tistih, na katere je vplival, ustrezala najvišjim merilom estetskega uspeha. V šestdesetih letih so pomembni kritiki, kakršen je bil John Szarkowski iz newyorškega Muzeja moderne umetnosti, če omenimo le en viden primer, v obrambi fotografije kot visoke umetnosti sledili takorekoč isti črti utemeljevanja.¹⁴ Isto je veljalo za kritiko poniževalne teatraličnosti v umetnosti, njene

Greenberg je šel tako daleč, da je trdil, da je celo moderno kiparstvo izgubilo svoje taktilne povezave in postalo skoraj povsem vizualno (str. 142).

¹¹ Pogosto so ga tudi primerjali z Adornovo obrambo visokega modernizma. Adornova »polemika« z Walterjem Benjaminom glede posledic množične kulture, je postala Američanom razpoložljiva šele v zgodnjih sedemdesetih letih. Adornovemu očitnemu elitizmu je bila postavljena nasproti Benjaminova naklonjenost emancipatoričnemu potencialu v množični kulturi, kar je okrepilo novo protigreenbergovsko razpoloženje. Tudi tu so igrala vlogo različna stališča glede nadrealizma, ki ga je Benjamin v glavnem podpiral, Adorno pa zaničeval. Glede nedavne obrambe Bretona, ki se očitno opira na Benjaminov dolg do nadrealizma, gl. Margaret Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris Surrealist Revolution*, Berkeley, University of California Press 1993.

¹² V članku »After Abstract Expressionism« (objavljenim v knjigi *New York Painting and Sculpture: 1940-1970* (ur. Henry Geldzahler), New York, Dutton 1969) je trdil, da je končni izvor vrednosti v umetnosti umetnikova »konceptcija«, ki diktira esencijalizirajočo redukcijo (str. 369).

¹³ Isto, str. 7. Pred nedavnim je bilo opozorjeno na nepriznan dolg abstraktnih ekspresionistov, kakršen je bil Jackson Pollock, nadrealističnemu avtomatizmu. Gl. npr. Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, Bloomington, Ind., Indiana University Press 1993, str. 91.

¹⁴ Za primerjavo Greenberga in Szarkowskega gl. Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, London, MacMillan 1986, str. 66 et passim.

izroditve v spektakle namenjene javnosti, v nasprotju do popolne samozadostne navzočnosti, kakršno je izvedel Michael Fried v svojem slavljemem eseu »Umetnost in predmetnost« iz leta 1967.¹⁵ Čeprav se je Fried kasneje skušal nekoliko distancirati od Greenbergovega stališča, za katerega je trdil, da je preveč ahistorično esencalistično in utemeljeno na privilegiranju čiste optičnosti, ki je sam ni zagovarjal,¹⁶ so ga tedaj zvečine vsi imeli za njegovega zaveznika.

Zaradi nastopa novih umetniških gibanj, še posebej pop arta, minimalizma in konceptualizma, ki jih je bilo težko prilagoditi njegovim pojmovnim okvirom, rastoče politizacije umetniškega sveta, kateremu se je zdel njegov liberalni univerzalizem hladne vojne suhoparen in, kar je za naše namene najpomembnejše, zaradi nove odprtosti do teorije iz tujine, še posebej Francije, je v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih splošno mnenje postajalo vedno manj greenbergovsko.¹⁷ Čeprav bi bilo neupravičeno pretiravanje pripisati razvoj v ameriški umetnosti predvsem vplivu te teorije, bi bilo ravno tako napačno videti v teoriji le naknadno opravičevanje sprememb, ki so se dogajale na povsem praktični ravni. Avantgardna umetnost se je namreč, kot je nedavno poudaril Daniel Herwitz, takorekoč od samega začetka razvijala v intenzivnem dialogu s teorijami, ki so jo razlagale in legitimirale.¹⁸ Rezultat je pogosto bil, če si sposodimo naslov konceptualističnega manifesta Josepha Kosutha iz leta 1969, proizvodnja »umetnosti po filozofiji«.¹⁹

¹⁵ Michael Fried, »Art and Objecthood«, *Artforum*, 1967.

¹⁶ Gl. njegov članek »How Modernism Works: A Response to T.J. Clark«, *Critical Inquiry*, zv. 9, št. 1, sept. 1982, in njegove intervencije v razpravi »Theories of Art after Minimalism and Pop« (*Discussions in Contemporary Culture, I.* (ur. Hal Foster), Seattle, Bay Press 1987, str. 71 et passim). Dejansko se zdi, da je Fried v nizu svojih kasnejših del o dinamiki teatraličnosti in absorpciji, dajal prednost skoraj taktilni potopljenosti umetnikovega in gledalčevega telesa v platno na račun distance nezainteresiranega opazovalca. Ali točneje, Fried priznava ireduktibilno napetost med dvema vzgiboma, ki nikdar za dolgo ne dopušča zmagoslavja enega na račun drugega. Glede branja Frieda, ki postavlja v ospredje njegovo distanco do ahistoričnega poskusa najti optično bistvo slike in ki poleg tega priznava Friedov dolg Derridaju, gl. Stephen W. Melville, *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism*, Minneapolis 1986.

¹⁷ Seveda so se dogajale tudi drugačne stvari, kakršna je bila na primer ponovna vpeljava figurativnega, pogosto neoekspresionističnega slikarstva nemških umetnikov kot so Baselitz, Kiefer in Penck, ki je spodbijala greenbergovsko paradigmo z drugačnega zornega kota. Za razpravo o pomenu te vpeljave figurativnega gl. Benjamin H.D. Buchloh, »Figures of Authority, Ciphers of Regression« ter Donald B. Kuspit, »Flak from the 'Radicals': The American Case Against German Painting«, v *Art After Modernism: Rethinking Representation* (ur. Brian Wallis), Boston, Godine 1984.

¹⁸ Daniel Herwitz, *Making Theory/Constructing Art: On the Authority of the Avant-Garde*, Chicago, University of Chicago Press 1993.

¹⁹ Joseph Kosuth, »Art after Philosophy«, v *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990* (ur. Gabriele Guercio), Cambridge, Mass., MIT Press 1991.

Zelo shematično rečeno, so nova gibanja poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let povojnemu soglasju zamajala tla pod nogami na sledeče načine. S posmehovanjem njegovi veri v merila umetniške kvalitete je pop art spodkopal Greenbergovo togo razlikovanje na visoko in nizko ter s tem provokativno zameglil razliko med blagom in nezainteresiranim estetskim izkustvom. Minimalizem je – tako kot performans in happeningi, ki so tudi nastali v tem obdobju – navkljub Greenbergovemu poudarjanju brezčasne vizualne navzočnosti in Friedovemu ostremu kritiziranju teatraličnosti, obnovil časovne in telesne razsežnosti estetskega izkustva.²⁰ Konceptualizem je vedno bolj nadomeščal dematerializirane ideje ali vsaj jezik o umetnosti z vizualno prisotnostjo, nečisto diskurzivnost pa s čisto optičnostjo. Vsa ta gibanja so poleg tega na ta ali oni način odražala naraščajočo politizacijo umetniškega sveta, ki je krepila skeptično razmišljanje o umetnostnih institucijah – muzejih, galerijah, umetnostnem trgu itd. – ter o njihovem odnosu do širših družbenih sil, namesto večne refleksije o estetski obliki ali značilnostih medija samega.

Teorije, v večini primerov francoske, ki so bile postavljene zato, da bi razložile in legitimirale vse te spremembe, lahko koristno razdelimo na tri kategorije, ki nam pomagajo videti naddoločeno naravo napada na idejo o visokomodernistični čisti optičnosti: tiste, ki poudarjajo pomen jezika v nasprotju s percepcijo, tiste, ki poudarjajo pozabljeno vlogo (pogosto seksualiziranega) telesa in tiste, ki poudarjajo politične implikacije nekaterih vizualnih praks. Dejansko so različni misleci številne izmed teh argumentov v vsaki od teh kategorij seveda združevali na različne načine, katerih zapletenosti ni možno ustrezno obnoviti v tako naglem pregledu kot je tale.

Ameriško recepcijo tega, kar je v poznih šestdesetih letih postalo znano kot strukturalizem in je bilo enačeno s Saussurom, Lévi-Straussom in zgodnjim Barthesom, je spremljala tudi velika nuja konceptualizirati vso kulturno proizvodnjo s pomočjo jezika in tekstualnosti. Se pravi, vse je bilo možno obravnavati kot znakovni sistem, ki temelji na naključnih diakritičnih označevalcih, katerih sposobnost prenašati pomen je bilo možno ločiti od njihove referencialne, mimetične funkcije. Kar zadeva vizualno, se je sedaj zdelo možno slike, filme, arhitekturo, fotografije in kiparstvo prej »brati« kot pa le preprosto gledati. Ali kot je britanski umetnik in kritik Victor Burgin – kasneje preseljen v Ameriko – to izrazil leta 1976: »Ideološko upiranje v imenu 'čistosti' *podobe* do obravnavanja jezikovne snovi v fotografiji in prek nje, ni nič bolj ali manj utemeljeno kot odpor, ki se je pojavil ob nastopu zvoka v filmu.«²¹

²⁰ Namen slavnega napada Michaela Frieda na minimalizem kot nekaj teatraličnega v članku »Art and Objecthood«, *Artforum*, zv. 5, št. 10 (poletje 1967), je bil ravno napasti obnovev časovnosti. Za značilen postgreenbergovski odziv na Frieda v tem pogledu gl. Douglas Crimp, »Pictures«, *October*, št. 8 (poletje 1979).

Znamenit primer nove odprtosti do jezika pri kritičarki, katere ostalo delo bomo kmalu znova srečali, lahko najdemo v eseju Rosalind Krauss iz leta 1978 »Kip v razširjenem prostoru«. ²² Kraussova je izzivalno označila določena moderna in še bolj postmodernistična dela bolj kot negativnosti kot pa pozitivnosti, določevana s svojim razmerjem do tega, kar niso, to je pokrajine ali arhitekture. S tem ko je nato zaobrnila te negativne izraze ter jih postavila v odnos do četvernega polja večkratnih protislovij, je Kraussova uspela postaviti sodobno kiparstvo prej v diskurzivni kot pa čisto vizualni okvir. »Logika prostora v postmodernistični praksi,« je zaključila, »ni več organizirana okoli definicije določenega medija na temelju materiala, ki ga uporablja ali, kar se tega tiče, percepcije materiala. Namesto tega je organizirano prek univerzuma izrazov, za katere čutimo, da so v medsebojnem nasprotju znotraj določene kulturne situacije.« ²³

Ko je več t.i. poststrukturalističnih inč jezika, še posebej tistih, ki so bile enačene z dekonstrukcijo, postalo razpoložljivih ameriškim kritikom, je ličnost takšnih diagramov postala sicer nekoliko manj očarljiva, ²⁴ toda tekstualno navzkrižje, če že kaj, je bilo le še okrepljeno. Tako je na primer W.J.T. Mitchell v svoji na široko občudovani knjigi *Ikonologija: Podoba, Tekst, Ideologija* iz 1986. leta zapisal, da bi »Derridajev odgovor na vprašanje, 'Kaj je podoba?', nedvomno bil, da ni 'nič drugega kot druga zvrst pisave, vrsta grafičnega znaka, ki se prikazuje kot neposreden prepis tega, kar predstavlja, ali načina, na katerega se stvari kažejo, ali tega, kar v bistvu so.' Tovrstno sumničenje podobe se zdi povsem primerno v času, ko se zdi, da že sam pogled skozi okno, kaj šele prizori, ki se odigravajo v vsakodnevem življenju in v različnih medijih reprezentacije, zahteva nenehno interpretativno pazljivost.« ²⁵

Čeprav je tekstualno včasih grozilo, da bo v recepciji strukturalističnih in celo poststrukturalističnih načinov mišljenja povsem nadomestilo optično, je bil rezultat pogostejše njihova medsebojna problematizacija. Tu se je porodilo novo vrednotenje eksperimentov v besednih in vizualnih igrah, ki so jih izvajali nadrealisti, kar dokazuje navdušen sprejem Foucaultovega eseja o Magrittu

²¹ Burgin, *The End of Art Theory*, str. 21. Eseg iz katerega izvira ta navedba, »Modernism in the Work of Art«, je bil najprej predstavljen kot predavanje leta 1976.

²² Rosalind E. Krauss, »Sculpture in the Expanded Field«, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press 1985; originalno napisano leta 1978.

²³ *Isto*, str. 289.

²⁴ V svojem članku »Analysis Logical and Ideological« (1985) (ponatisnjeno v njegovi knjigi *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (ur. Scott Bryson et al.), Berkeley 1992, str. 268-83), je Craig Owens Kraussovo samo obtožil, da je preveč zavezana ahistorični strukturalistični logiki ter ne dovolj občutljiva za retorična, institucionalna in ideološka vprašanja.

²⁵ W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press 1986.

»To ni pipa«, ko je bil ta preveden v angleščino leta 1983.²⁶ Skupaj z močnim vtisom, ki ga je zapustilo njegovo grajanje panopticisma in zdravniškega pogleda, je Foucaultova pohvala Magrittovemu »neafirmativnemu slikarstvu« ponudila novo strelivo v gonji razbiti čisto optičnost z vpeljavo diskurzivnosti. Podobne nauke se je dalo potegniti iz Lyotardovega dela *Discours, figure*, ki še vedno ni povsem preveden v angleščino, ki pa je imel očiten vpliv na tako zelo brana dela kot je *Vid in slikarstvo: Logika zrenja* iz leta 1983 umetnostnega zgodovinarja Normana Brysona, preseljenega Angleža, ki je prej predaval na Univerzi Rochester, sedaj pa je na Harvardu.²⁷

V svoji vplivni knjigi, ki je bila ena od večih njegovih del iz osemdesetih let, ki so izkazovala očiten dolg francoskim mislecem kot sta bila Lyotard in Lacan,²⁸ je Bryson obžaloval potlačanje telesnosti v prevladujoči tradiciji gledanja na Zahodu, to je, vse od renesanse in prek modernizma. V tem, kar je Bryson imenoval »Utemeljujoča percepcija« te tradicije, »slikarjev pogled ustavi tok pojavov, opazuje vidno polje s stališča, ki je izven gibanja trajanja, v večnem trenutku razprte prisotnosti; v trenutku gledanja gledajoči subjekt združi svoj pogled z Utemeljujočo percepcijo ter s tem v popolnosti obnovi prvobitno epifanijo.«²⁹ Kar se izgubi v obeh primerih, je deiktično mesto pogledujočega očesa – ali točneje, obeh oči – v telesu, ki se časovno premika skozi konkretno prostorsko lokacijo, namesto da bi bilo raje nekako viseče nad njo v večni sedanjosti. Kot je trdila Kraussova, ko je predstavila dela Richarda Serre pariški javnosti, bi tudi Merleau-Pontyjevo slavno kritiko dezinkarniranega Božjega pogleda ter obrambo predobjektivnega izkustva lahko navedli v podporo prej temporaliziranemu kot pa negibnemu pojmu formalne abstrakcije.³⁰

Kar je tudi potlačeno v povzdigovanju optičnosti v idealno področje nad temporalnim telesom, je dodal Bryson, sledeč v tem prej Lyotardu kot Merleau-Pontyju, je moč želje, ki potuje skozi izkušnjo vida.³¹ Okularna želja je vsaj od

²⁶ Michel Foucault, *This is Not a Pipe* (ur. James Harkness), Berkeley, University of California Press 1983.

²⁷ Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press 1983. Bryson je bil seveda nezaupljiv do zgodnejšega strukturalističnega obrata ter je zajedljivo pripomnil, da je »nesreča Francozov, da niso prevedli Wittgensteina; namesto tega so brali Saussura« (str. 77). Vendar pa uporablja Derridaja, Barthesa in Lacana, da bi podprl svoja splošnejša izvajanja.

²⁸ Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge, Harvard University Press 1981; *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge, Harvard University Press 1984.

²⁹ Bryson, *Vision and Painting*, str. 94.

³⁰ Rosalind Krauss, »Richard Serra, A Translation«, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press 1985. Ko obravnava Serrov kip iz let 1970-72 *Shift*, ga Kraussova razloži kot tiho uresničitev argumentov Merleau-Pontyjeve *Fenomenologije zaznavanja*.

Avguštinovih časov dalje povzročala skrbi tistim, ki hočejo privilegirati vid kot najplemenitejšega vseh čutov, kajti zdi se, da spodkopava brezinteresnost čiste kontemplacije. V francoskem antiokularocentričnem diskurzu je ravno neizogibnost takšnega nečistega želenja tisto, kar spodkopava trditve o očesu kot nestrastnem, hladnem in neprizadetem.

Vse to je pogosto pomenilo raziskovati zapletene povezave med fetišizmom podobe in specifično moško željo, raziskovanje, ki je v francoski feministični kritiki vizualnosti najbolj izrazito izpeljano v delu Irigarayeve. Ne le, da je ta kritika imela odmev v angloameriški filmski kritiki, začenši s sedaj klasičnim esejem Laure Mulvey iz leta 1975 o moškem zoru,³² ampak je tudi igrala vlogo v odvratitvi od Greenbergovega branja modernizma. To znova dokazuje Victor Burgin, ki je leta 1984 trdil, da »je fetišizem strukturalno stvar ločevanja, segregacije, osamitve; je stvar okamenitve, okostenelosti, oledenelosti; je stvar idealizacije, mistifikacije, občudovanja. Greenbergovski modernizem je pomenil povzdigovanje fetišizma v vizualnih umetnosti v moderni dobi.«³³

Tudi zavest o telesu kot mestu trpljenja in ugodja, zavrženju v pomenu Julie Kristeve in hkrati lepi obliki, je pomagala vzbuditi dvom v nadvlado brezstrastnega očesa. Kot je leta 1981 ugotovila umetnica Mary Kelly, se »umetnost 'dejanskega telesa' ne nanaša na resnico vidne oblike, marveč nazaj na njeno bistveno vsebino: na ireduktibilno, neovrgljivo izkustvo *bolečine*.«³⁴ Pozornost, ki jo je Kellyjeva posvečala telesni bolečini, je jasno odražala njene feministične poglede, še posebej njeno upiranje želji iz ženskega telesa narediti predmet. Vendar pa lahko bolj splošnoteoretsko reševanje želečega in trpečega telesa, tako umetnikovega kot opazovalčevega, najjasneje odkrijemo v navezavi na novo upoštevanje dveh francoskih oseb, ki pripadata tradiciji dadaističnega nadrealizma in ki so ju zasmehovali pripadniki abstraktnega ekspresionizma, namreč Marcela Duchampa in Georges Batailla.³⁵

³¹ Posledica odsotnosti močne psihoanalitične komponente v Merleau-Pontyjevih razmišljanjih o telesu je bila, da ni upošteval učinkov želje v vidnem polju. Njegova fenomenologija je tako lahko bila pomembna tako za Michaela Frieda kot za minimaliste. Za razpravo o tem, kdo jo je razumel pravilno, gl. »Theories of Art after Minimalism and Pop«, str. 72-3. Ob tem, ko zanika, da bi kdajkoli privilegiral čisto optičnost, Fried trdi, da je bil dejansko minimalizem tisti, ki je namesto, da bi spodbijal literarnost, greenbergovsko redukcijo nanjo pripeljal do skrajnosti.

³² Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen*, zv. 16, št. 3, 1975.

³³ Burgin, »Tea with Madelaine«, *The End of Art Theory*, str. 106. Ta esej je bil najprej objavljen v *Wedge* leta 1984.

³⁴ Mary Kelly, »Re-viewing Modernist Criticism«, v *Art After Modernism* (ur. Wallis), str. 96. Ta esej je bil najprej objavljen v *Screen* leta 1981. Za razpravo o splošnem pomenu Kristeve za nedavno zanimanje za zavrženo v umetnosti, gl. moj esej »Abjection Overruled«, *Salmagundi*, št. 103 (poletje 1994).

³⁵ Fried je na primer priznal: »Da, vedel sem za Duchampa; enostavno ne zanima me preveč.« – Fried, »Theories of Art after Minimalism and Pop«, str. 80.

Izjemni ameriški sprejem Duchampa, ki je sam seveda že dolgo časa prebival v Združenih državah, je bil predmet precejšnjega akademskega zanimanja. To je doseglo svoj vrhunec – vsaj zaenkrat – v ambiciozni feministični razpravi Amelije Jones iz leta 1994 *Postmodernizem in zaploditev/vspoljenje** *Marcela Duchampa* in nedavni številki revije *October*, ki je bila posvečena »Učinku Duchamp«. ³⁶ Čeprav eksplozivni učinek njegovega dela »Nude Descending a Staircase« na legendarni razstavi Armory v New Yorku leta 1913 še ni bil povsem pozabljen, je bilo Duchampovo kasnejše in zelo drugačno delo tisto, ki je v šestdesetih letih postalo predmet osrednje pozornosti. Nobena zgodovina izvorov številnih gibanj tedanjega časa, vključno z neodado Jasperja Johnsa in Roberta Rauschenberga, konceptualizmom Josepha Kosutha, minimalizmom Roberta Morrisa in pop artom Andyja Warhola, ne more ignorirati njegovega pomena. Vzeto bolj na splošno, so bili Duchampovi ready-mades, ki so bili nasilno »indiferentni« do svoje notranje estetske vrednosti, spoznani kot močan izziv diferencirani instituciji umetnosti, tradicionalnemu privilegiranju estetskega okusa, modernističnemu razlikovanju na visoko in nizko in celo fetišu izvirnosti v zahodni umetnosti kot celoti. Njegovo samoparodična gesta postavljati v ospredje skonstruirano umetnikove osebe, so hvalili češ, da ukinja mejo med umetniškim delom in umetnostjo performansa ter ga včasih krivili, ker je dopustil popolno preoblikovanje umetniških del v tržno blago (npr. pojav Andyja Warhola). Za njegovo teatralično razgradnjo svoje lastne spolne identitete – Duchamp fotografiran v ženski preobleki ali podpisujoč svoja dela med drugimi psevdonimi pod imenom Rose Sélavy – so trdili, da je navdihnili postmodernistični naskok na modernistične predpostavke o moške ustvarjalnosti, kakršne je predstavljalo moško postavljanje številnih abstraktnih ekspresionistov in tistih, ki so jih podpirali, kot tudi, da je vplivala na modernistično predstavljanje množične kulture v ženskam sovražnih izrazih, namreč kot nižji sferi »ženske« zabave. ³⁷

A najbrž je bil Duchampov slavni prezir do tega, kar je imenoval »mrežnična umetnost«, umetnost čiste optičnosti in vizualnega prikazovanja, tisto, s čemer si je zaslužil mesto v panteonu sedanjih ameriških kritikov okularocentrizma. Tako njegov navidezni umik iz umetniške scene v dvajsetih letih, da bi igral šah (njegova zadnja oljna slika je bila *Tu m'done* leta 1918), kot tudi presenetljivo odkritje po njegovi smrti leta 1968, da je ves čas pripravljaval šokantno

* Avtorica uporablja tu besedno igro: »engendering« pomeni poroditi, zaploditi, »en-gendering« pa aludira na »gender« torej spol – op. prev.

³⁶ Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press 1994; »The Duchamp Effect«, *October*, št. 70 (jesen 1994).

³⁷ Gl. posebej vplivni esej Andreasa Huyssena »Mass Culture as Woman: Modernism's Other«, v *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Ind., Indiana University Press 1986.

instalacijo ali »kip-konstrukcijo« poznano kot *Étant donnés* (*Biti dani*), ki je sedaj v filadelfijskem muzeju umetnosti, sta skupaj prispevala k temu, da je postal vodilni kritik voyeurističnih predpostavk konvencionalnega slikarstva, najsibo perspektivalistično realističnega ali abstraktnega in dvodimenzionalnega. Zares, uvrščen je bil med orožja v boju proti spektakelski družbi kot celoti, čeprav so Debord in situacionisti sami menili, da je zmoten njegov poskus želeli le ukiniti umetnost, namesto raje ukiniti in udejaniti jo hkrati.³⁸

Duchamp je tudi predstavljal izziv greebergovski obrambi čiste optičnosti, saj je preusmeril pozornost stran od bistva specifičnih umetnosti, naj so bile vizualne ali ne, k splošni, čutno abstrahirani kategoriji »umetnosti« kot take. Kot je pred nedavnim opozoril Thierry de Duve, je Duchamp postavil v ospredje to, kar je Foucault kasneje poimenoval »izjavna« zmožnost jezika, sposobnost jezika ustvarjati performativne izjave namesto, da bi enostavno opisoval to, kar že obstaja.³⁹ Čeprav je Duchamp performativno označil vidno dosegljive predmete kot umetnost – nekatere od ready-mades lahko dejansko opazujemo in doživljamo formalno – je bilo zanj ključnega pomena dejanje označevanja, imenovanja in določanja, kar dokazuje tudi to, da mu je bilo čisto vseeno ali so bili predmeti najdeni ali izdelani. To posploševanje dejanja estetskega dekreta, brez obračanja karkšnekoli pozornosti na razlike med umetnostmi, je bila ključen primer tega, kar je Michael Fried v spisu »Umetnost in predmetnost« ožigosal kot »teatraličnost«.⁴⁰

Vzrok, da je Duchamp tako močno vplival na tiste, ki so hoteli nasprotovati greenbergovski paradigmi, ni bilo le njegovo rušenje sprejetih pojmov estetske vrednosti, se pravi ne le njegovo intelektualno spodbujanje konceptualizma, marveč tudi njegovo ponovno ustoličevanje želečega telesa, ki ga zasledimo v precejšnjem delu njegovega opusa. Duchampovo zanimanje za erotiko, ki je razvidno na primer iz njegovih valovitih optičnih krožcev, ki jih je označil kot »rotoreliefe« ali iz »Velikega stekla« (imenovanega tudi *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*), je v začetku doživelo reduktivne psihološke razlage. Vendar pa je pozneje spodbudilo zelo različn skupine vprašanj, ki se ukvarjajo z interferenco, ki jo proizvede intervencija ponavljajoče se in neizpolnjene želje v prostoru navidezno polnega vidnega predmeta. Že Lyotard se je v svojem delu iz leta 1977 *Les Transformateurs Duchamp* lotil nekaterih

³⁸ Gl. npr. pritožbo Guya Deborda v njegovem spisu iz 1956. leta »Metode zasuka«: »Vse odkar je postalo zastarelo zanikanje meščanskega pojmovanja umetnosti in umetniškega genija, ni [Duchampovo] risanje brkov na *Mono Liso* prav nič bolj zanimivo kot izvorna inačica slike.« – »Methods of Detournement«, *The Situationist International Anthology* (ur. Ken Knabb), Berkeley, Bureau of Public Secrets 1981, str. 9.

³⁹ Thierry de Duve, »Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism«, *October*, št. 70 (jesen 1994), str. 65 et passim.

⁴⁰ Fried, »Art and Objecthood«, str. 142.

od teh tem, v Ameriki pa so bili Rosalind Krauss ter njeni sodelavci pri reviji *October* tisti, ki so najbolj vztrajno raziskovali njihove implikacije.⁴¹

Vloga Kraussove pri razširjanju in nadaljnjem razvijanju postgreenbergovskih idej je bila tolikšnega pomena, da jo je Amelia Jones lahko spremenila v »svojevrstnega institucionalnega avtorja-funkcijo, katerega vpliv na tej ravni je bil zelo obsežen«. ⁴² Čeprav ponuja Kraussova v svoji nedavni knjigi *Optično nezavedno* mnogo osebnejšo razlago za svoj odpor do Greenberga, ki je bil v šestdesetih letih njen učitelj in ki ga utemeljuje z obujanjem njegove pogubne navzočnosti, je jasno, da je eden od razlogov njunega razhajanja skrajno različno vrednotenje Duchampa.⁴³ Kot se spominja Kraussova, je to kar »Clem[ent Greenberg] sovraži v Duchampovi umetnosti, njena težnja k desublimaciji. 'Izravnavanje' jo imenuje. Poskus izbrisati razlikovanja med umetnostjo in neumetnostjo, med popolno svojevoljnostjo forme in tržnim blagom. Skratka, strategija ready-madea.«⁴⁴

Že leta 1977, v svojih *Prehodih v modernem kiparstvu*, je Kraussova našla dosti razlogov za občudovanje Duchampovega nasprotovanja zmešnjavi ustaljenih predpostavk glede umetnosti kot sublimacije, in to vključno s tistimi, ki so navdihovale greenbergovsko obrambo visokega modernizma. Pritrjujoče je pisala o njegovem dolgu do Raymonda Russela, ki je zagovarjal uničenje ideje, da umetniška dela izražajo ustvarjalčevo notranjost, ker delujejo kot »prozorna šipa – okno, skozi katerega sta psihološka prostora gledalca in ustvarjalca odprta drug drugemu«. ⁴⁵ Duchampov skrajni antipsihologizem, njegovo zanikanje zamisli, da dela razkrivajo umetnikovo dušo ali celo njegove namene, je Kraussova primerjala z antisubjektivizmom tako minimalističnih umetnikov iz sedemdesetih let kot »novih romanopiscev« istega časa: »Ni naključje, da so dela [Roberta] Morrisa in [Richarda] Serre nastala v času, ko so romanopisci v Franciji izjavljali: 'Jaz ne pišem. Sem pisan.'«⁴⁶ V vseh teh primerih je bil predmet umetnosti postavljen prej v diskurzivno polje kot pa

⁴¹ V eseju »The Blink of an Eye« iz leta 1990 je Kraussova potrdila, da je bil »Lyotard edini, kolikor vem, ki je potiskal pojem mesenosti vida globoko v srce Duchampove proizvodnje, kar pomeni, na samo površino Velikega stekla.« – *The States of 'Theory'. History, Art, and Critical Discourse* (ur. David Carroll), New York, Columbia University Press 1990, str. 182. Zanimanje Kraussove za francosko teorijo in umetnostno kritiko se je še poglobilo z njenimi razpravami s skupino okrog revije *Macula*, ki je izhajala od leta 1976 do 1982 ter vključevala Yves-Alain Boisa ter Jeana Claya. Skupaj s Hubertom Damischem so omenjeni v *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*.

⁴² Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, str. 56.

⁴³ Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., MIT Press 1993, npr. na str. 309.

⁴⁴ *Isto*, str. 142.

⁴⁵ Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, str. 76.

⁴⁶ *Isto*, str. 270.

razumljen kot samozadostna vidna navzočnost. Za Kraussovo je pot sodobnega kiparstva od Rodina do Roberta Smithsona vedno bolj postavljala v ospredje ravno teatraličnost in časovnost »prehodov«, ki jih omenja v svojem naslovu – tistih, ki so jih greenbergovski čistuni, kakršni je bil Fried, tako močno poskušali izgnati za venomer.

Kraussova je kasneje trdila, da je časovnost, ki jo je vpeljal Duchamp,⁴⁷ bila prej časovnost trenja očesa, kot pa fiksirajočega strmenja modernističnega umetnika/opazovalca. Kot da bi pripravljalo teren za Derridajevo slavno dekonstrukcijo Husserlovega zanašanja na trenutnost trenutka [*Augenblick*], je Duchampovo delo kazalo, da ima tudi trenutek, ko oko trene, svoje trajanje. Ko je ta akt ponovljen, razkrije to, kar je Kraussova v drugem eseju na to temo imenovala »im/pulz videti«, ki je izražal ritme erotične želje ter njeno frustracijo. Sedaj je v svojem branju Duchampa priznala obstoj psihološke razsežnosti, toda takšne, ki je prej razkrivala razdeljen, delno brezoblični subjekt, namesto onega, ki bi bil enoten in ekspresiven. Neustavljiv ritem, ki je ponavljajoče se potoval skozi razločeni subjekt, je bil po njenem prepričanju tisti, ki ga je »modernizem slovesno razglasil za nezakonitega ter ga izgnal iz področja vidnega, potrjujoč tako ločitev čutov, ki bo vedno pomenila, da časovno nikdar ne more zmotiti vidnega od znotraj, ampak ga lahko napade le s položaja, ki je nujen zunaj, zunanji, razsrediščen«.⁴⁸

Celo več, trenutek, ko je bilo oko zaprto, bi lahko razumeli tudi kot priložnost ponuditi platno, na katerega bi lahko projicirali nepolne in raznolike znake tega, kar je Derrida imenoval *écriture*. Tu je figuralnost, o kateri je Lyotard pisal v *Discours, figure*, prečkala diskurzivnost, pri čemer pa sta bili obe vidu notranji, namesto da bi bila ena znotraj in druga zunaj. Po Kraussovi je bila čistost vidnega izkustva s trenom očesa izpodkopana na še en način. Na podoben način kot prekinitev, ki jo izkusi voyeur, ko iznenada opazi, da so ga ujeli pri gledanju skozi ključavnico, kar je tako prodorno opisano v Sartrovem *Bit in nič*, je poseglo vmes telo, da bi sprevrglo iluzijo čistega, dezinkarniranega pogleda. Namesto tega je nastopilo hiazmatsko prekrižanje gledalca in gledanega, subjekta in objekta zrenja, ki je sprožilo zrcalni proces projekcije in identifikacije.

Podobna občutljivost za načine, na katere sta časovnost in telo prekinjala ideologijo vidne navzočnosti, je bila očitna iz njenega slavljenja nadrealistične fotografije, ki so jo zagovorniki modernističnega formalizma tako dolgo klevetali, češ da je nečisto prevarantsvo.⁴⁹ Da bi razložila načine na katere je

⁴⁷ Krauss, »The Blink of an Eye«, str. 176.

⁴⁸ Krauss, »The Im/pulse to See«, v *Vision and Visuality* (ur. Hal Foster), Seattle, Bay Press 1988, str. 63.

⁴⁹ Skupaj z Jane Livingstone je Kraussova pripravila zelo vplivno razstavo nadrealistične

notranje premeščanje in podvajanje sprevračalo navidezno enotne posamezne fotografske odtise, je Kraussova tu uporabila Derridajev pojem uprostoritve [*éspacement*].⁵⁰ Po njenem mnenju je bil rezultat vizualna heterogenost, ki predstavlja to, kar je videno, kot vedno že diskurzivno kodirano, dejansko torej kot vrsto razpršujoče *écriture* v tistem zapletenem pomenu te besede, ki jo je vpeljala dekonstrukcija.

Celo nenadrealistično fotografijo bi lahko razumeli kot da zanika vidno obilje in formalno samozadostnost, ki ju je predpostavljala visokomodernistična obramba medija. Kraussova je trdila, da je tu pomenljiva primerjava, ki jo je nekoč naredil Duchamp med svojimi ready-mades in fotografijami, saj naj bi z njo nakazoval, da tudi fotografije potrebujejo tekstualno dopolnilo, da bi postale povsem pomenske. Se pravi, fotografije so bile prazni označevalci, iztrgani iz kakršnekoli pripovedne sovisnosti. Proizvedla jih je indeksalna sled, goli telesni preostanek predmetov, ki so jih reproducirali. Posledica tega je bila, da so potrebovale napise, da bi nekaj pomenili.

Najsibodo podobne *écriture* in tako notranje kodirane na raznolike načine ali podobne nekodiranim indicom in tako potrebne dodatnega besedila, ki naj jim da pomen, lahko fotografije razumemo kot izziv ideologiji čiste vidne navzočnosti, ki so jo razširjali Greenberg in njegovi učenci. V precejšnjem delu umetnosti sedemdesetih let, vključno z ono, ki je dajala videz podaljška abstraktnega espresionizma, je Kraussova odkrivala vpliv fotografije v točno tej maniri: »Njen vizualni in formalni učinek,« je zapisala ob enem primeru, »je bil učinek, ki ga povzroči napis; priklanjanje nakazani nujnosti dodati presežek zapisane informacije osiromašeni moči naslikanega znaka.«⁵¹

Vseeno pa Kraussova vse do uvedbe bolj očitno antiokularocentričnih in antisublimirajočih argumentov iz Batailla v svojem delu iz osemdesetih let ni mogla pokazati, kako osiromašena je ta moč dejansko bila.⁵² Kraussova je najprej spomnila na avtorja škandaloznega pornografskega romana *Histoire de l'oeil* v svojem eseu »Nič več igre« iz leta 1983, ki je izšel v zbirki Muzeja moderne umetnosti posvečeni *Primitivizmu v 20. stoletju* ter je bil ponovno objavljen v izredno vplivni knjigi *Izvirnost avantgarde in drugi modernistični*

umetnosti v Cororan Gallery of Art v Washingtonu leta 1985, katere naslov je bil *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, New York, Abbeville Press 1985.

⁵⁰ Gl. posebno »The Photographic Conditions of Surrealism, v: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Kot nedavnejši dokaz splošnega vpliva Derridajevih razglabljanj o vidu, gl. *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture* (ur. Peter Brunette in David Wallis), Cambridge 1994.

⁵¹ Krauss, »Notes on the Index: Part 2«, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, str. 219. Kraussova se tu posebej sklicuje na delo Marcie Hafif, vendar pa je njena ugotovitev splošnejše narave.

⁵² Kraussova je imela to prednost, da je dobro poznala enega najboljših proučevalcev Batailla Denisa Hollierja, ki je kmalu postal ena glavnih oseb pri reviji *October*.

miti.⁵³ Kraussova je spoznala, da Bataillove nasilne fantazije o odstranitvi in metaforičnem nadomeščanju očesa z drugimi predmeti kot so sonce, jajca in testisi, učinkujejo tako, da deprivilegirajo vid na splošno in formalno jasnost posebej. Njegova vpeljava besede *informe* v nadrealističnem časopisu *Documents* v tridesetih letih, je nakazovala izziv formalističnemu predsodku visokega modernizma, še več, izziv kakršnemukoli pojmu vertikalne hierarhije v nasprotju s horizontalnim izravnavanjem. Po mnenju Kraussove je beseda pomenila to, »kar proizvede predelava, namreč redukcijo pomena ali vrednosti, in to ne s protislovjem – kar bi bilo dialektično – marveč z gnitjem: s preluknjanjem meja okoli nekega izraza, z redukcijo na istost kadavra – ki je presežek.«⁵⁴ Telo kot nizkotna in neoblikovana materialnost, materialnost, ki je vedno podvržena propadu, pohabljenosti in razpadu, je bilo tu postavljeno nasproti povzdignjenemu, sublimiranemu in brezčasnemu telesu formalne popolnosti v tradicionalni zahodnjaški umetnosti. »Trdi« primitivizem preseganja in potrošnje je tu zamenjal »mehki« primitivizem estetizirane vidne forme. Domnevno prvenstvo poduhovljajoče, formalizirajoče glave nad materializirajočim in grotesknim telesom, brezglavo telo, čigar zavozlana drobovina posnema temačnost labirinta, je tu odstranjeno.

Najvišja točka njenega privzemanja iz Francije izvirajoče antiokularocentrične retorike je pri Krausovi verjetno nastopila leta 1986 v številki revije *October*, ki je bila posvečana Bataillu in za katero je prispevala esej s premočrtnim naslovom »Protivid«.⁵⁵

Ob tem ko je obžalovala to, kar je poimenovala »modernistično fetišiziranje vida«,⁵⁶ čigar učinke je na svoje razočaranje zasledila v Bataillovi pozni knjigi o Manetu, je Kraussova slavila njegovo zgodnejše privzetje vrednot teme, slepote in slepeče luči v temačnosti jam v Lascauxu ali v Minotavrovem labirintu. Svoj esej je končala z neučakanim pričakovanjem učinkov ponovnega branja modernizma v antivizualnih terminih, kot so »*informe*, *acéphale*, nizkotnost, samopohaba in slepota»: »Ni jasno kaj bi ponudil alternativni pogled na zgodovino nedavne umetnosti – te, ki deluje skozi Bataillovo prekinitev predpravil vidnega sistema. Moja predpostavka je, da bi s kazanjem na drugačno skupino podatkov, z nakazovanjem drugačne skupine razlogov, z drugačnim opisom ciljev reprezentacije in drugačnim temeljem za samo dejavnost umetnosti, ponudil izjemen rezultat.«⁵⁷

⁵³ Rosalind E. Krauss, »No More Play«, *Primitivism in 20th Century Art: The Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art 1984; ponatisnjeno v njeni knjigi *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* iz katere so tudi gornje navedbe.

⁵⁴ *Isto*, str. 64.

⁵⁵ Rosalind E. Krauss, »Antivision«, *October*, št. 36 (poletje 1986).

⁵⁶ *Isto*, str. 147.

⁵⁷ *Isto*, str. 154.

Na koncu koncev se zdi, da so se Kraussovi enostavne binarne implikacije za vid in proti njemu zazdele preveč omejujoče. Za svojo najnovejšo knjigo si je izposodila pojem Walterja Benjamina o »optično nezavednem«, pri čemer ji je z uvedbo preloma *znotraj* vida samega dodala lacanovski obrat.⁵⁸ Čeprav je v nekaterih svojih zgodnejših delih privzela zamisli o prelomljeni naravi vidnega polja, kot jih je razdelal Lacan v *Štirih temeljnih konceptih psihoanalize*, je Kraussova sedaj lahko uporabila raziskave Jonathana Craryja, čigar *Tehnike opazovalca*, objavljene leta 1990, so dokazovale pomen ponovne pritegnitve fiziološke optike v devetnajstem stoletju ter delovanje dejanskih dveh oči v človeškem telesu, s čemer je bila preobrnjen prevladujoči model vida, ki je temeljil na breztelesnem delovanju *camere obscurae*.⁵⁹

Obratni Craryjev lastni dolg do Kraussove ter do francoske kritike okularocentrizma sta dobro razvidna iz te izjemne študije. Vendar pa je Crary segel dlje od Kraussove, saj je iz svojega gradiva povlekel očitne politične implikacije.⁶⁰ S tem, da je postavil modernistično zavračanje perspektivalističnega realizma v zgodnejši in bolj razširjeni obrat v statusu opazovanja, ki ga je lociral v že tako zgodnjem času kot so dvajseta leta devetnajstega stoletja, je Crary dokazoval, da je pomenilo manjše osvobodjanje kot pa so mislili dotlej. Zdelo se je, da ti novi zapisniki opazovalca omogočajo vrnitev telesa, vendar pa so v resnici dovoljevali le vrnitev dveh oči ter še naprej odstranjevali druge čute, še posebej tip. »Ta avtonomizacija vida, ki je nastopala v različnih področjih«, zaključuje Crary, »je bila zgodovinski pogoj za ponovno izgradnjo opazovalca usposobljenega za naloge 'spektakularne' potrošnje.«⁶¹

⁵⁸ Kraussova pripominja, da medtem ko Benjamin uporablja izraz, da bi z njim nakazal razširitev vidnega izkustva s pomočjo novih tehnologij, kakršna je na primer kamera, hoče ona poudariti njegove implikacije za tisto, kar običajno ostane izpod praga zavesti. »Če [o optično nezavednem] sploh lahko govorimo kot o nečem, kar je pozunanjeno znotraj vidnega polja,« piše Kraussova, »se to dogaja zato, ker ga je skupina raznolikih umetnikov tako skonstruirala, skonstruirala kot projekcijo načina, na katerega je človeški vid mišljen vse prej kot gospodar vsega, kar ogleduje, pri čemer je tudi v spopadu s tem, kar je notranje organizmu, v katerem sicer prebiva.« *The Optical Unconscious*, str. 179-80.

⁵⁹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., MIT Press 1990. Svoje trditve je predhodno predstavil v svojem prispevku »Modernizing Vision« na konferenci *Vision and Visuality* v Dia Art Foundation leta 1988. Crary je bil dejansko študent Kraussove, ki je navajala njegove raziskave v nekaterih svojih zgodnejših esejih, npr. v spisu »The Blink of an Eye«.

⁶⁰ Druge osebe povezane z revijo *October*, še posebej Benjamin H.D. Buchloh, so tudi prispevale k politični kritiki greenbergovskega visokega modernizma. Buchloh je promoviral umetnike kot so Michael Asher, Marcel Broodthaers, Hans Haacke in Daniel Buren, ki so krepili duchampovsko sprevračanje institucij umetnosti. Vprašanja o moči, spolu in spolnosti so bila v ospredju dela nekdanjega sodelavca revije Craiga Owensa, ki je še posebej priznaval svoj velik dolg Foucaultu. Eden njegovih glavnih očitkov Friedrovemu obžalovanju konca modernizma je dejansko zadeval odsotnost kakršnekoli razprave o moči. Gl. njegov članek iz leta 1982 v *Art in America* »Representation, Appropriation, and Power«, ponatisnjen v *Beyond Recognition*.

Za razliko od zgodnejših greenbergovskih slaviteljev moderne vidnosti, ki so videli v njeni emancipaciji od predhodnih perspektivčnih režimov pristno osvoboditev, je Crary posrkal vase dovolj francoskega nezaupanja do vseh skopičnih režimov, da je prepoznal zahrbtne nastavke visokomodernistične optične čistosti. Med mnogimi francoskimi teoretiki, ki jih navaja, vključno z Deleuzom, Lyotardom, Lacanom, Bataillom in Baudrillardom, dva še posebej izstopata, in to zaradi svojega vpliva na politični pomen, ki ga Crary potegne iz svoje pripovedi: to sta Foucault in Debord. Kot sem omenil zgoraj, so bili domnevno grozeči politični nastavki okularocentrizma pogosto pomemben vir ameriškega interesa za njegovo zavračanje in so tako dopolnjevali očaranje z jezikom in telesom. V *Tehnikah opazovalca* avtor namerno združuje Foucaultovo slavno kritiko nadzorovanja v pogubni družbi panopticisma z Debordovim napadom na Spektakel, kar je vsekakor povezava, ki je noben izmed teh dveh francoskih teoretikov ne bi imel za dobro izbrano.

Vendar pa sta po Craryjevem mnenju oba režima vizualne moči delovala skupno, da bi racionalizirala vid tako, da bi ta služil obstoječemu stanju: »Skoraj hkrati s tem končnim razpadom transcendentnega temelja vida vznikne pluralnost sredstev za rekodiranje dejavnosti očesa, za njegovo strogo organizacijo, za povečanje njegove produktivnosti in za to, da bi preprečili izgubo njegove pozornosti. Na ta način zahteve kapitalistične modernizacije, medtem ko uničujejo polje klasičnega vida, ustvarjajo tehnike za vzpostavljanje vizualne pozornosti z racionaliziranjem čutenja ter urejanjem percepcije. To so bile tehnike discipliniranja, ki so zahtevale takšno pojmovanje vidnega izkustva, ki bi bilo instrumentalno, ki bi se ga dalo spreminjati, ki bi bilo v bistvu abstraktno in ki nikdar ne bi dopustilo, da bi resnični svet pridobil trdnost ali trajnost.«⁶²

Modernistični režim vidnega za katerega se je generacijo poprej, med povojno dobo, zdelo, da simbolizira emancipacijo od zunanjih omejitev, je bil ponovno obtožen, češ da je sam po sebi pritajena oblika discipline in oblastvenega nadzora, pri čemer naj bi si to krivdo nekako delil z zapovedmi kapitalistične racionalizacije. Čeprav je nek drug član kroga, zbranega okrog revije *October*, Hal Foster, v svoji novi knjigi o nadrealizmu in nenavadnem *Prisilna lepota*,⁶³ načel vprašanje alternativne strategije priklicanja desublimizirajočih učinkov Lyotardovega sublimnega ali Bataillovega *informe*, je jasno, da za nikogar, ki je vsrkal zadnjih nekako dvajset let francoske teorije v Ameriki, ne more biti poti nazaj.

Nič čudnega ni torej, če se pogosto izkaže, da so vsaj v vizualnih umetnostih

⁶¹ Crary, *op. cit.*, str. 19.

⁶² Isto, str. 24.

⁶³ Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass., MIT Press 1993, osmo poglavje.

najbolj glasni zagovorniki visokega modernizma v Ameriki devetdesetih let odkrito konservativni ljudje kot na primer Hilton Kramer in Roger Kimball, katerih odpor do francoske teorije sovпада z njihovim sovraštvom do česarkoli, kar problematizira književne kanone ali spodkopava razlikovanje na visoko in nizko kulturo, saj to ogroža tradicionalne vrednostne hierarhije, ki jih tako trmasto zagovarjajo. Čeprav Pariz od New Yorka še ni ukradel nazaj zamisli o moderni umetnosti ali, bolje, pridobil nazaj položaja vodilnega mesta moderne umetniške ustvarjalnosti, je bilo vtihotapljenje francoske teorije, še posebej njene kritike okularocentrizma, močno orožje v demontaži kritičnega soglasja, ki je povzročilo, da se je že na samem začetku kraja zdela vredna tega truda. To, česar francoski umetniki morda niso bili zmožni uresničiti, je očitno končno uspelo francoski teoriji: odstraniti zmagoslavno branje moderne umetnosti kot uresničitve estetske resnice v okviru politične svobode. Na tej strani Atlantika vidimo sedaj stvari drugače, v kolikor se seveda čutimo sposobne videti karkoli zelo jasno.

Prevedel A. E.