

Index

contemporary scandinavian images 3-4.95. 95Skr • 95Nkr • 95Dkr • FIM 70 • UK£8,5 • US\$13 • DM21 • FF80



ISSN 1103-0674



9 771103 067016





Lotte Tauber Lassen. *lagttager/Observer*, 1993.
from Sx-70 Polaroid.

TRYDELLS TRYCKER INDEX

Trydells Tryckeri Laholm telefon: 0430-731 00 telefax: 0430-731 50
Stockholmskontor telefon: 08-13 15 30 telefax: 08-665 00 85
Malmökontor telefon 040-49 70 51 telefax: 040-49 70 54

Galleri
Roger Björkholmen

2 november
Jack Pierson

Magnus Bårtås
Spencer Finch
Jason Middlebrook
Jack Pierson
Thomas Ruff
Jean Skarstedt
Line Wælgard

Tel/Fax 08-642 84 40

oktober:

JIM SHAW
MARNIE WEBER

november:

HELEN SANDBERG

11-19 november **ART COLOGNE**

december:

HELI HILTUNEN, taidetta

januari:

CLAY KETTER

galleri andreas brändström

Nybrogatan 25, S-114 39 Stockholm.

Telefon +46-8-660 41 53. Telefax +46-8-660 41 68.

MARIA LINDBERG

29 sept - 22 okt

PETER HAGDAHL

26 okt - 26 nov

TAIDETTA, Mari Rantanen

2 dec - 7 jan

andréhn-schiptjenko

STUREPARKEN 1

S-114 26 STOCKHOLM

SWEDEN

TEL +46 [8] 676 05 15

FAX +46 [8] 676 05 16

Gregory Crewdson

FOTO

10 okt - 11 nov

Christian Rieloff

SWEET MOBILE ART

14-28 nov

GALLERI CHARLOTTE LUND

RIDDARGATAN 17 114 57 STOCKHOLM SWEDEN TEL 46 8 663 09 79 FAX 46 8 663 09 78

Kära läsare!

Också vårt seende är något som påverkats av kulturella föreställningar. Seendet förändras genom historien, formas av varje epoks tidsanda, dess teknologi, vetenskap, konst och folkliga föreställningar. Det här dubbelnumret av Index hade arbetsnamnet "Ögats historia". Tanken var att utifrån olika infallsvinklar göra nedslag i seendets historia - av nyfikenhet och för att ge nya perspektiv till de föreställningar vi har om seendet idag. Sven-Olov Wallenstein skriver om olika föreställningen om kritikers öga inom konsteori och filosofin. Jan-Erik Lundström skriver om hur seendets historia har blivit ett expanderande forskningsfält och hur konsthistoria har blivit bildhistoria. Två av de teoretiker som varit betydelsefulla för det här nya kunskapsfältet är filmforskaren Kaja Silverman och historikern Martin Jay. Genom detta nummer av Index finns Silvermans essä *Vad är en kamera?* och Jays essä *Seendets regimer i moderniteten* tillgängliga på svenska. I en betraktelse av Hans Bellmers fotografier tecknar Sara Arrhenius upp ett samband mellan surrealismens seende och samtidens feministiska konst. En idélinje som kan exemplifieras av Ingrid Orfalis verk som Maria Lind presenterar. Konstnären och, för många doldisen, Hans Peter Feldmann presenteras i en artikel av Magnus Bårtås. Men inte minst, bjuder Index på presentationer av skandinavisk samtidskonst. I det här numret får ni möta Ann K. Lisslegaards och Peter Hagdahls verk - båda aktuella med flera utställningar i höst. Dessutom projekt speciellt för Index av dansken Michael Elmgreen och skottarna Jonathan Monk och Douglas Gordon. Och mycket mycket annat. Trevlig läsning!

Index—contemporary scandinavian images

P.O. Box 151 52, S-104 65 Stockholm, Sweden. Tel: +46 8 641 62 26,

+46 8 641 39 10, Fax: +46 8 641 96 08. **Utgivare/Publisher:**

Stiftelsen för Visuella Studier. **Redaktion/Editorial staff:** Sara

Arrhenius, Magnus Bårtås, Mattias Givell, Maria Lind, Sina Najafi.

Design/Prktion: Mattias Givell. **Assisternt:** Paulina Sokolow.

Ansvarig utgivare/Responsible publisher: Magnus Bårtås.

Översättning /Translation: sv-eng: Kristina Riegert sid: 14-19,

64-73 och 86-91; Sina Najafi sid: 32-37 och 76-77; Sven Olov

Wallenstein 80-85. eng-sv: Lars Håkan Svensson s. 38-53, eng-

sv: John Swedenmark och Maja Lundgren s.94-101, eng-sv:

Magnus Bårtås s.24-29 och 78-79. **Annonser/Advertisements:**

Mattias Givell, tel: +46 8 641 62 26, fax +46 8 641 96 08.

Tryck/Printing: Trydells Tryckeri AB, Sweden. © respektive upp-

hovsman. För signerade artiklar ansvarar artikelförfattaren, för

övrigt material ansvarar redaktionen. Index ansvarar inte för icke

beställt material. **ISSN** 1103-0674.

Prenumeration/Subscription: Sverige, Norden och Baltikum SKr 250:- (privatperson), 200:- (stud.), 300:- (institution), Pg: 65 23 44-3, Stiftelsen för Visuella Studier; Rest of Europe and overseas: SEK 300:- (private), SEK 350:- (Institutions). Please contact Index office for order. Address above. **Postgiro Sverige:** 65 23 44-3. **Postgiro Danmark:** 434-5215. **Postgiro Norge:** 0806 1905228. **Postgiro Finland:** 800059-1091720. **Mottagare:** Stiftelsen för Visuella Studier/Index.

14.

öga mot öga Maria Lind om Ingrid Orfali

eye to eye – Maria Lind on Ingrid Orfali.
translation page 102.



20.

Index projekt

av Michael Elmgreen och Ingar Dragset

Index project

by Michael Elmgreen och Ingar Dragset.

24. den andra sidan

Simon Sheikh om Ann K. Lisslegaard

the other side – Simon Sheikh on Ann K. Lisslegaard.
translation page 102.



30,74&92.

Index projekt av Jonathan Monk

Index project by Jonathan Monk

courtesy Gallery Nicolai Wallner



32.

det taktila ögat

Sara Arrhenius om Hans Bellmer och samtidens seende

the tactile eye – Sara Arrhenius on Hans Bellmer and
contemporary vision, translation page 104.

38.



vad är en kamera?
av Kaja Silverman

what is a camera?
by Kaja Silverman
translation page 107.

54.

Index projekt av Douglas Gordon

Index project by Douglas Gordon



64.

det typiskt generella

Magnus Bårtås om Hans Peter Feldmann

the typically general
– Magnus Bårtås on Hans Peter Feldman
translation page 119.

70.

från konst till bild

av Jan-Erik Lundström

from art to image by Jan-Erik Lundström
translation page 120.



76.

slumber Paulina Sokolow om Janine Antoni

slumber – Paulina Sokolow on Janine Antoni
translation page 122.

78.

"a black child is suffering" av Sina Najafi

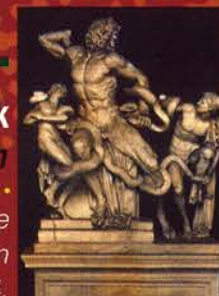
"a black child is suffering" by Sina Najafi
translation page 123.

80.

ögats retorik

av Sven Olov Wallenstein

the rethoric of the eye
by Sven Olov Wallenstein
translation page 124.



86.



förlopp, förgiftning, förvridning, förvandling

Mats Stjernstedt om Peter Hagdahl

process, poisoning, contortion, transformation
– Mats Stjernstedt on Peter Hagdahl
translation page 126.

92.

seendets regimer i moderniteten

av Martin Jay

scoptic regimes of modernity by Martin Jay
translation page 128.

102-132. translations

cover: Inrid Orfali. Pelta, 1x1m, © Ingrid Orfali

M

Moderna museet

Spårvagnshallarna



Lisa Penn fotograferad av Irving Penn



Skulptur 1972 av Lisa Penn

- 23/9-19/11 Nio frågor om ljuset.
Svenskt måleri 1873-1994.
- 26/12-3/3 Irving Penn. 100 bilder
av fotokonstens mästare.
Lisa Fonssagrives-Penn.
Skulpturer och teckningar.
- 30/3-26/5 Alexander Calder.
En retrospektiv utställning av
den amerikanske skulptören.

Boka visning på tel: 666 43 56, 9.30-11.45.
Adress: Birger Jarlsgatan 57.
T-bana Rådmansgatan. Buss 46.
Öppet: tis-tors 12-19, fre-sön 12-17, mån stängt.

LISLEGAARD, NILSSON
HAGDAHL, BÄRTÅS
ERIKSSON, LARSSON

30 SEPT - 29 OKT

LAURI ASTALA

4 NOV - 26 NOV

MICKE LINDGREN

1 JAN - 1 FEB

galleri
ENKEHUSET

Stiftelsen Galleri Enkehuset
Norrtullsgatan 45 S-113 45 Stockholm
tel 46-(0)8-34 36 56

VAS
TERAS

maria lindberg

konst- och poesifestival 9-12 november 1995

galleri magnus karlsson

info: 021-12 50 02 [västerås]

MISSA INTE

TERESA WENNBERG
The Memory Room

3 nov - 2 dec

NORRTÄLJE KONSTHALL

För mer information om utställningen,
ring Norrtälje Konsthall,
Tel 0176-71674. Fax 0176-55236

12TAiDETTA

SAMTIDSKONST FRÅN FINLAND

Galleri Andreas Brändström visar **Heli Hiltunen** ● Galleri Andréhn-Schiptjenko visar
Mari Rantanen ● Galerie Aronowitsch visar **Carolus Enckell** ● Galleri Charlotte
Lund visar **Teemu Mäki** ● Galleri Engström visar **Pasi Tammi** ● Galleri Index visar
Eija-Liisa Ahtila ● Galleri Krister Fahl visar **Hannu Väisänen** ● Galleri Lars Bohman
visar **Jussi Niva** ● Galerie Nordenhake visar **Esko Männikkö** ● Galleri Olsson visar
Johanna Aalto ● TRE visar **Pekka Niskanen** ● Riksutställningar visar **Nina Roos**

2.12. 1995-7.1. 1996 i STOCKHOLM
TAiDETTA turnerar med Riksutställningar 1996-1997 i Norden.

På initiativ av Finlands ambassad med Silja Line som huvudsponsor

23/9-29/10 - *terra incognita*
jan hietala. riksutställningar

30/9-26/11 - *disneyland after dark*
24 konstnärer från 7 länder förvandlar
museet till ett nöjesfält - ett fält av
utsvävningar, melankoli och ondska.

6/10-19/11 - *taktilt - inte se men röra*
statens konstmuseer

1/12-21/1 - *uppländsk salong*
arr. upplands konstförening

1/12-21/1 - *deadline*
anders boqvist, pär broman, dawid, carin
ellberg, thomas elovsson, per hüttner, cristina
jäderberg, arijana kajfes, anneé olofsson,
magnus wallin. i samarbete med the life
foundation for aids research and education

uppsala konstmuseum
slottet, ingång e, 752 37 uppsala
tel 018 27 24 82, fax 018 50 76 90
öppet: on, to kl 11-19, lö, sö kl 11-17

7.10 - 5.11

Tommy Östmar
teckningar, akvareller

11.11 - 10.12

till MARY
från Annika Eriksson, Anna-Karin Palm,
Vibeke Tandberg, Katy Shepherd
prod. Riksutställningar

Olle Olsson-huset
Galleri | Museum

Furug. vid Hagalundsg. 50, Solna
Buss 515 från Odenplan till
S. Kolonnvägen (efter Haga Norra)
Öppet ons-sön 12-16
Tel 08-83 97 44

30 september - 29 oktober
HENRIK HÅKANSSON
"FROGFOR E.S.T."

2 november - 30 november
JOACHIM GRANIT

2 december - 7 januari
PEKKA NISKANEN
Utställningen ingår i
projektet Taidetta

7 oktober - 29 oktober
LIVING TEXTURE, Zürich
TRE visar Anders Boqvist och Henrik
Håkansson på Ars Futura Galerie
i Zürich. Projekt med Skandinaviska
gallerier som ställer ut på gallerier
i Zürich, initierat av Harm Lux.

11 november - 19 november
ART COLOGNE

december
OSLO-ONE NIGHT STAND
24-timmars video och performance-
projekt. TRE är medarrangör.

För ytterligare information kontakta
Axel Mörner eller James Flach

TRE

NYBROGATAN 25 114 39 STOCKHOLM TEL 08 663 30 85 FAX 08 663 81 04

galleri Index

nov 2 - nov 26: Jack Pierson
dec 2 - dec 21: Eija-Liisa Ahtila (TAIDETTA)

We focus on contemporary photography, new media and timebased art.
We also arrange symposia, meetings, and discussions on current art issues.
Become a member! You will receive all our invitations and magazine Index
(4 issues), 250/300 SEK/year. Call/fax us!

s:t paulsgatan 3, box 15152, s-104 65 stockholm, sweden,
tel +46 8 6409492, fax +46 8 6419608
<http://www.algonet.se/~karina> e-mail: karina@algonet.se

Mer eller mindre

Popkonst och minimalism
från
Louisiana och Moderna Museet

23 september - 10 december 1995

Rooseum

Gasverksgatan 22, Box 61 86, 200 11 Malmö
Tel: 040 - 12 17 16, fax: 040 - 30 45 61
Öppet: tis - sön kl 11 - 17

**GALLERI
KONST
HALL**

ÖPPET
ti-tor 12-17
fre-sön 12-16
Haraldsgatan 6
413 14 Göteborg
tel 031-41 00 53
fax 031-82 85 68

14.10-31.10

GALLERIET: Bengt Johansson
BERGRUMMET: Dick Gillberg,
Peter Björneblad & Pepe Carlson
PANNRUMMET: Pål Svensson

4.11 - 12.11

GALLERIET: Göran Hägg
BERGRUMMET: Stefan Lindroth
PANNRUMMET: Rousela Åhs

25.11-12.12

GALLERIET: Görel Steg
BERGRUMMET: Pelle Perlefeldt
PANNRUMMET: Thomas Zornat

28 okt -95 - 7 jan -96
GUN GORDILLO
"TERRA CONNEXA"
neon, reliefer

LUNDS KONSTHALL
Mårtenstorget 3, tel 046 - 35 52 95

MÖLNDALS
K O N S T H A L L



TRE HJÄRTAN

niklas enebloom,
johan zetterqvist, ola åstrand

14 okt - 12 nov

BOLAGET VARDAGSBILDER

jubileumsutställning

18 nov - 7 jan



GÖTEBORGSVÄGEN 19 TEL 677592
TIS - SÖN 12 - 16 ONS ÄVEN 18 - 20

21.10 - 7.11 Claes Hake
Oil-sticks

11.11 - 28.11 HC Ericson
Reningsverk
Thérèse Reuterswärd
Målningar

2.12 - 21.12 Blå-Gul Form
Silver-Glas-Textil-Keramik

Galerie du Nord - Roland Carlsson - Yxhammarsgatan 8-10 - Borås
Tel. 033-138680, 0708.228228 - Fax 033-138680
Öppet: Vernissagedagar 12-16, övriga lördagar 11-14,
sönd 13-16, månd - torsd 11-18, fred stängt.

GO-GO
Tulancingo
Joakim Gemicke
23.9 - 15.10

8 målare Valand
21.10 - 19.11

Kommunens konstinköp 1995
visas offentligt 2.12 - 10.12

Jessica Diamond
13.1 - 18.1 -96

RIX

Borgmästaregatan 1
S-582 23 Linköping
Tel +46-13-145030

28 okt - 3 dec 1995

KONKRETISTER

Lars Gunnar Nordström
Cajsa Holmstrand
Per Kesselmar
Hans Åkerlund

9 dec 1995 - 4 feb 1996

5
Marita Axelsson
Inger Bergström
Annette Hammarén
Nella Koskelin
Lili Runefelt

SÖDERTÄLJE 08-550 222 60
KONSTHALL



PÄR KOCK

Måleri
Painting

14 okt-26 nov

BIANCA MARIA BARMEN

MIKAEL LUNDBERG

ULF ROLLOF

2 dec-21 jan '96

GÄVLE KONSTCENTRUM
KYRKO GATAN 29, 803 11 GÄVLE,
TFN 026-17 94 23/24/25

onsdag, fredag 12-16,
torsdag 12-20,
lördag, söndag 12-15

Magasin
10.9 - 15.10

Kaprum
Stina Opitz
22.10 - 26.11

Bad Blooms
Helen Chadwick
25.10 - 26.11

Är varje struktur beboelig?
målningar 1990-95
Anette Abrahamsson
3.12 - 14.1 -96

norrköpings



konstmuseum
011 - 15 26 00



Världens kvinnor

fotograferade av Ulla Lemberg

ARBETETS MUSEUM

Öppet alla dagar 11⁰⁰ - 17⁰⁰. Fri entré!

Gotlands Konstmuseum

30.9 - 12.11
LIV DERKERT (1918-1938)
Minnesutställning från Nationalmuseum

30.9 - 28.11
ULRICA HYDMAN-VALLIEN
Katter-illustrationer till Kattbok av Lennart Hellsing

21.10 - 28.11
HANS VIKSTEN - LIVSMÅLAREN (1926-1987)
Moderna Museets samling

18.11 - 7.1
LISBETH ANDERSSON
Broderier

2.12 - 12.12
ERIK OLSSON I SANDA
SKROCK OCH SANT
Målningar, träsnitt

2.12 - 7.1
THORDBJÖRN LAAGO
Fotografi

16.12 - 3.2
LARS LERBOM
GAMMALT OCH NYTT
Måleri och grafik

S:t Hansgatan 21, Visby. Tel 0498-24 70 90. Fax 0498-24 75 24.
Öppet tis - sön 12-16

21.10 - 10.12 -95

ålder

16 kvinnliga fotografer

21.10 - 19.11 -95

margareta krantz
textilt

22.11 - 10.12 -95

ki jakobsdotter-frid
om eld

20.1 - 3.3 -96

älg i solnedgång
20 konstnärer

20.1 - 11.2 -96

jakob sandström
keramik

konsthallen sandviken

köpmannagatan 3, 811 80 sandviken. tel:026-2414 90
må-to 12-17, fre-lö 12-15, okt-apr sön 12-16



blå lådan
hösten-95

bland annat:

lars max bethke
philippe blanchard
28,30,31 okt

korda FILM-DANS-MUSIK
18,20,21,22 nov

K²
dancing finlandia
live show
6-9 dec

*beställ hela
programmet:*
08-796 00 81

**DANSENS
HUS**

Blå Lådan · Barnhusgatan 12-14
Tel: 08-796 00 81 · Fax: 08-10 87 90
Pris: 150 kr. Under 26 år alltid 50%
Hötorget, T-centralen

KONSTMUSEET

ETT AV SVERIGES NYASTE MED
EUROPEISKT, SVENSKT, SKARABORGSKT FRÅN
1700-1990-TAL

KONSTHALLEN

BO SWENSON
24 SEPT - 5 NOV

ÄLG I SOLNEDGÅNG
26 NOV - 7 JAN

TEL 0500-46 85 60/61, FAX 0500-46 85 73

Skövde Kulturhus

SUNDSVALLS MUSEUM

internationella verk ur
moderna museets samlingar
arrangerad i samarbete med Sundsvalls Konstförening
10 sep - 29 okt

lars johnsson
i väntan på att leva
-fotografisk dokumentation av flyktingliv i Sundsvall
4 nov - 3 dec

hans wigert
retrospektiv utställning med måleri och grafik
5 nov - 3 dec

jan hietala
terra incognita - installation (prod: Riksställningar)
11 nov - 3 dec

sundsvalls biografhistoria
21 okt - 10 dec

marcus lövblad
minnesutställning över en skulptör från Njurunda, född 1895
21 dec - 21 jan

Sundsvalls museum
Kulturmagasinet, S-851 96 Sundsvall

Telefon: +46 (0)60 19 18 03
Telefax: +46 (0)60 61 58 94

den
här
platsen
kunde
varit
din

annonsera i sveriges vackraste och billigaste konstkalendariet.
för gallerier, konsthallar, konstnärer, projekt etc...
ex. 1/4-sida s/v - 750:-
tel: 46 8 641 62 26, fax 46 8 641 96 08

galleri Index shop

Billigast i stan!
Medlemmar 10 % rabatt.

artforum, camera austria, divan,
flash art, fotografisk tidskrift,
frieze, hyperfoto, Index, katalog,
material, paletten, siksi, source
two, 90-tal, zapp, och lite annat...

S:t Paulsgatan 3, Stockholm, ti-sö 12-16, tel. 08-6408492

Installationsbild från "Varje gång jag ser dig",
Georgina Starr och Wolfgang Tillmans.

Lenke Rothman
23.9 - 5.11 -95

Falubiennalen 95 - Nya grafiker
Grafikelever från landets konsthögskolor
18.11 -95 - 14.1 -96

Specialutställning:
The Printmaking Workshop. New York

Crossing overchanging places
Samlingsutställning med modern amerikansk grafik. Leon Golub m fl
18.11 -95 - 31.3 -96

DALARNAS MUSEUM
Stigaregatan 2-3 Falun, Tel 023-181 60, Fax 023-283 58

konstens hus

Grafiktriennalen	Nationell jurybedömd grafik	4.11-3.12
Eva Zettervall	måleri	9.12-14.1
Elisabeth Englund	måleri	9.12-7.1
Ewald Karlsson	måleri, skulptur	16.12-7.1
Pierre Olofsson	grafik, måleri, skulptur	13.1-14.2
Jan-Anders Eriksson	måleri	20.1-18.2

ÖPPET: TISDAG, TORSDAG, FREDAG 11-18
ONSDAG 11-20, LÖRDAG, SÖNDAG 12-16

LULEÅ KULTURFÖRVALTNING · KONSTENS HUS · 971 79 LULEÅ
TEL 0920-29 40 80 · FAX 0920-29 40 95
BESÖKSADRESS: SMEDJEGATAN 2 · LULEÅ

2/9 - 30/9
Louise Fenger-Krog

7/10 - 4/11
Peter Sternäng

11/11 - 16/12
Japanskt

**VÄXJÖ
KONSTHALL**

02.09 - 24.09 Eva Kun
Sven Pålsson
Juan Brito Varga
Kristin Aarnes

30.09 - 22.10 Tuomo Klemi
Eva Klerck Gange
Hennie Ann Isdahl

28.10 - 19.11 Karl Hansen
Thorbjørn Skårild

25.11 - 17.12 Benthe Loise Aas
Margareta Bergman

Unge Kunstneres Samfund (UKS),
Rådhusgata 19, N-0158 Oslo
tel. #22 42 66 66 fax. #22 42 68 16
tir-fre 11-17, lør 11-16, søn 12-16



MUSEET FOR SAMTIDSKUNST

THE NATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

16. SEPT - 26. NOV
JAROSLAW KOSLOWSKI

23. SEPT - 12. NOV
DARIO VILLALBA
Utvalgte arbeider 1964-1995

25. NOV - 21. JAN
LEIBLICHER LOGOS
14 kvinnelige kunstnere fra Tyskland

MUSEET FOR SAMTIDSKUNST

BANKPLASSEN 4, PB 8191 DEP, N-0034 OSLO
TEL +47 22 33 58 20, FAX +47 22 33 57 90
TIRSDAG-FREDAG: 11.00-19.00, LØRDAG-SØNDAG: 11.00-16.00
MANDAG STENGT. GRATIS ADGANG.

OKTOBER

Kadut - Gator - Streets
Nordisk nutidskunst

NOVEMBER

Målningen och det byggda rummet

12 - 17 DECEMBER

LUX SONOR
Helsingfors Filmverkstad förevisar:
nyheter och klassiker på filmduken.

HELSINGFORS KONSTHALL

Nervandersgatan 3, 00100 Helsingfors
ring +358-0-444135 för detaljer

THE PHOTOGRAPHIC MUSEUM OF FINLAND

6.10. - 12.11.
CAJ BREMER
The Bold and The Beautiful

17.11. - 7.1.
SEPPO SAVES
Five Decades Of Photography

12.1. - 25.2. 1996
SYNTHESIS
12 Young Finnish Photographers

CABLE FACTORY TALLBERGINKATU 1 F
00180 HELSINKI FINLAND
tel +358 (9)0 6941 343 fax +358 (9)0 6941 838



23.9 - 22.10
Payram, Iran/Frankrike

28.10 - 26.11
Jorma Puranen, Finland

30.11 - 17.12
Fotografernes Stipendutstilling

13.1 - 18.2
Geir Brungot
Lewis Baltz

Fotogalleriet

Kongensgate 9, N-0153 Oslo
tel. 22 42 49 24 / fax. 22 42 42 09

SÖK TILL FOTOHÖGSKOLANS UTBILDNINGAR I GÖTEBORG UNDER VÅREN 96.

*Treårig grundutbildning i fotografi, 120 poäng,
sista ansökningsdagen den 1 mars 96.
Tvåårig påbyggnadsutbildning, 80 poäng,
sista ansökningsdagen den 2 maj 96.
Ring Anna-Greta för ytterligare information
mellan 9-12, tel. 031 - 773 18 28.*

Fotohögskolan vid Göteborgs universitet, Haraldsgatan 2A,
413 14 Göteborg. Tel. 031 - 773 18 28, fax 031 - 773 18 37.

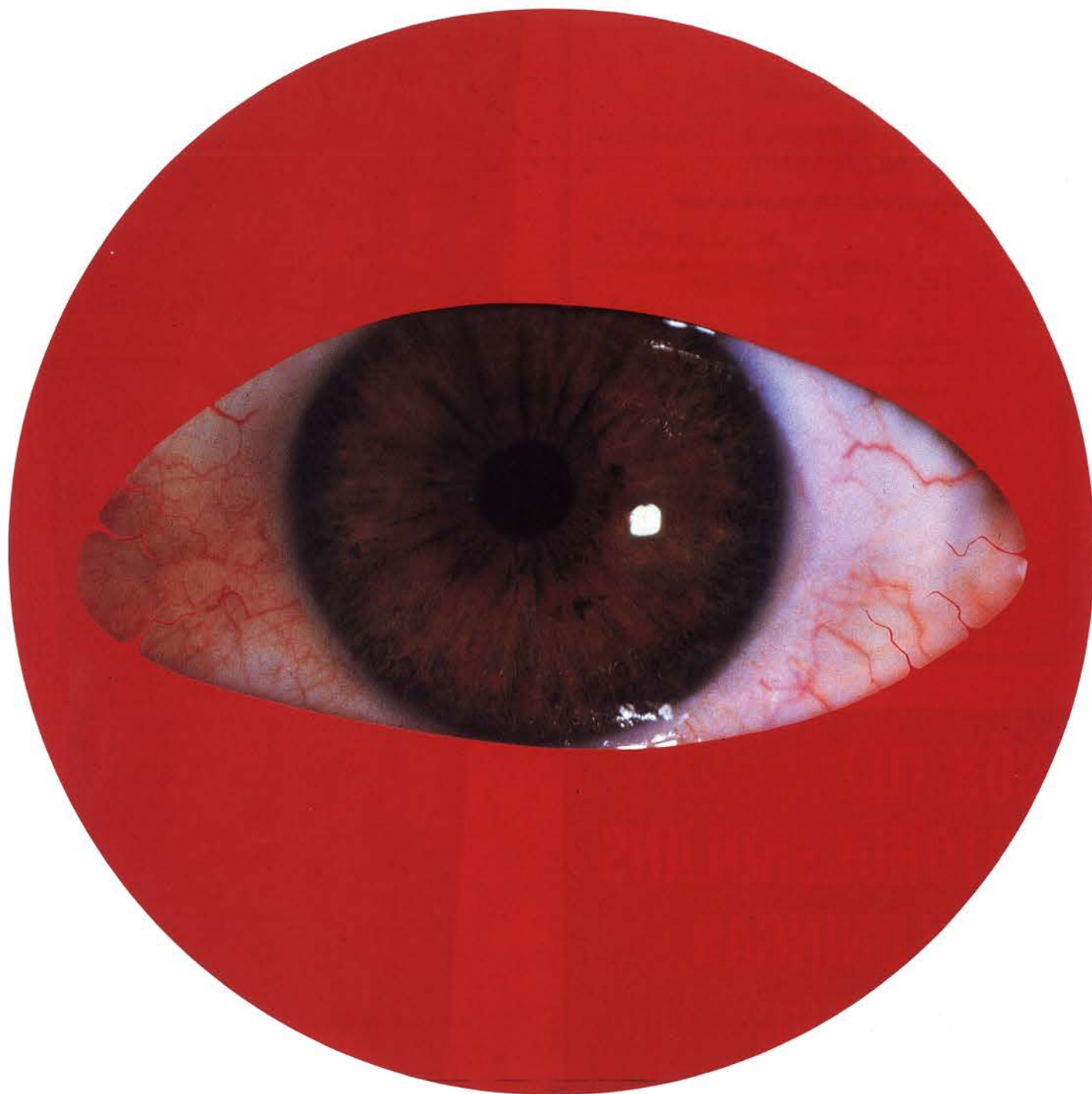
välkommen till nya Index

vi skickar gärna tidningen
direkt hem till din brevlåda.

det kallas prenumeration.

fyra nummer per år
för futtiga 250:-

vårt postgiro:
65 33 24-3
Index



Ingrid Orfali. *I, Teresas...*, 1x1m, 1989, ©Ingrid Orfali.



Ingrid Orfali. tv: *Paraclet boréal* – *Borealis Paraklet*, 1x1m, 1987; th: *WEMEN*, 1x1m, 1988, ©Ingrid Orfali.

öga mot öga

Maria Lind om Ingrid Orfalis fotografier

DET BÖRJAR MED att det är omöjligt att betrakta Ingrid Orfalis cibachromefotografier utan att på samma gång också se sig själv. Den modul om 1 x 1 meter som hon gjort till sin, är precis lagom stor för att den högblanka ytan ska kunna innefatta betraktarens överkropp. Man finner sig därmed plötsligt stå öga mot öga med sig själv, och en blickarnas Narcissus-lek inleds. Samtidigt är situationen inte olik den då det lilla barnet enligt Jacques Lacan inträder i spegelstadiet och genom att spegla sig i andra, och sig själv, lösriv sig från modern och påbörjar färdan mot livet som individ. Speglingen - och blänket i speglingen - i Ingrid Orfalis fotografier skapar en distans till själva bilden, men man blir också "en annan" när man i den sammanlänkas med de mest olikartade objekt:

en fingervante, en bevingad glas-penis, en tampong, ett fiskgap, ett läppstift, ett öga.

Ingrid Orfali etablerade sig snabbt som en av de intressantare svenska konstnärerna i slutet av 1980-talet. Hon valde stilleben som sin genre, med dess historia som en kvinnlig konstsfär - eftersom kvinnor fram till mitten av 1800-talet inte tilläts ta del av konstutbildningen hänvisades de till genrer som varken krävde anatomiska eller perspektiviska kunskaper. Men hennes stilleben bär omisskännliga spår av vår tid. De är sammanställningar av kitschföremål i överraskande kombinationer, fotograferade enligt varufotografins förförliska principer. Färgerna är bjärta - treklängen rött, vitt och svart återkommer regelbundet - och ytan kraftigt speglade. Till många av hennes fotografier hör små texttavlor - med den ofta oliklydande titeln på flera språk - som likt satelliter kretsar kring moderbilden och banar väg för skilda tolkningar.

Fotografierna fungerar som enaktare där händelserna är koncentrerade i tid och rum -

de påminner om de antika templens metopreliefer: Lagom stora för att kunna innefatta strids-scener mellan gudar och giganter, lapiter och kentaure, greker och amazoner - och föremålen uppträder som aktörer på denna imaginära scen. Men själva handlingen äger rum före, eller efter, historiens halt i fotografierna - innanför ramarna råder, liksom i det fransklassiska dramat, ett behärskat lugn.¹ För även om Ingrid Orfalis fotografier handlar om kropp, erotik och våld är dramatiken förlagd utanför bilden. Till skillnad från Pierre Klossowskis bilder, vars erogena fiktion konstnären analyserat i sin doktorsavhandling, är hennes fotografier inte erotiska orkestreringar som syftar till att kittla fram en orgasm utan snarare könspolitiskt färgade hieroglyfer som ska dechiffreras.²

Tre visuella strategier återkommer gång på gång i hennes verk: den ickeikoniska kroppen, kombinationen av text och bild samt citat, både litterära och bildmässiga.³ Tre är också de områden som hennes verk står i



Ingrid Orfali. *Bossuet évêque de Condom - Fuck you till you bleed and die*, 1x1m, 1988 (original i färg). ©Ingrid Orfali.



Ingrid Orfali. *La chute d'Ariane - Challenge for bloody bastards*, 1x1m, 1987 (original i färg). ©Ingrid Orfali.

ständig dialog med: surrealismen i Magrittes tappning, feminismen som sexualpolitik samt populärkulturen i dess reklamfotografiform. Tvärs över allt detta skär sedan dessa fotografiers speciella modus vivendi: allegorin.

Allegorin och "det kvinnliga"

För Jorge Luis Borges var allegorin i sig inte bara dum och frivol, utan till och med out-härdlig. För Benedetto Croce var den en nagel i ögat genom sin monstruositet, extravagans och excess. Han ansåg den vara naturvidrig eftersom den per definition rymmer många betydelser i en enda form, den representerar överflöd när det sparsmakade premieras. Inte heller växer den fram organiskt. Men som Craig Owens påpekade är det i teorin, och inte i praktiken, som den allegoriska impulsen har undertryckts. Han menade att medan allegorin finns in potentia - det vill säga att den får liv först i själva tolkningsakten - i den modernistiska konsten är den uttrycklig i den postmodernistiska. Som exempel på den nya allegoriska impuls han såg omkring sig i början av 80-talet lyfte han fram bildapproprieringande konstnärer som Robert Longo och Sherrie Levine.⁴ Hit kan man också räkna Ingrid Orfali som har spelat med allegorin både som attityd och teknik.

Rent bokstavligt handlar allegori om att tala annorlunda, allos=annorlunda och agoreuei=att tala. Allegorin låter en text läsas genom en annan och därigenom blir den också en modell för själva kommentaren. Ett av de främsta argumenten för att avfärda den är att klassificera den som supplement, som något onaturligt extra. I detta finns en påtaglig likhet med Jacques Derridas tolkning av den västerländska filosofins privilegiering av talet på textens bekostnad. På så vis har texten "feminiserats" och givits en underordnad - kvinnlig - position.⁵

Kan man därmed tänka sig ett särskilt förhållande mellan allegorin och "det kvinnliga"? De strukturella och historiska likheterna mellan dem är uppenbara. Dessutom tvingas ofta underordnade och förtryckta grupper - till vilka kvinnor, och i förlängningen "det kvinnliga", kan sägas tillhöra - att använda dubbelkodning för att kunna berätta sina historier. De nödgas tala i tungor, uttrycka sig i fabler och allegorier. På Ingrid Orfalys romantiskt bruntornade fotografi med titeln *He, for there could be no doubt about his sex* poserar en Oscar Wildeliknande figur i kritstrecksrändig kostym. Liksom den homosexuelle författaren var en dubbelnatur låter titeln påskina att modellen

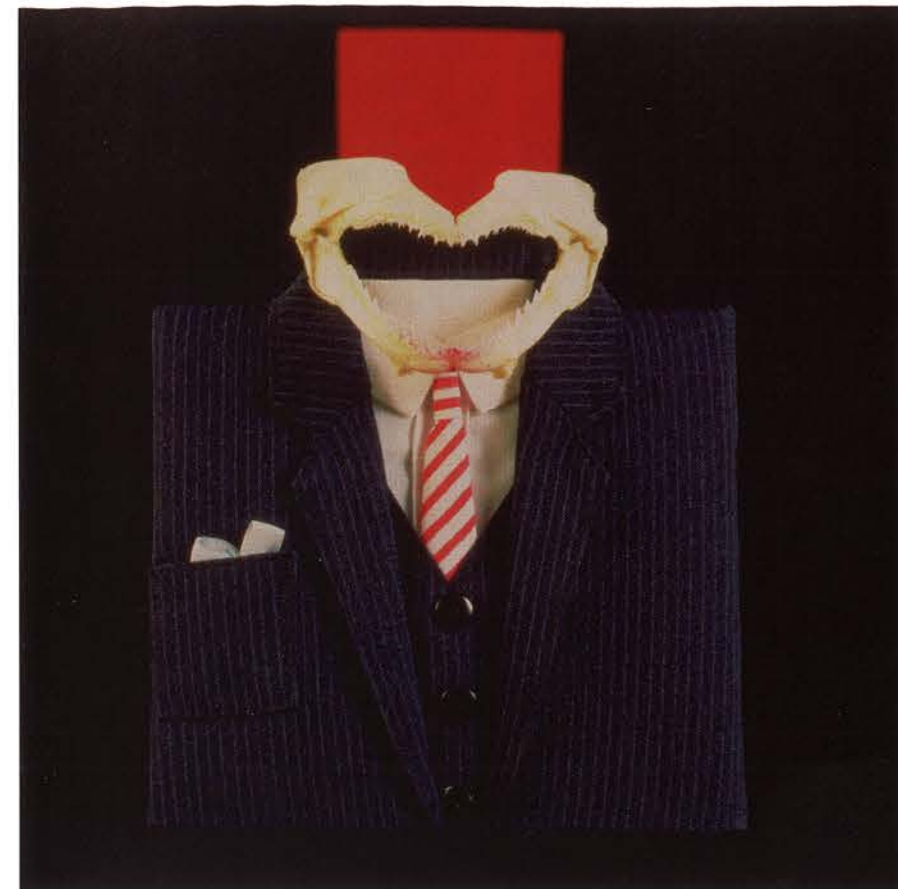
är man, fastän det i själva verket är ett självporträtt. Den gränsöverskridande androgynen har här gjort entré till ackompanjemang av några rader ur Virginia Woolfs *Orlando*, som inte bara bytte kön under sin levnad utan även knöt ihop Elizabeth I:s tid med Elizabeth II:s.

En tradition, med ambitioner att kritisera den bigotta borgerliga kulturen, där såväl kvinnan, och "det kvinnliga", som allegorin står i fokus, är surrealismen. Längre förbisedd, som smått pinsam med sin figuration och sina symboler, av konstvetenskapen i allmänhet och den modernistiska traditionen i synnerhet, har den hamnat på undantag. Även för den feministiska konstforskningen har surrealismen fungerat som slagpåse: de manliga konstnärernas utnyttjande av kvinnan som musa och kvinnobarn har till exempel setts som en gettoisering av henne som naturnära och ursprunglig.⁶ Rosalind Krauss har dock tolkat den surrealistiska fotografien som ett område där kvinnan är under "produktion", det vill säga att hon snarare konstrueras än är av naturen given.⁷ Det är i kölvattnet av denna surrealistiska tradition vi finner Ingrid Orfalys fotografier.

Könskampen

I likhet med surrealisten Magritte skapar Ingrid Orfali bilder där tankar kommuniceras. För honom var måleriet en permanent protest mot allt det man tar för givet i tillvaron.⁸ På liknande sätt är Ingrid Orfalys fotografier utmaningar mot sunt förnuft och vedertagna sanningar, inte minst de som gäller könsmaktshierarkin och den roll kvinnor ges i förhållande till konsten. I *La chute d'Ariane - Challenge for bloody bastards* kommenteras kvinnornas utanförskap i den patriarkala kulturen. Mot den blodröda bakgrunden avtecknar sig en tampong som fogats samman med ett läppstift (som egentligen är en atrapp). Tillsammans bildar de en missilform som obönhörligt pekar nedåt, precis som balken i de aristokratiska bastardernas vapensköldar. Man påminns om det misslyckade franska rymdprogrammet - med namnet Ariane - och om hela den militära upprustningens inbyggda haveri. Och är inte kvinnorna, med sina orena menstruationer och fåfänga nöjen, vår kulturs utstötta oäktingar? Men Ariadne då? Ja, hon räddade Theseus undan monstret Minotauros i Knossos labyrint med sin tråd, men bara för att strax därefter bli övergiven av honom.

Paraclet boréal - Borealsk Paraklet innehåller också den två föremål: en röd fingervante som sträcker sig mot en glaspennis med vingar. Parakleten är en bevingad fallos som i den



Ingrid Orfali. *FEEMALE - på bettet*, 1x1m, 1988. ©Ingrid Orfali.



Ingrid Orfali. *Moby Dick*, 1x1m, 1987. ©Ingrid Orfali.



Ingrid Orfalis *To Sail, To Stop* invigdes i Sydney den 23:e februari 1992 av den brittiska drottningen Elizabeth II.

katolska kyrkan symboliserar den helige ande i hans skapande aspekt. Fotografiets röda fingervante råkar vara en vänstervante med vänster som den sinistra - dåliga - sidan, eller med andra ord kvinnosidan. Vi tycks stå inför kvinnan som förgäves försöker nå den skapande principen men som aldrig riktigt når fram, liksom skapande i den patriarkala kulturen har varit ett manligt privilegium, en onåbar

förbjuden frukt för kvinnorna.

Parakleten återkommer i *Wemen*, nu som ett kamikazebemannat bombplan som just slitit armen av den gyllene ängeln. Enligt teologerna är änglar könlösa, men de är sköna som kvinnor. Skaparrätten som stympar den uppstudsiga kvinnan? Självt skriver konstnären: "WEMEN? Det är vi, mänskligheten, We Men, d.v.s. en värld som, då den hörs, glömmes

bort sin ena halva. WEMEN? Det är vi, männen, d.v.s. men only. Begreppet håller igång affärerna... Ordet WOMEN tycks vara utsatt för samma bedrägeri som ordet tystnad. Ljudet av detta senare ord hänvisar till motsatsen av sitt innehåll. Hörs WOMEN, hörs samtidigt tillintetgörandet av kvinnorna. Skulle man, i tystnad, endast läsa ordet WOMEN, skulle fortfarande det självutplånande imperativet, insisterande, tränga fram: WOE MEN, sorgens män. Ordet WOMEN är alltså matrisen av kvinnornas språk. Lik ordet tystnad, rymmer WOMEN, i sig själv, vad det om sin egen död."⁹

I en kommentar påpekar Ingrid Orfali att *Feemale* - på bettet är en kopia av Magrittes tematiska mönster "mannen-utan-huvud".¹⁰ Huvudet ersätts i hans målningar av en rosa ballong, ett grönt äpple eller en vit fågel - här upptas dess plats av en röd fyrkant och en tom men girigt gapan-de fiskkäft. Kroppen är osmidigt fyrkantig och klädd i den typ av klistrestrandsrandig kostym som konstnären själv med förkärlek uppträder i. Även om personen bokstavligen är på bettet - tänderna röda som av blod eller en passionerad läppstiftskyss - har det sitt pris att upprätthålla bilden av manlighet. Men att ha blodad tand innebär att man just börjat.

The Sucker är i sin tur en kopia av *Feemale* - På bettet. Sugaren och utsugaren uppträder i en och samma person då det grinande fiskgapet omsluter ett läppstift. Horace

Engdahl har tolkat käften som en vagina dentata med läppstiftet som klitoris, eller manslem.¹¹ I så fall har vi ännu ett exempel på Ingrid Orfalis könsliga omkodning och vi står inför en hotande kastration. I Heinrich von Kleists teaterpjäs *Penthesilea* från 1808 - där den antika mytens händelseförlopp ändras och Penthesilea går segrande ur striden - finner han en litterär klangbotten till konstnärens foto-

grafi. Den vilda amazondrottningen omväxlande kysser och biter Akilles till döds i kärlekskampen.

Ögat och könet

Men ögat och blicken är inte endast närvarande i mötet med Ingrid Orfalis speglade fotografier. De bildar även ett innehållsligt tema i hennes bildvärld. På Kulturhuset i Stockholm 1990 placerade hon två runda ögonfotografier - *I, Tiresias* och *Pelta* - står öga mot öga på var sin sida om en svart skulptural vulkanform. I sina Metamorfoser beskriver Ovidius hur Tiresias en dag förvandlas från man till kvinna när han med en käpp slår två kopulerande ormar i skogen. Efter åtta år som kvinna återfår han sin manliga identitet. Men hans erfarenhet som kvinna leder honom till blindhet: i en tvist mellan Zeus och Hera om vem som njuter mest av kärleksakten ger han Zeus rätt i att det är kvinnan. Hera, som vill behålla hemligheten, berövar honom därför synen. Som balsam på såren skänker Zeus honom en annas slags syn - siaregåvan - som bland annat gör att han kan förutsäga Narcissus tragiska öde.

I T S Eliots dikt *The Waste Land*, från vilken titeln är hämtad, är den blinde Tiresias i kraft av sin synska förmåga den allseende som bland annat genomskådar kvinnans lott i det tidiga 1900-talets västerland. Han är dessutom diktens alla karaktärer i en och samma person. Allseende är också Sir Edmond i Georges Batailles pornografiska roman *Ögats historia*.¹² På avstånd följer den upphetsade - och röddögde - engelsmannen med blicken ungdomarnas alltmer våldsamma och vansinniga sexuella lekar. Detta sexuellt giriga öga kopplas i romanen ihop med könet på många nivåer. En är en ren formanalogi: ögat har sin motsvarighet i äggen som Simon knäcker mellan sina nedre läppar, men också i de flådda tjurtestiklar som Sir Edmond skaffar henne. Lystet sätter hon tänderna i en av dem. I samma stund som hon tillsammans med Sir Edmond bevittnar hur tjurfäktaren Granero får sitt högra öga utstunget av en rasande tjur, för hon in den andra i slidan.

Om *eye/I Tiresias* kan tyckas öppen och sårbar, förefaller ögat i den bepansrade *Pelta* desto mer skyddat. Ett glänsande metallhölje håller de anfallande blickarna på avstånd. Men liksom den grekiska stridsskölden med namnet Pelta, som försetts med ett kikhål för att krigaren lättare skulle kunna hålla reda på sin motståndare, motverkar den sitt syfte och blir istället en måltavla. Det slutar med att det

blinda, men allseende, och det seende, men opassliga, ögat försvinner i vulkanens helveteskrater, i en avgrund inför vilken kontrollen förloras och reglerna sätts ur spel. Ögat tycks löst från sin överhöghet.

Epilog

Efter en tids tystnad blev Ingrid Orfali och hennes konst i februari 1992 förstasidesstoff - nu i Australien. Då invigdes hennes monumentala skulptur *To Sail, To Stop* av drottning Elizabeth II. Den var det vinnande förslaget i en offentlig tävling som utlysts med anledning av att Sydney dels ville fira den första flottans avfärd från Storbritannien till Australien 1787, dels att Sydney år 1842 upphöjdes från fångläger till stad. *To Sail, To Stop* är en sammanställning av ett skepp och ett ankare, som båda ingår i stadens vapensköld, och kan ses som en fortsättning på det rese- och äventyrstema som konstnären ägnat sig åt redan tidigare, till exempel i fotografierna *Stryk Moby Dick* - *Moby Dick Repasse* och *Das Narrenschiff*. Om man fullbordar linjen i ankarets halvmåneform bildas dessutom ett upp-och-ned-vänt kvinnotecken. Skulpturen är utförd i grön australiensisk marmor och brons och är placerad framför Sydneys rådhus på Sydney Square.

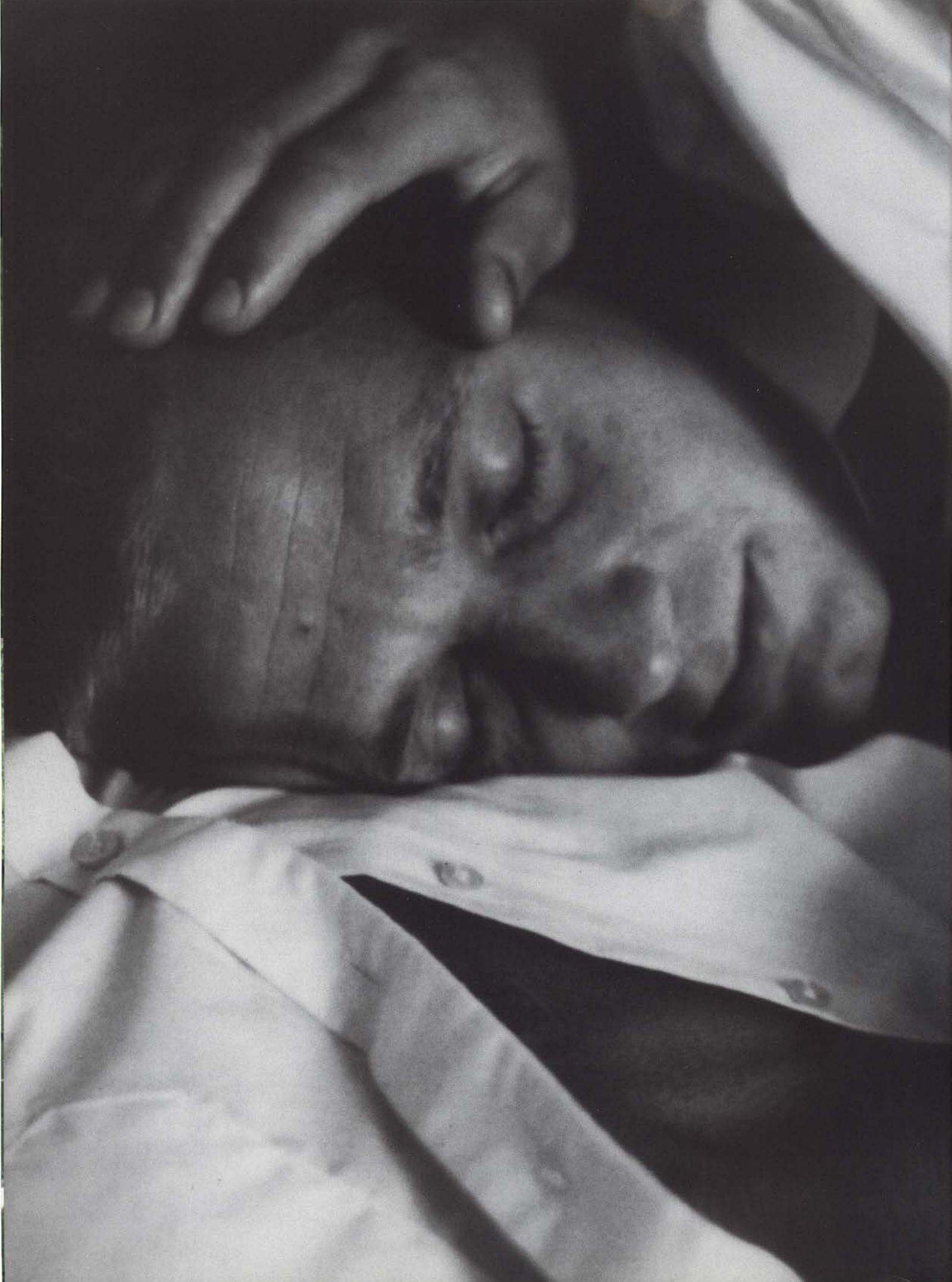
Noter.

1. Horace Engdahl: "Küsse-Bisse. Ingrid Orfalis labyrint", *Divan* nr 2 1991 samt *Konstperspektiv* nr 1 1992.
2. Se Ingrid Orfali: *Fiction érogène à partir de Klossowski*, Liber Förlag i Lund 1983.
3. För en diskussion om den anikoniska - ickeikoniska - kroppen se Norman Bryson, "Interim and Identification" i Mary Kelly, *Interim*, utställningskatalog från The New Museum of Contemporary Art i New York 1990.
4. Denna diskussion av allegorin baseras på Craig Owens: "The Allegorical Impulse" i *Art After Modernism-Rethinking Representation* ed. Brian Wallis, The New Museum of Contemporary Art i New York 1984.
5. Jacques Derrida: *Of Grammatology*, The John Hopkins University Press 1976.
6. Se t ex Mary Ann Caws, "Seeing the Surrealist Woman: We Are a Problem" och Rudolf Kuenzli, "Surrealism and Misogyny" i *Surrealism and Women*, ed Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli och Gwen Raaberg, MIT Press 1991.
7. Rosalind Krauss: *Corpus Delicti i L'amour fou. Photography and Surrealism*, ed Rosalind Krauss och Jane Livingstone, Abbeville Press 1985.
8. Suzi Gablik: *Magritte*, Thames & Hudson 1985.
9. Ingrid Orfali, katalog från utställningen på Sandvikens Konsthall och Skövde Konsthall 1989 samt Kulturhuset 1990, s 2.
10. I katalogen från 1990 skriver Ingrid Orfali om kopian.
11. Se Engdahl 1991.
12. Georges Bataille: *Story of the Eye* (1928), City Lights Books 1987.

Maria Lind är doktorand i konstvetenskap vid Stockholms Universitet, kritiker på Svenska Dagbladet, frilansande curator och medlem i Index redaktion.

Index presenterar
på följande
4 sidor ett projekt
av Michael Elmgreen
och Ingar Dragset,
"OH NO THEATRE!",
i samarbete med
Carla Åhlander.







Ann K. Lisslegaard, *I cannot escape the ghost of you* (4500 rosor, ljudband, hypnotisk suggestion, installation från Venedigbiennalen, 1995)
sid. 25 detalj.

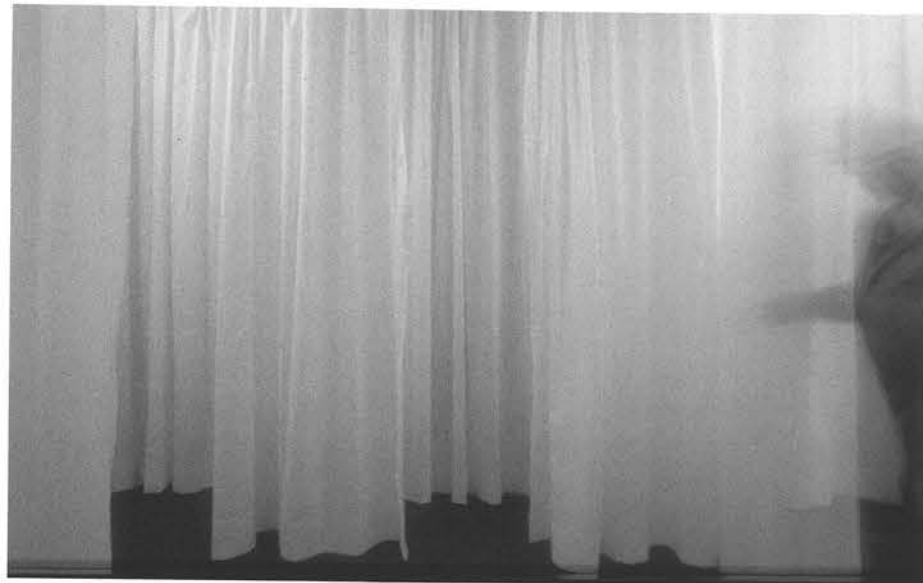
Index

Ann K. Lisslegaard är under hösten aktuell med en separatutställning på galleri Schaper-Sundberg och grupputställningen *Mamma* på Enkehuset i Stockholm. 1995-96 är hon PS1-stipendiat i New York. Konstens system är ytterst ämnet i hennes verk menar Simon Sheikh i en essä om hennes arbeten de senaste åren.

den andra sidan

Simon Sheikh om Ann K Lisslegaards suggestionskonst

*...come closer
you will now read my words
my words will help you and guide you
deeper and deeper
into the space...*



Ann K. Lislegaard. *The Garden of Eden* (gardiner, gult ljus, ljudband: hypnotisk suggestion). 1994.

UNDER ÖPPNINGSSCENEN av Lars von Triers film *Europa* finns en röst som leder huvudpersonen på hans resa in i Europa. Rösten tillhör en hypnotisör som förbereder huvudpersonen mentalt inför hans upplevelse av Europa. Men effekten av denna suggestion har två sidor; det är även en suggestion av publiken och dess resa in i *Europa*, in i filmens fiktion, in i Europa. Publiken förbereds, rent av övertalas, att stiga in i upplevelsen av filmen, eller av film och bio överhuvudtaget. Den här "film-av-filmmetoden" – den moderna perceptionen in-karnerad – har naturligtvis upprepats genom filmhistorien. Något liknande gäller senare tiders konst, där tidigare dominerande "L'Art pour L'Art" tycks ha blivit ersatt av en konst baserad på konstens idé, med en metod där kontexten är en del av konstverket.

Även Ann K. Lislegaard använder sig av suggestion som riktlinje och metafor för konstupplevelsen och seendets process, likväl som för själva skapandet av konst. Genom suggestionens koncept fokuseras på förhållandena mellan publiken och konstverket, publikens förväntningar på konstverket, relationen mellan konstnären och verket och konstnären och publiken. Det är konstens system – konstvärlden – som ytterst är ämnet för dessa arbeten.

you decide to play the game you are the game

I installationen *The Garden of Eden* (1994) guidas betraktaren genom utställningen av en röst som tillhör en hypnotisör, eller snarare: upplevelsen av den mjukt avkopplande rösten

skapar ett tillstånd av öppenhet och mottaglighet och ett löfte om att få sina önskningar uppfyllda. Hur som helst är rösten som fyller rummet förinspelad, speakern är frånvarande och därmed är suggestionens källa avlägsen. I själva verket tillhör rösten utställningens curator. Det här är alltså inte främst ett exempel på en konstnär som försöker styra och manipulera publiken. Eftersom curatorns närvaro i verket förflyttar tyngdpunkten till de organisatoriska och principiella omständigheter och förutsättningar som ligger till grund för utställningen, så inbegrips de intrikata relationerna mellan konstnären, institutionen och publiken i processen.

Strukturerna bakom den aktuella utställningen visas, det som normalt sett inte är tillgängligt för publiken blir en del av upplevelsen, om än på distans. Eller snarare, på en precis distans: Det är detta avstånd (mellan det för publiken tillgängliga utrymmet och strukturerna bakom det) som är kruxet. I ett avseende görs gränsen mellan rummet och de föreliggande strukturerna synlig. Även curatorns roll som den som ska uppfylla önskningarna på ett likartat sätt för publiken och konstnären, som ska fläta ihop dem med de förväntningar besökaren har när han eller hon kommer in i denna speciella plats, detta *konst-utrymme*, så att säga.

Detta är ingen okomplicerad situation, hur som helst: utrymmet kartläggs i installationen av labyrintliknande rader av gardiner som tillåter ett flertal olika passager. Gardinerna åstadkommer temporära och spatiala gränser, men den undflyende materialiteten medger överträdelser. Det är inte möjligt att gå runt gardinerna, men väl att gå igenom dem. Gränserna må kodas av omgivningen, men de

är inte fixerade på ett uteslutande sätt, inom ett visst rörelsemönster; den (institutionella) ramen är given, men betraktarens förväntningar är det inte. Verket är uppenbarligen teatralt, men det är publiken som utgör skådespelarna, och konstnären som är manusförfattaren.

När betraktaren beger sig in i (konst)rummet kan man trots allt påstå att han/hon alltid är förinställd på en viss sorts upplevelse – konstupplevelsen, med alla dess konnotationer och förgreningar. Betraktaren är redan fix och färdig. På grund av institutionerna och deras odiskutabla makt, och – belysande nog – på grund av betraktarens egna förväntningar och egen position. Genom att använda suggestion som ett konstnärligt verktyg förs institutionens utställningsstrategi och dess inneboende manipulation fram i ljuset. Men denna manipulation konfronterar paradoxalt nog alltid betraktaren med hans eller hennes egna önskningar och begär i förhållande till konstobjektet och konstinstitutionerna. Den sociala miljön i vilken konst upplevs, betraktas och förstås som konst.

you experience all that you desire you desire the experience

Nu är det givetvis så att subjektets konfrontation med dess egna önskningar och begär, genom manipulation, alltid varit idén bakom suggestion, under alla omständigheter! Och om subjektet och konstnärens subjektivitet verkar aningen frånvarande i processen i *The Garden of Eden*, så är konstnären subjektet försatt i suggestion i en annan installation – *Liberty Bells*. (1994/95) I detta verk var konstnären instruerad att göra teckningar under hypnos, hela tiden lockad att röra sig från rum till rum, från territorium till territorium, därmed korsande gränser på vägen, gränser som hon noterade när de blev korsade.

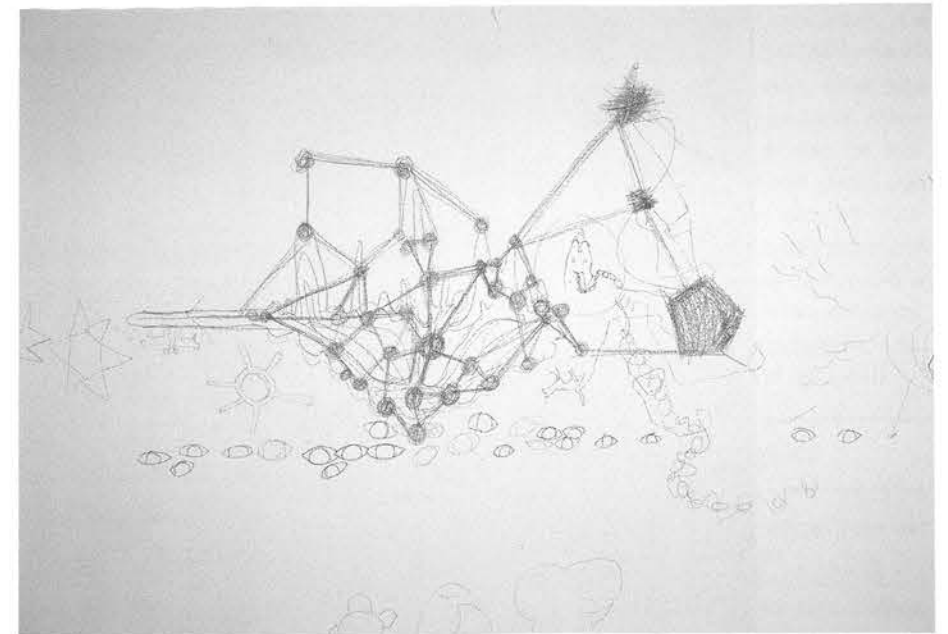
Teckningarna gjorda under påverkan är slående lika teckningar från tidig surrealism, och därmed på sätt och vis kommentarer till modernismens lysande förflutna. Men medan surrealistiska teckningar ansågs nå ner i de djupaste lagren av det mänskliga psyket, så var samtliga av dessa verk gjorda efter hypnotisörens riktlinjer. De var dirigerade. Och hypnotisören var i sin tur instruerad av konstnären att leda framåtskridandet i en viss riktning. Vad som här därmed föreligger är inte den modernistiska uppfattningen om det fria flödet – subjektivt manifesterat – från konstnär-

rens psyke, utan en planerad process.

Teckningarna är inte viljemässiga ställningstagande i sig själva, utan rester, dokumentation av en process. De tycks alla rikta in sig på något slags gränser, på att markera och demarkera territorier. Ett sådant territorium, eller konstnärligt område, skulle kunna kallas subjektivitetens undersökning. Teckningarna är inte subjektiva i sin form, men del av en process som undersöker så kallade subjektiva verk. Att konstnären formmässigt bör uttrycka subjektivitet är förstås också en del av konstnärsrollen. Och kanske också en del av betraktarens förväntningar på konstnären, eller på de konstverk betraktaren stöter på. Vi har den modernistiska myten om det konstnärliga varandet, att konstnären äger en insikt om ett annat område för seende, om en annan verklighet. Ett beteende som överensstämmer med den myten är vad man förväntar sig av en konstnär. Det är de här beteendemönstren, för både konstnären och publiken, som dessa arbeten handlar om. Territoriet, eller utrymmet, mellan betraktaren och konstobjektet.

closer and closer into the Sphere

Markeringen och demarkeringen av detta expanderande område är centrala i Lislegaards konstnärliga projekt, i och med att verken problematiserar motsättningarna *närvaro* och *frånvaro*. I verket *Zone of fear* (1993) är rummet bokstavligen delat i halvor av ett stort elektriskt stängsel som skär genom rummet. Objektet markerar en gränslinje, inte mellan framför och bakom, utan snarare mellan betraktaren och betraktarens förväntningar. Nätets elektricitet inbjuder och avvisar kontakt på en och samma gång. Elchocker kan antingen vara smärtsamma eller lockande. Det kan också vara bådadera, beroende på dina åsikter. Eller beroende på dina begär! Som sådant fungerar verket som en gränslinje mellan betraktaren och hans eller hennes begär och önskningar i förhållande till objektet. Den rumsliga gränsen fokuserar på betraktarens avsikt och position, medan objektet å andra sidan kan svara för sig självt, i det avseendet att det ger ifrån sig elektriska stötar. Det till synes ömtåliga nätet är aktivt i processen, i upplevelsen. Det är i högsta grad *närvarande*, och som sådant avtäcker det betraktarens begär, begäret efter en annan tillvaro upplevd genom konst. Beröringen av



Ann K. Lislegaard. *U.T (Liberty Bells)*, (teckning gjord under hypnos i samarbete med professionell hypnotisör). 1994-95.



Ann K. Lislegaard. *Zone of Fear* (nät av wire och elektriskt stängsel), 1993.

nätet och den påföljande stöten, *inter-agerandet*, blir också ett slags korsning. En överfart till den andra sidan, inte olik den förflyttning som sker under suggestion.

Detta spegelförhållande är också ämnet för verket *Wandering Stars*, där en text med ett liknande innehåll som ljud-suggestionen från

The Garden of Eden, är screenad på en stor spegel som står lutad mot väggen. På väggen är små paljetter uppklistrade, de imaginära stjärnorna. Spegeln visar även den ett imaginärt rum, som är en reflektion av det befintliga rum där betraktaren återfinns. Spegeln fungerar som gräns mellan dessa två rum; det

Ann K. Lislegaard.
Wandering Stars
(paletter, hypnotisk
suggestion tryckt
på spegel),
1995.



imaginära och det verkliga. Genom att titta på oss själva som tittar, centreras vår uppmärksamhet till själva seendet och på själva processen och handlingen i att befinna sig i det aktuella (konst)rummet. Våra önsknings att bli sedda blir här minst sagt frilagda! Spegeln används för själv-reflektion, och som vi lärt oss från Jacques Lacan, som en plats för identifikation av jaget, i det så kallade spegel-stadiet, där identitet uppstår och identifikation sker genom den reflekterade bilden, i dubletten. Med andra ord, genom en alienationens process, eftersom jaget fysiskt sett är distanserat och onåbart. I *Wandering Stars* markerar suggestionstexten på spegeln denna gräns som inte kan överskridas, och egentligen ett konstverks funktion och dess möjlighet att suggerera jaget och begäret, vår blicks intentioner. Vi befinner oss i rummet, men har ändå ingen möjlighet att nå våra begärs objekt genom seendet. I detta avseende speglar verket inte bara det rum som betraktandet och upplevandet förutsätter, utan också ett uppdelat och fragmenterat jag.

***you start to sense the room
the room surrounds you***

Så förmoda att konsten kan tränga in i denna andra värld – ett virtuellt område – där det som inte kan erfaras i eller styras från den

omgivande verkligheten utspelas. Den så kallat *heroiska* naturen hos konstnären består i att vara kapabel att synliggöra denna andra sida, och i samma process även få betraktaren att känna sig heroisk. Det är en suggestion av betraktaren som i sin metod inte är olik den politiska världens mass-suggestion, låt vara i mindre skala. Mass-suggestion är förstås en integrerad del i förutsättningarna för fascism. Men snarare än att iscensätta dessa heroiska spektakel - med deras inneboende politiska aspekter - vill istället Lislegaard att betraktaren ska undersöka denna process inom sig själv. Hon vänder vår uppmärksamhet mot det omgivande; den sociala situation där konst betraktas, mot konstproduktionens och utställningsverksamhetens sociala kontext, må det vara museets heliga sal eller galleriets vita kub – representationen av subjektivitet, av makt. Att behandla suggestion är att behandla (någons eller någots) makt. I detta sammanhang kan konstruktionen av den heroiske konstnären ses som en klart manlig diskurs. En vision om och representation av ett absolut, koncentrerat, enhetligt och avgörande manligt subjekt; den heroiske konstnären. Så för att kunna representera sig själv konstnärligt, tvingas en kvinna inta en manlig position. Kvinnlighet inom representation blir därmed en maskerad, en simulation och förförelse, en *falsk representation*. Lislegaards upptagenhet av suggestion och förförelse av betraktaren placerar hennes arbete inom en

kvinnlighetens och feminismens diskurs – den Andres diskurs. Teckningarna, som härmar tidiga, auktoritativa modernistiska arbeten, vittnar om en grundläggande brist på respekt för denna – på flera sätt – faderliga auktoritet. Faderlighet som tradition och som kön.

Även i installationen *Into the Mist* (1994) fungerade konstens sociala kontext som en viktig del av verket. Rummet hade initierats genom att konstnären spridit ut vitlökar i alla hörn. Rummet hade förtrollats av konstnären. Vitlökskarnas doft och materialitet påminde på något sätt besökarna om den sociala kontexten utanför rummet, om den omgivande verkligheten: Galleriet där installationen var gjord ligger i en del av Köpenhamn som heter Vesterbro, känt för sina talrika turkiska och pakistanska invandrare, det vill säga – vitlöksätare! Kopplingen mellan vitlöksdoften och de orientaliska invandrarna säger en del om betraktarens *avsikt*, hur väldigt enkla sensoriska impulser översätts till en specifikt social och, i detta fall, rasistisk förståelse. Heligheten i gallerirummets vita kub saboteras av den sociala situationen utanför. Rummet blir i gengäld tydliggjort, inte såsom avskärmat från utan beroende av omgivningarna. Om galleriet varit beläget någon annanstans hade läsningen av verket blivit totalt annorlunda.

Utspridandet av vitlök skulle t ex kunna uppfattas som ett sätt att hålla vampyrer borta. Därmed är målet med verket inte främst att göra en tydligt plats-specifik social kommentar,

utan snarare att behandla representationens politik och den avsiktliga och förutbestämde faktorn i seendet. Frågor om identitet och uteslutning finns inneboende i själva (konst)rummet.

***you are at the right place
at the right moment
you are in the space***

Lislegaard undersöker i sitt arbete hur vi betraktar konst i sin kontext, från en särskild position för betraktande av konst, inifrån ett beteendemönster som tillhör konstvärlden och dess institutioner. Det handlar i själva verket om en uppsättning beteenden som inte har någon relevans någonstans utanför konstvärlden, trots att de verkligen speglar ett

helt samhälles beteende-system, måhända inte det mest demokratiska! Konstvärlden har tagit på sig uppgiften att vara forum för den gränslösa subjektiviteten. Det som inte får finnas i samhället har en plats i konsten. Politik och estetik ses som åtskilda storheter, t o m motsatser.

Lislegaard frågar istället om denna subjektivitet överhuvudtaget kan framställas i ett konstverk, om huruvida konstverk inte alltid redan är en del av ett förväntat beteendemönster, förutbestämt av ett speciellt slags representation och reception, och därmed rättar sig efter speciella regler för perception. I detta avseende är konstvärldens regler i grunden alltid konstnärens regler. Konstnärens medvetande och känslighet och de objekt han/hon framställer är en del av en *reifikationsprocess* framsprungen ur den kontext där konst visas och upplevs. Verken är därför

ofullständiga, öppna för tolkningar. De avtäckar ett expanderande område för seendet mellan verket och publiken, sätter upp gränser runt det sociala och psykiska, snarare än runt konstnären och arbetet, det subjektiva och det materiella. Enligt denna linje kan Lislegaards projekt ses som en utvidgning av åttiotalets kritik och dekonstruktion av modernismen. För nittioalets konstnärer är konstvärlden och dess rum inte suspenderade från de omgivande realiteterna, utan existerar snarare som parallell verklighet.

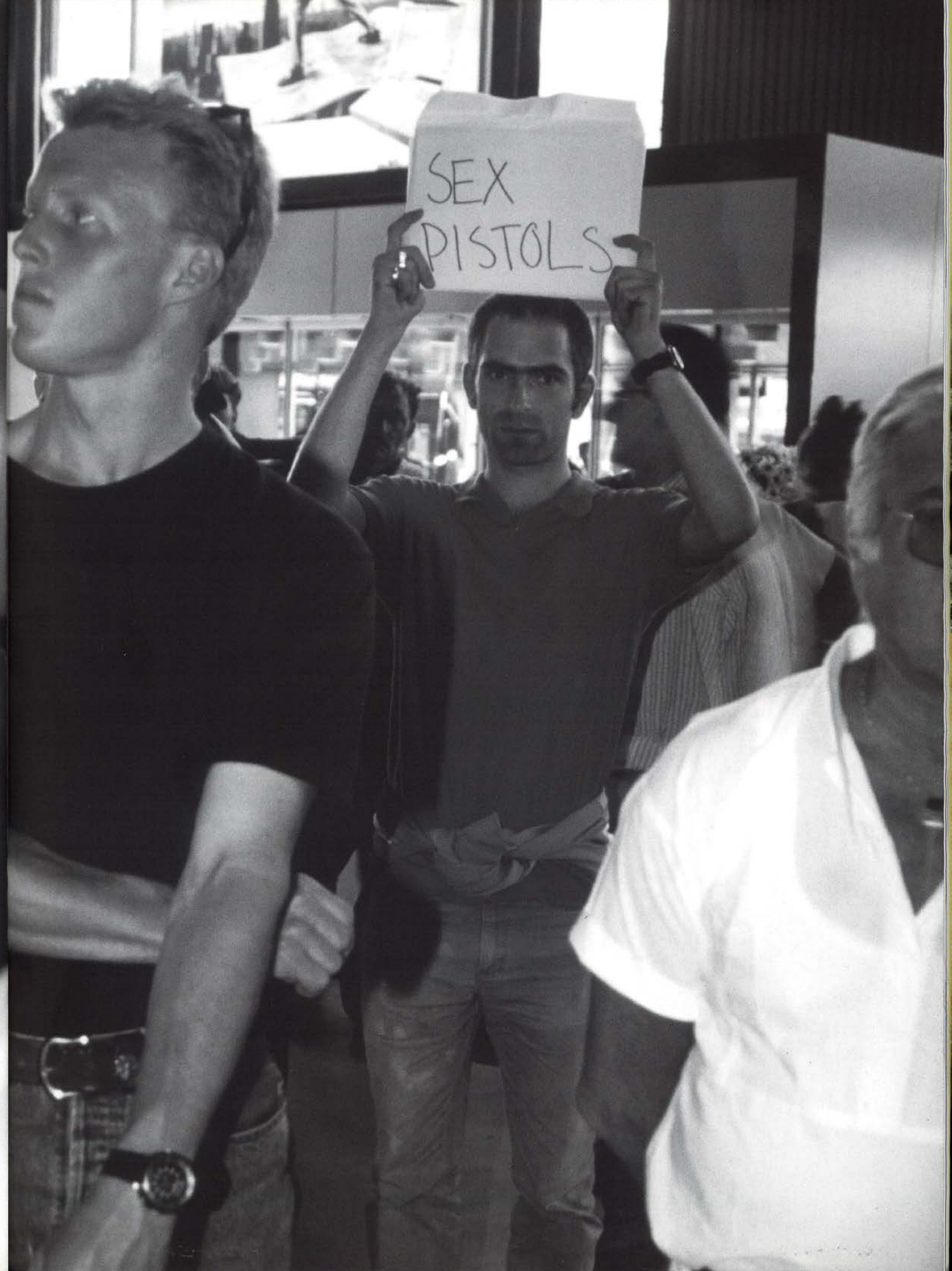
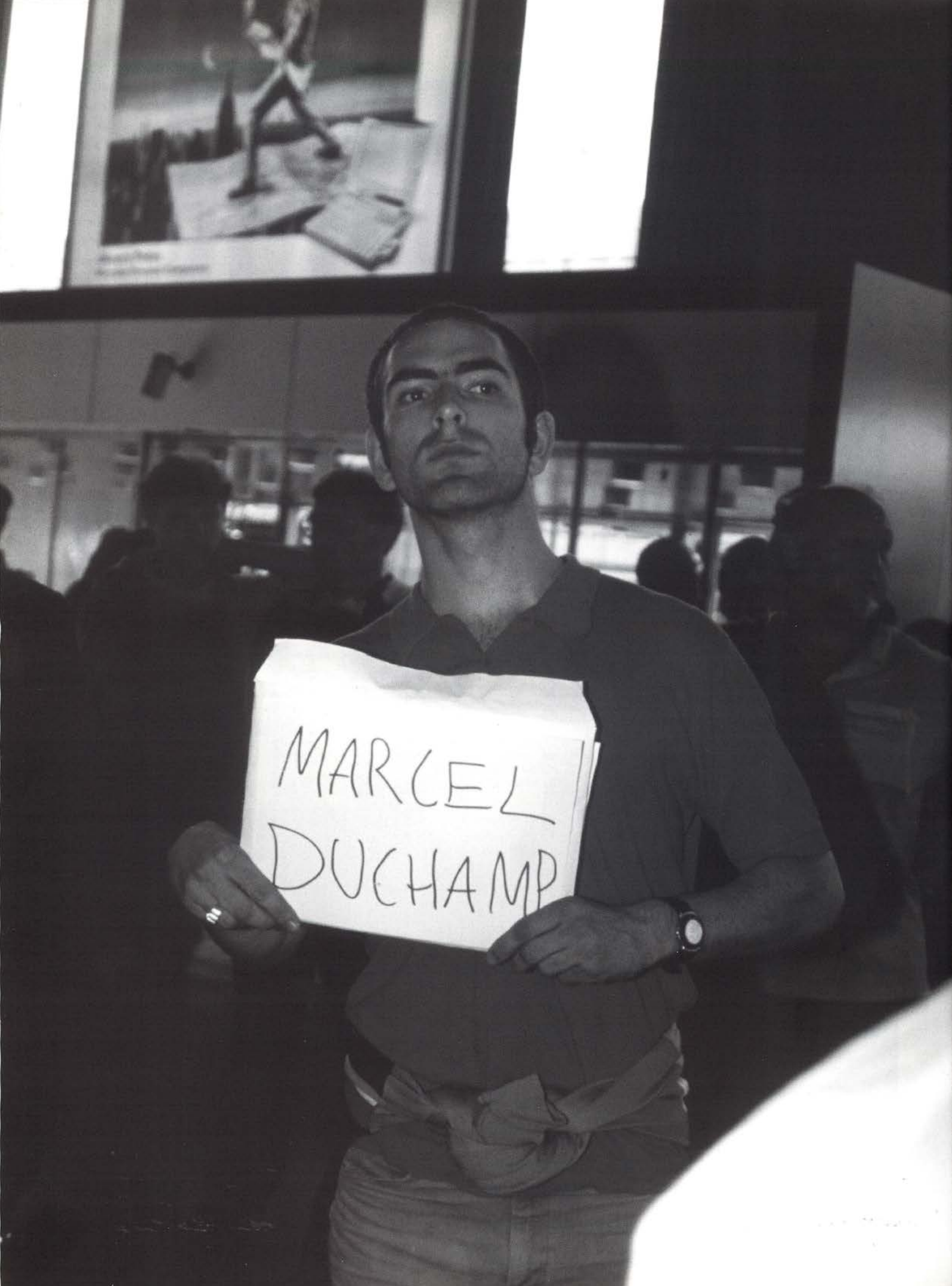
be there – in the space

Alla suggestions-texter kommer från ett band med texter skrivna av Ann K. Lislegaard.

Simon Sheikh är konsthistoriker samt filansvarig curator i Köpenhamn.



Ann K. Lislegaard. *Land of Milk and Honey* (vaselin på gallerifönster, ljudband med blandade hypnotiska suggestioner och ambient hip hop), 1995



det taktila ■ ■ ögat

- Sara Arrhenius om Hans Bellmers fotografier och samtidens seende

ANDRÉ BRETON TRODDE att surrealismen skulle befria människans omedvetna. Sexualiteten var för honom en god kraft som som måste frigöras från kulturens konventioner och moralens hämmande band för att nå sin fulla skönhet och sprängkraft. Det fanns en djup klyfta mellan Breton och den del av den surrealistiska rörelsen som var dominerad av filosofen Georges Bataille. I kretsen kring Bataille var människobilden mörk och fylld av motsägelser. I litteraturen, konsten, religionen och myterna hittar de en människa vars dödsdrift och sexualitet inte var två motsatta krafter, utan tvärtom tätt sammanflätade med varandra. Bretons ovilja att befatta sig med de här sidorna av den mänskliga naturen - eller onaturen - ledde också till en slutgiltig spricka i rörelsen där de "svarta" surrealisterna rensades ut. Givetvis är det i den här delen av surrealismen vi finner den tyske fotografen Hans Bellmers konstnärskap. Hans märkliga erotiska dockor, som är en närmast tvångsmässig undersökning av begärets aggressiva och sadistiska sidor, är nattsidan av Bretons ljusa erotiska utopi.

Hans Bellmer föddes vid den tysk-polska gränsen 1902. Hans far, en ingenjör med fascistiska sympatier, skickade honom att stu-

dera vid Berlins tekniska högskola. Bellmer avskydde ingenjörsyrket och flydde snart skolan för en bana inom reklamen. På tjugotalet kom han till Paris, kom i kontakt med den surrealistiska rörelsen och publicerade sina första fotografier av dockor i den surrealistiska tidskriften *Minotaure* 1935. Bilderna visar hans första docka - inspirerad av ett erotiskt barndomsminne av en kusin - sammanfogad av delar från hans barndoms leksaker till en grotesk kropp i olika obscena ställningar. Den kropp vi möter i de här fotografierna är den omöjliga och obeskrivbara kropp som annars bara möter oss i drömmen. Den iscensätter den perversa drömmen om en kropp som är alla kroppar, ett tillstånd utan skillnader och gränser mellan individer, kön, kroppar. Bellmer skapar en fragmentariserad kropp utan helhet där varje del är utbytbar mot en annan, ett bröst kan vara ett huvud, ett öga kan vara ett ett anus. Hans sadistiska sönderplockande av kvinnokroppen andas också en stark kvinnoskräck. På en gång erotiskt lockande och hotande är den kvinnokropp han skapar utan ett eget jag, hon existerar bara som ett formlost monster sammanfogat av fetischiserade kroppsdelar.

I surrealismens fascination för den fotografiska bilden finns en koppling till deras intres-

se för tillstånd av mental automatism där det omedvetnas källa öppnar sig ocensurerat och utan hämningar. Kamerans seende är just automatiskt, utan värderingar eller medveten censur. I Bellmers fotografier blir den här automatismen någonting skrämmande, de visar sig inte människans omedvetna som ett vackert fantasilandskap. Hans dockors ledade kroppar är som monstruösa marionetter, de gestaltar människan som en automat styrd av sexualitetens och dödsdriftens bränsle.

Bellmer arbetade som scenograf vid Max Reinhardts uppsättning av en dramatisering av E T A Hoffmanns saga om Sandmannen. I sagan berättas om automaten Olympia som starkt påverkade Bellmers dockor. Hoffmanns automat är också central i Freuds tolkning av vår upplevelse av det kusliga som han förklarar som ett möte med borträngda barndomsminnen i symbolens form. Dockans automatiska upprepande rörelser upplevs som skrämmande då de omedvetet minner oss om upprepningstvångets tvingande kraft.¹

Seendets sexualisering

I sin kartläggning av modernitetens seende visar Jonathan Crary att det i början av 1800-talet skedde en genomgripande revolution i

föreställningen om seendet. Från camera obscurans abstrakta och geometriska värld, där betraktaren hade fullständig överblick och kontroll över synfältet, flyttar seendet till det mänskliga ögats opålitliga och tidligt begränsade kroppslighet. Genom utvecklingen i fysiologin började seendet mer och mer sammankopplas med kroppen och lokaliseras till det enskilda individens subjektiva upplevelsevärld. Den här förlusten av en absolut allvetande blick till ett kroppsligt och subjektivt öga är ett steg mot den splittring av seendet som kulminerar i den tidiga modernismens ifrågasättande av det paradigm i ögats historia, som inleddes med renässansens perspektivism.²

Återförandet av seendet till kroppen kom också att innebära att ögat kom att sexualiseras. I det borgerliga samhälle som växer fram kom njutning alltmer koncentreras till ögat och betraktandet, i städernas lockande skyltfönster, i uppfinnandet av en mängd olika tekniker för seende som kameran, stereoskopet, kalejdoskopet. Den sexuella njutningen blir en seendets njutning, någonting som blir tydligt i den explosion av pornografi som växer fram i det sena 1800-talet.³

I vår tids omskrivning av modernismens konsthistoria har flera kritiker lyft fram de rörelser inom modernismen som undersökt modernitetens fetischisering av ögat och seendet. Särskilt surrealismen har varit föremål för ett intensivt intresse. Från att tidigare, iallafall inom amerikansk konsthistorisk kanon, ha betraktats som en marginell och alltför "litterär" avart i modernismens renhetssträvan har surrealismen uppmärksammats för sitt blottläggande och kritik av de strukturer - omedvetna, politiska, sociala - som står bakom den moderna tidens föreställningar om seende. I surrealismen visar sig seendet alltid som grumlat av andra sinnesintryck och av omedvetna impulser. Ögat avslöjar sig som en egen zon och seendet får ett "omedvetet".⁴

Intresset för surrealismen visar sig också i samtidens konst. Duchamp har varit en centralgestalt i de senaste decenniernas konstdebatt. Men kritiker har också uppmärksammat att man hos flera av samtidens konstnärer som t ex Cindy Sherman, Robert Gober och Louise Bourgeois kan se en stark influens av de mer okända fotografiska arbetena av surrealisterna som t ex Bellmer, Cahun, Ubac och

Boiffard. I intresset för människans driftstyrda omedvetna sidor hos konstnärer som t ex Paul McCarthy och Mike Kelley anar man ett släktskap med surrealismens undersökningar. Men också i det sätt som dessa konstnärer spränger smak och genrekategorier, deras spel med det groteska och smaklösa och det hemlighetsfulla i det triviala, finns ett samband med det som Bataille kallade för "informe", det som slår sönder och överskrider alla kategoriseringar och benämningar.⁵

Svart surrealism

Är det här intensiva intresset för surrealismen ett nostalgiskt återupplivande av ett passerat formspråk eller finns det djupare överensstämmelser mellan vår tids och surrealismens seende? Kan man tala om ett idéhistoriskt samband, en viss tidsanda som har paralleller till surrealismen?

En nyckel till förståelsen av vår tids intresse för surrealismen är att se *vilken* surrealism som är källan till influens. Det är inte främst Breton som intresserar vår tid utan snarare kretsen kring Bataille. Det är typiskt att som Hal Foster i sin nyligen publicerade studie av surrealismen *Compulsive Beauty* betona att det väsentliga för en förståelse av surrealismens seende är just Freuds tolkning av det kusliga "das Unheimliche" som en återkomst för borträngda trauman och önsknings i förvriden form. En återkomst som i Fosters tolkning inte bara berör sexualitetens omedvetna, utan också ett historiskt och politiskt omedvetet där konsten blir symptom på en kulturs undertryckta konflikter.

Den här gestaltningen av ett samhälles borträngningar får i Fosters tolkning sitt mest koncentrerade uttryck i Hans Bellmers fotografier. I hans mekaniska dockor visar sig en tidsepoks sexuella trauman, men också chocken över krigets, den nya teknologins och fascismens verkningar. Den centrala ställning som Hans Bellmers tidigare relativt okända bilder har fått i samtidens konstdiskussion bär också en nyckel till förståelsen av surrealismens betydelse idag. När man betraktar samtidens konst genom hans fotografier, ser man att de frågor som väcks i hans verk än idag i allra högsta grad, är konfliktfyllda och traumatiska.

Det senaste decenniets feministiska analys av vår kulturs bild av kvinnligheten har uppmärksammat hur avgörande människans omedvetna begär och fantasier är för vår konstruktion av könsskillnad. Det här blottläggande av



Hans Bellmer. Doll (La Poupée), 1934.

omedvetna strukturer i bilden av manlighet och kvinnlighet har också varit ett centralt tema i samtidens feministiskt orienterade bildkonst.

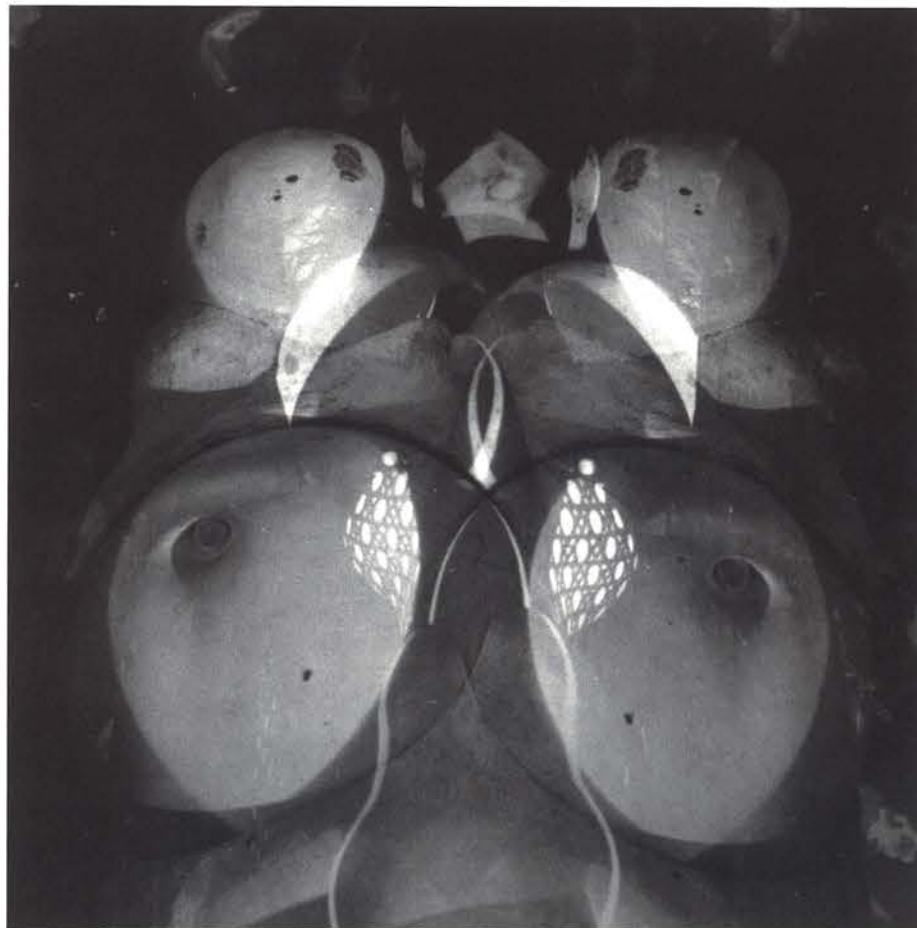
Rosalind Krauss har påpekat att det sätt som man i surrealismens bildkonst konstruerar kvinnligheten, är en början till den dekonstruktion av könet som är vår tids. Det finns ett starkt samband mellan surrealismens bild av kvinnligheten som byggd av manliga begär och fantasier, och vår tids feministiska demaskering av de omedvetna strukturerna bakom seende och könsskillnad. En idémässig och estetiskt influens som innehåller både erkännande och avståndstagande och som får ett av sitt mest tydliga uttryck i den utveckling som Cindy Shermans arbeten har tagit. Den allt tydligare influens av framförallt Bellmer som man idag ser i hennes verk kan inte tolkas som ett brott mot hennes tidigare arbeten, utan tvärtom som en konsekvens av hennes förståelse av de omedvetna fantasier som döljer sig bakom bilden av kvinnan i vår kultur.

De senaste åren har hon arbetat med fotografier av groteska dockor. Ett slags erotiserade monster som är fotograferade i ett dovt

rödskimrade ljus omgivna av fetischistisk rekvisita, överblivna eller bortslitna kroppsdelar. Vissa fotografier visar bara någonting som påminner om kroppsvätskor, blod, svett, tårar och sperma. Här finns en uppenbar länk till Bellmers stympade och bisarrt sammanfogade dockor. Bilderna kan ses som en fortsättning på en tidigare serie fotografier där Cindy Sherman förkläddes sig till en kvinna som blivit misshandlad, våldtagen och mördad. Hon visade sig själv sönderslagen och medvetlös, omgiven av sitt eget blod och sina egna uppkastningar. Cindy Shermans tidiga kvinnoporträtt visade upp feminitet som ett skydd, ett sätt att dölja det som inte får visas; i hennes förklädnader, med deras skådespeleri och förförelse, döljs den brist som gör den kastrerade kvinnan skrämmande. I sitt senaste verk har den bländande ytan av feminitet fallit samman och visar den blottade kvinnokroppen - själva kvinnokönet i sin olikhet som någonting fasansfullt. De här på ytan så olika verken sammanlänkas genom att de visar den skräck inför kvinnokroppens olikhet som finns inbäddad i vår kulturs föreställning om det kvinnliga som en brist. I de tidigare bildernas förföriska maskerad avslöjar Cindy Sherman

kvinnlighetens symboler som fetischier som ska reparera den stympade kvinnan och ge henne den fallos hon saknar. Hennes bilder av misshandlade kvinnokroppar och stympade monstrosa dockkroppar visar istället öppet den kvinnoskräck som är avvisig av könets maskerad.

Martin Jay har i sin nyligen publicerade studie om föreställningar om seendet i fransk filosofi under 1900-talet *Downcast Eyes, the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, visat hur seendets centrala plats i den franska tanketraditionen under 1900-talet utvecklas till ett starkt misstroende mot seendet, "en antiocularcentrism". Jay ger just den svarta surrealismen i kretsen runt Bataille en framträdande plats i den här utvecklingen. Han visar också hur den här idéströmningen får ett starkt inflytande på utvecklingen av feministisk teori i vår samtid. Surrealismens undersökning av modernitetens fetischiserade öga och seendets omedvetna får över Lacans och Foucaults tänkande en fortsättning i feminismens kritik av vår kulturs fallocentriska blick och fetischiseringen av kvinnan. Jag tror inte heller att de surrealistiska influenser som man idag ser främst



Hans Bellmer. Doll (La Poupée), 1938.



Hans Bellmer. Doll (La Poupée), 1938.

hos feministiskt orienterade kvinnliga konstnärer, där Cindy Sherman bara är en, ska tolkas som ett steg bort från den intellektuella och konceptuella bildkonst som var 80-talets. Istället kan surrealismens närvaro i feministisk bildkonst delvis förklaras som en verkan av den starka influens av franskt tankeliv som finns i framförallt anglosaxisk feministisk teori om seende.

Monstruösa marionetter

Ett av Bellmers mest fruktansvärda fotografier kom till efter andra världskriget. Bilden visar två kvinnors nakna underkroppar sammanfogade så de bildar ett hakkors, en pornografisk skändning av nazistsymbolen som öppnar Bellmers verk mot sitt historiska sammanhang. Hans trasiga dockkroppar, skändade och sönderslagna kan ses som ett slags förkroppsligande av det fascistiska människoföraktets dehumanisering av dem som föll utanför deras mäniskoideal. Men dockornas ohöljda obscenitet, deras felaktiga kroppar kan också sägas vara en skändning av fascismens renhetsideal. I nazismens censur av "urartad" konst var det egentligen inte abstrakt konst som uppfattades som mest stö-

tande utan just framställningar av kroppen som bröt mot det officiella kroppsidealet. I det sammanhanget får Bellmers fotografier på märkliga omvägar en oväntad politisk dimension. Hans dockor framstår plötsligt som obscenitetens demaskering av fascismens mäniskoideal: den symmetriska och völdresserade manskroppen.

I surrealismen finns en skräckblandad förtjusning i mekaniska dockor, automater, robotar och skyttdockor. Här finns ett samband med surrealismens undersökning av människans omedvetna och hennes driftsliv. Dockans mekaniska rörelser associerar till en bild av människan som en marionett styrd av sina drifter. Men som Foster påpekar, kan Bellmers skräckblandade fascination för dockan - i motsats till futuristernas maskinkult - också tolkas som en kritik av det moderna livets rationalisering och det sätt som den nya teknologin påverkade människans liv. I den industriella utvecklingen, i effektiviseringen av arbete och krigsföring upplevdes människan alltmer disciplinerad och lik en maskin.⁶

Surrealismens fantasier om en sammansmältning av människa och maskin kan idag tyckas än närmare när vi med hjälp av biologisk

och genetisk teknologi kan läka, förändra och förbättra våra kroppar. Våra kroppar blir mer protetiska, vilket gör att gränsen mellan människa och maskin blir alltmer otydlig och svår att urskilja - den mänskliga kroppen har blivit teknologisk och teknologin organisk. Idag kan vi inte bara tillverka maskiner som lånar människans kännetecken utan vi lever också i en stark symbios med teknologin. Det som gör vår tids maskiner kusliga är inte heller - som Bellmers stela dockor - deras omänsklighet, utan deras mänsklighet. Precis som hos surrealisterna kan man idag se hur många konstnärer är både lockade och skrämde av vår kulturs kluvna fantasier om människan och den moderna högteknologin. Hos den amerikanske konstnären Matthew Barney tar den här fascinationen sig uttryck i ett provande av gränserna för vad vi kallar mänskligt. I sina videos har han genom fysisk ansträngning, maskering och genom att använda sig av märkliga protetiska hjälpmedel på sin kropp pressat sin naturliga kropps gränser. I sitt senaste verk, en film med titeln *Cremaster IV* har han iscensatt en sorts perverterad science fictionfantasi befolkad av underliga hybridvarelser, varken människor, djur eller maskiner, inbegripna i märkliga tävlingar och lekar. Tekniken i *Cremaster IV* är förunderligt organisk, det är svårt att bestämma vad olika föremål är tillverkade av och om de är konstgjorda eller naturliga. Här finns den surrealistiska glidningen mellan natur och onatur, människa och maskin. Genom det här gränsöverskridandet blottlägger Matthew Barney den väv av märkliga fantasier och sanningar som vi spinner runt teknologins möjligheter och fasor. Men han visar också hur de här vävarna ger oss en möjlighet att föreställa oss andra sätt att vara, något som också förskjuter vår föreställning om människans natur och hur vi föreställer oss vara skilda från varandra, andra livsformer eller maskiner.

Det taktila ögat

Crary påpekar i sin studie att trots att stereoskopet uppfinns före kameran, slår det aldrig igenom som metafor för seendet på samma sätt som kameran kommer göra, något som Crary menar beror på att stereoskopet genom att den utifrån de två olika bilder skapar intrycket av en tredje djupverkande bild, avslöjar det bedrägliga i människans seende. Kamerans dominerande ställning i vår tids föreställning om seendet beror delvis på att kameran, genom att vara ett fönster mot världen, utgör en fortsättning på tidigare bildkon-

ventioner som ger betraktaren en illusorisk triumf över att fortfarande vara synfältets herre.⁷

Idag befinner vi oss i omfattande omvandling av seendets natur. Den explosionsartade utvecklingen av digital teknologi för seende och bildframställning håller förmodligen på att bryta upp de flesta av våra konventioner om seendet vad gäller relationen mellan observatör, varseblivning och yttervärld. Vi håller på att skapa en upplevelsevärld som allt mindre beror av optisk varseblivning. Det är en svåröverskådlig förändring, och eftersom vi befinner oss mitt i den är den nästan omöjlig att gripa och förstå. Men den här utvecklingen väcker en mängd frågor och det är onekligen frestande att spekulera i vilka delar av tidigare föreställningar om seende som kommer att fortleva och vilka som kommer att lämnas kvar. Kan vi också i föreställningarna om seendet i den här nya teknologin se de spår av surrealismens öga som vi hittar i bildkonsten? Den teknologi för seende som utvecklats under 1900-talet strävar inte bara efter att maximera ögats perception. Tekniken har också blivit mer sensuell och lik våra egna sinnesförmågor. De nya medierna har övertagit våra sinnen och kastat ut dem i en rymd där de inte längre stöter mot någon fysisk verklighet. Flera kritiker har uppmärksammat en länk mellan surrealismen längtan efter människans expansion i okända drömvärldar och den fantasmatiske värld som byggs i William Gibsons *Neuromancer*, den bok som mer än något annat format mytologin om den nya informationsteknologin. Dess löften om den virtuella världen som en plats att fullkomliga alla sexuella fantasier har sina rötter i surrealismens tro på den sexuella driftens revolutionära krafter. I Gibsons cyberspace ersätter teknologin det konstnärliga skapandet i försöket att spränga medvetandets gränser. Men inte heller här är det ett befriat begär som visar sig, de mörka sidor av människan sexualitet som reglerar Gibsons universum visar att han hör hemma i den aparta traditionen från Bataille.⁸

Jay uppmärksammar hur surrealismens "orena" seende bryter ner den privilegerade plats som ögat haft i den idétradition som börjar med renässansens perspektivism. Han påpekar hur surrealisterna t ex genom att använda sig av 'frottage' ger bilden en skulptural djupverkan som också riktar sig till känselsinnet.⁹

Den här nedbrytningen av sinnenas uppdelning ser man också i Bellmers verk. Hans fotografier av de egna skulpturala objekt som så brutalt riktar sig till känseln i sin vålds-



Hans Bellmer. Doll (La Poupée), 1937.

het och sadism, glider mellan att vara avsedda att ses eller att kännas på. I Bellmers verk blottar den här glidningen ett öga som är ett sexuellt organ och som står på gränsen till det taktila. Genom att dockorna så uppenbart är tillverkade, uppväcker de känslan av att fotografen inte bara betraktat scenen utan också skapat den och deltagit i den med alla sina sinnen. I de experiment man idag gör med att skapa virtuella verkligheter kan man känna bilden som visas bakom glasögonen genom de elektroder som är fästade till handen. Den ögats lust att röra som vi anar i Bellmers seende tycks fullkomnad i den virtuella verkligheten som innesluter ögat i en artificiell värld. Människan förbinds till bilden inte bara till händerna utan också genom elektroder på könsorganen. Här tycks den uppdelning och rangordning av sinnenena och det avstånd mellan betraktare och bild, som varit så central i den ocularcentriska traditionen från renässansen, upphöra att finnas till. Skillna-

den mellan att se och att röra, att vara nära och på avstånd, bryter samman. Ögat har förvandlats till ett ljuskänsligt känselspröt där den voyeristiska njutningen också är taktil.

Noter.

1. Freud, S: "Das Unheimliche", GW XII, sid 207, 1933.
2. Crary, J: *Techniques of the Observer*, MIT Press, Cambridge, 1992.
3. Najafi, S: "Pornografins nollpunkt", *Index* 1: 95, Stockholm 1995.
4. Se t ex Krauss, R: *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, 1993. Jay, M: *Downcast Eyes*, University of California Press, Berkeley, 1993.
5. Se t ex Birnbaum, D: "The Impossibility of Intellectual control", *Siksi* 2: 95. Lind, M: "Pinuppa, primadonna och bastard - om dekonstruktionen av kvinnlighet i svensk samtidskonst" i Lindén C och Milles U: *Feministisk Bruksansvisning*, Norstedts, Stockholm, 1994.
6. Foster, H: *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, 1993.
7. Crary, J: *Techniques of the Observer*, MIT Press, Cambridge, 1992.
8. Se t ex Arrhenius, S och Sjöholm, C: *Ensam och Pervers*, Bonnier Alba Essä, Stockholm 1994.
9. Jay, M: *Downcast Eyes*, University of California Press, Berkeley, 1993.

Sara Arrhenius är kulturskribent vid Aftonbladets kulturredaktion och medlem i Index redaktion.

"Kameran strävar efter att definiera den samtida blicken på vissa avgörande sätt men den får också det mesta av sin psykiska betydelse genom sin likställning med blicken. När vi känner den sociala blicken riktas mot oss, upplever vi oss som fotografiskt 'inramade'."

vad är en kamera?

–eller synfältets historia av Kaja Silverman

Kameran och ögat

DET HAR LÅNGE VARIT en av filmteorins centrala premisser att filmen i någon yttersta mening härrör från renässansen via mellanliggande teknologier som camera obscura, stillbildskameran och stereoskopet – att dess synfält i väsentlig grad definieras av det monokulära perspektivets regler och den ideologi som följer med dem. Eftersom det inom filmen, liksom inom fotografien, är kameran som definierar den punkt varifrån det betraktade görs begripligt är det en allmän uppfattning att perspektivillusionens upprätthållande är beroende av en friktionsfri relation mellan betraktaren och apparaten. Båda de gånger då Christian Metz åberopar fjortonhundratalets italienska måleri i *The Imaginary Signifier* övergår han omedelbart till att tala om vikten av vad han kallar "primär" identifiering eller identifiering med apparaten.¹ Jean-Louis Baudry hävdar också att inom filmen är perspektivets ideologiska effekter beroende av en identifiering med kameran.² Och Stephen Heath konstaterar uttryckligen att "i den mån filmen har sin upprinnelse i fotografien, medför

den ... ett monokulärt perspektiv, att betraktaren-subjektet placeras så att det sker en identifiering med kameran som den punkt från vilken man har en säker och samlad överblick".³

För både Metz och Baudry ligger det något oundvikligt i denna identifiering. Således skriver Metz att "betraktaren kan inte undgå att identifiera sig med kameran ... som före honom har betraktat vad han nu betraktar och vars placering ... bestämmer gränspunkten" (49). Och Baudry framställer primäridentifieringen som den nödvändiga grundvalen för andra identifieringsrelationer (295). Det är viktigt att notera att en lyckad likställning med kameran i fantasin antas innebära inte bara att man skaffar sig tillgång till seende utan tillgång till ett skenbart osynligt seende; Metz anmärker att "det sedda återförs på föremålet självt" (97). Den betraktare som skapas genom denna anpassning ser skenbart från en punkt utanför skådespelet.

Primäridentifieringen innebär också ett seende som äger rum utanför tid och kropp och som resulterar i ett omedelbart epistemologiskt herravälde. Fastän Metz och Baudry skyndar sig att fördöma detta osynliga,

okroppsliga, tidlösa och allvetande seende som en ideologisk konstruktion, ser de inte desto mindre dess illusoriska nöjen som ett nästan oundvikligt inslag i upplevelsen av film. Det seende subjektet konstitueras i och genom denna fiktion.

Den feministiska filmteorin har modifierat Metz' och Baudrys påståenden något genom att hävda att den klassiska filmen gör primäridentifieringen mer tillgänglig för vissa åskådare än för andra. Laura Mulvey och andra har gjort gällande att Hollywood inte bara tillämpar ett likställande av "kvinna" och "skådespel" utan åstadkommer ett slutet relä mellan kameran, de manliga figurerna och den manlige betraktaren.⁴ Men till och med när den feministiska filmteorin visar att genus på ett komplicerat sätt modifierar likställandet av kameran och ögat, utgår den likväl underförstått från att den "idealiske" eller "exemplariske" filmåskådaren konstrueras genom identifiering med kameran och följaktligen med transcendent seende.

Men suturteoretikerna beskriver ett ännu mer åtskilt och till och med fientligt förhållande mellan kameran och ögat.⁵ Åskådarens utbyte, hävdar de, är beroende av en tillslut-

ning av den synpunkt från vilken utsagan görs liksom av bildens skenbara gränslöshet. Men den filmiska textens aktivitet som utsaga kan inte döljas helt och hållet. Till och med ett så enkelt trick som en antydd ram kring en viss bild kan tjäna som en påminnelse om denna aktivitet. Och i samma ögonblick som ramen tydliggörs, inser betraktaren att han eller hon bara betraktar ett på förhand bestämt skådespel och den *jouissance* som utmärkte det ursprungliga förhållandet till bilden går förlorad.

Suturteoretikerna tematiserar också kameran som "Den Frånvarande" och betonar därigenom ytterligare det avstånd som skiljer den från betraktarens öga. Den representerar det oducerbart Andra, det som subjektet aldrig kan bli. Den Frånvarande intar inte bara en ort utanför betraktaren utan utövar tvingande makt över åskådarens seende. Åskådaren är följaktligen, som Hitchcock skulle säga, "ett skraddarsytt vittne".⁶

Och fastän Metz och Baudry kanske mer än några andra filmteoretiker insisterar på ögats förmåga att i fantasin inta kamerans plats, finns det enskildheter i vad båda har skrivit som talar mot en sådan förmåga. Som Mary Ann Doan nyligen har påpekat, tar det resonemang som framlagts av Baudry i "The Apparatus" sin utgångspunkt i en helt annorlunda beskaffad åskådare än den som beskrivs i "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus".⁷ Medan den förra essän ser filmen som ett instrument för att föreviga den idealistiska illusionen om en transcendent åskådare, betonar den senare essän att gränslinjen som skiljer åskådaren från det betraktade kan överskridas. Den åskådare som beskrivs i "The Apparatus" befinner sig inte längre på tydligt avstånd från bilden utan omsluts i stället av den eller kan inte ens särskiljas från den. Baudry betonar att på bio liksom i våra drömmar sker det "en sammansmältning mellan inre och yttre"⁸ eller – för att formulera saken litet annorlunda – en ögats förflyttning in i synfältet.

Och Metz börjar det avsnitt i *The Imaginary Signifier* som heter "The All-Perceiving Subject" med en analogi mellan filmen och spegelstadiet, en analogi som än en gång ifrågasätter den klara gränsdragningen mellan åskådare och skådespel. Fastän han längre fram skiljer denna identifiering från den som betraktaren till synes ingår med kameran, betonar han också att förmågan att ingå en sådan identifiering bara är ett resultat av att subjektet först har genomgått spegelstadiet (45-49). Primäridentifieringen går alltså implicit via bilden

enligt ett slags retroaktiv logik.

Geoffrey Nowell-Smith menar att det inte bara är utanför filmen som spegelstadiet kan sägas möjliggöra identifieringen med kameran utan inom filmen själv. "Så kallade sekundära identifieringar", skriver han, "har en tendens att bryta ner den rena spegelkaraktären hos förhållandet duk/åskådare i sig själv och förflytta det in i relationer som är mer intratextuella i egentlig mening – d v s relationer till åskådaren som postuleras inifrån bilden och i rörelsen från tagning till tagning".⁹ Ett särskilt slående fall av denna förflyttning är artikulationen av förhållandet mellan bild/motbild längs en axel i form av en fiktiv blick, en blick som medger identifikatoriskt tillträde till seendet endast inifrån skådespelet och kroppen. Sutureteoretikerna menar att det bara är genom sådana spegelmedieringar som betraktaren kan uppnå identifiering med kameran.

Men inom filmteorin är det förmodligen Jean-Louis Comolli som mest envetet har betonat oförenligheten mellan kameran och åskådarens seende. "Samtidigt som det mänskliga ögat fascinerar och tillfredsställs av mångfalden av skopiska instrument som lägger tusentals syner för dess blick", skriver han, "förlorar det sitt uråldriga privilegium; fotografimaskinens mekaniska öga ser nu i dess ställe och i vissa avseenden med större säkerhet. Fotografiet är på en gång ögats triumf och dess grav. Det äger rum en våldsam decentrering av den härskarplats varifrån blicken har styrt alltsedan renässansen".¹⁰ Comolli menar att fotografiet utgör ögats "triumf" eftersom det bekräftar de perspektivlagar som så länge har varit det västerländska seendets norm – eftersom det visar det som vi har lärt oss att acceptera som "verklighet". Det är ögats "grav" eftersom det framställs av en apparat som inte bara förmår "se" denna verklighet tydligare än ögat kan utan förmår göra det autonomt.¹¹ I det avseendet kan kameran sägas inte så mycket bekräfta som beröva det mänskliga seendet dess skenbara härskarplats.

Jonathan Crary har nyligen vidareutvecklat och ytterligt förfinat Comollis resonemang. I *Techniques of the Observer* ifrågasätter han den kanske mest grundläggande premissen beträffande filmens visuella organisation, en premiss som inte ens Comolli ifrågasätter: han bestrider nämligen tanken att en oavbruten serie optiska uppfinningar leder från camera obscura till kameran. Crary för fram

övertygande argument för att artonhundratalet bevitnade en övergång från en "geometrisk" till en "fysiologisk" optik.¹² *Techniques of the Observer* använder camera obscura som det förnämsta exemplet på den tidigare av dessa båda optiker eftersom den till skillnad från konventionell perspektivkonstruktion inte tilldelar åskådaren en fast placering utan tillåter en viss grad av fysisk rörlighet och på så sätt underblåser illusionen om åskådarens frihet. Eftersom åskådaren fysiskt måste tråda in i camera obscura för att se de bilder den producerar, implicerar denna också "en rumslig och temporal samtidighet mellan den mänskliga subjektiviteten och [den optiska] apparaten" (41) och ett enfatiskt undanhållande av ögat från världen (39). Den erbjuder följaktligen en modell inte bara för en "fri, suverän individ" (39) utan för ett seende som inte tyngs av kroppen och som differentieras skarpt från det den ser (55).

Medan camera obscura är Crarys grundläggande metafor för sextonhundratalets och sjuttonhundratalets geometriska optik, är stereoskopet hans emblematiske apparat för den fysiologiska optik som framträdde under artonhundratalet. Stereoskopet åtnjuter denna status inte bara därför att det förmedlar en heterogen och plan snarare än en homogen och perspektivisk rumsuppfattning utan därför att det framhäver skillnaden mellan sina egna och det mänskliga seendets organisationsprinciper. Stereoskopet rymmer två bilder, varav den ena vänder sig till vänster öga och den andra till höger öga. Den stereoskopiske betraktaren ser emellertid ingendera. I stället frammanar hans eller hennes bipolära sensoriska apparat en fiktiv bild – en blandning av de två faktiska bilderna med ett skenbart djup. Stereoskopet placerar alltså åskådaren i en relation till den visuella representationen som är radikalt annorlunda än den som impliceras av camera obscura eller av perspektivmåleriet.

Saken gäller mer än den dramatiska åtskillnaden mellan ögat och den optiska apparaten. Stereoskopet ifrågasätter faktiskt själva den distinktion som sådant kunnande bygger på, distinktionen mellan blicken och föremålet. Det ögat ser när det tittar in i stereoskopet är inte en spegelordning som det självt är frikopplat från utan "en inte avgränsad terräng där skillnaden mellan inre sensation och yttre tecken en gång för alla har suddats ut" (24). Stereoskopet framtvingar således en referentiell kris. Denna referentiella kris har mindre att skaffa med att verkligheten trängs undan av avbilden än med förlusten av tron på ögats

kapacitet att se det som är "där". Det mänskliga seendet, som omplaceras inom kroppens "instabila fysiologi och temporalitet" (70), överblickar och bemästrar inte längre lugnt en domän som den föreställer sig vara skild från.

I Crarys resonemang är stereoskopet också emblemiskt för artonhundratalets sätt att tänka sig ögat i så måtto att det i en mening "handlar" om ögat som organ; det är en direkt utvidgning av upptäckten att det mänskliga subjektets seende är binokulärt snarare än monokulärt. *Techniques of the Observer* menar att seendet från och med 1820-talet i allt högre grad kom att fungera som den optiska kunskapens objekt snarare än dess subjekt. Denna utforskning av ögat

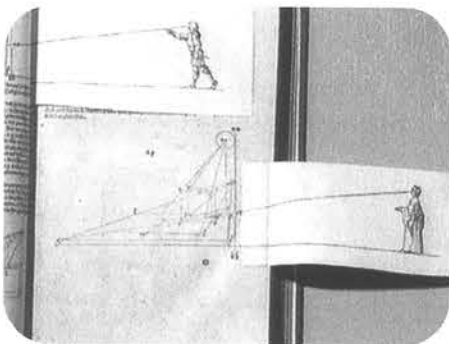


fig. 1

bidrog till att ytterligare minska tilltron till dess förmodade objektivitet och auktoritet. Man hittade inte bara en blind fläck på den punkt där synnerven öppnar sig i näthinnan (75) utan synförmågan påvisades fluktuerar över tiden (98). Färg kom att ses mindre som objektets inneboende attribut än som en förlängning av betraktarens fysiologi (67–91). Och upptäckten av efterbilden, som hade en direkt effekt på filmen, antydde än en gång att det mänskliga ögat är kapabelt till kontrafaktuell perception.

Fastän stereoskopet uppfanns senare än kameran, gör Crary gällande att båda ingår i samma epistemologiska brott (5). Fotografien liksom stereoskopet "är ett element i en ny och homogen konsumtions- och cirkulations- terräng i vilken en observatör inplaceras" (13). "Observatör" är den term Crary konsekvent använder för att beteckna en betraktare som inte längre ser världen från en skenbart transcendent och mästrande utsiktspunkt – en åskådare vars opålitliga och kroppsligt begränsade seende placerar honom eller henne inom syn- och kunskapsfältet. För-modligen vill Crary därmed antyda (fast han inte uttrycker saken exakt så) att kameran på grund av sin autonomi visavi det mänskliga ögat och sin förmåga att "se" annorlunda än

ögat avlägsnar detta organ från den till synes privilegierade position det intar i camera obscuran.

Längre fram i *Techniques of the Observer* påstår Crary att stereoskopet var dömt att försvinna eftersom det gör åtskillnaden mellan kameran och seendet alltför tydlig. Fotografien – och senare filmen – trängde undan det eftersom den vidmakthöll äldre bildkoder, särskilt perspektivet, och gjorde det till en skenbar utvidgning av den mänskliga synen och således på nytt insätter betraktaren i en position där han eller hon besitter skenbar visuell auktoritet (136). Liksom Comolli menar Crary alltså att den fotografiska bilden skänker ögat en illusorisk "triumf".

På ett egendomligt sätt beror emellertid även inom fotografien upprätthållandet av den referentiella illusionen – att bilden tillskrivs ett "sant" seende – uttryckligen på kamerans isolering från den mänskliga synen. I en viktig passage från filmteorins barndom framkastar André Bazin tanken att kunskapen om åtskillnaden mellan kameran och den mänskliga synen kan tolereras eftersom fotografiet därigenom ger åskådaren retroaktiv tillgång till något han eller hon annars skulle sakna. Men han hävdar också att sådan kunskap ibland kan förefalla vara det nödvändiga villkoret för upprätthållandet av tron på likvärdigheten mellan fotografiet och referenten – att det är först när kameran har etablerats som oberoende av ögat som vi kan skänka den vår tilltro. "För första gången", skriver han i "Den fotografiska bildens ontologi", "ingriper mellan det ursprungliga objektet och dess reproduktion bara en livlös agents instrumentalitet. För första gången skapas en världsbild automatiskt utan att människan ingriper ... Fotografins objektiva natur skänker den en trovärdighet som är frånvarande i bildskapande av annat slag ... vi tvingas acceptera det reproducerade objektets existens som något verkligt".¹³

Och naturligtvis är en av de privilegierade textorter ur vilka filmen kan sägas härröra Muybridges serie av på varandra följande fotografier av travande hästar, som producerades enkom i syfte att krossa en av ögats illusioner – nämligen att en häst i rörelse alltid har åtminstone en fot på marken.¹⁴ Här ser kameran alldeles tydligt något som seendet inte kan uppfatta. Vi tvingas således överväga möjligheten att perspektivets koder kanske överlever i filmen och fotografien utan något som närmar sig den nära identifiering av ögat och den optiska apparaten som var underförstådd i camera obscurans fall.

Kamerans relation till det mänskliga synorganet skulle nu kunna förefalla vara inte så mycket analog som proteslik: kameran lovar att gottgöra ögats brister och att understödja en distinktion som ögat inte kan upprätthålla – distinktionen mellan syn och skådespel. Men också denna formulering antyder att kameran står i ett mera välvilligt förhållande till ögat än vad som alltid är fallet. Kameran är ofta mindre ett instrument att använda än en apparat som använder det mänskliga subjektet; som Crary framkastar, är kameran mer en maskin än ett redskap (131). Och Vilem Flusser, en annan kamerateoretiker från senare tid, menar att fotografen i bästa fall är en "funktionär" som handhar denna apparat (19).¹⁵

Begreppet "observatör" innebär således inte bara ett förkroppsligat och spektakuliserat öga vars verksamhet har underkastats en komplicerad rationalisering – ett öga som har gjorts socialt produktivt. "Nästan samtidigt som seendets transcendent grund slutligt upplöses framträder en mångfald medel att omkoda ögats aktivitet", skriver Crary:

[medel] att styra det, att förhöja dess produktivitet och förhindra att det distraheras. Sålunda förintade den kapitalistiska modernismens imperativ det klassiska seendets fält samtidigt som det genererade tekniker att framtinga visuell uppmärksamhet, rationalisera förnimmandet och handha perceptionen (24).

I kamerans kölvatten visar sig ögat tydligt vara den ort där en särskild sorts syn införs, en som inte bara är socialt "nyttig" utan också överbestämd.¹⁶

Jag har skrivit så utförligt om *Techniques of the Observer* av tre skäl. För det första problematiserar den på ett inträngande sätt den ännu dominerande premisen inom filmteorin att seendet – eller åtminstone det manliga seendet – lätt kan jämföras med kameran och att relationen mellan kameran och seendet alltid fungerar till den mänskliga synens fördel. För det andra innehåller den en mycket rik och mångfacetterad redogörelse för den verkliga relationen mellan dessa båda uttryck. Slutligen sammanfaller dess diskussion på viktiga punkter med den som återfinns i Harun Farockis *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, en film som jag alldeles strax skall återkomma till.

Men fastän *Techniques of the Observer* ofta erbjuder ovärderlig hjälp när det gäller att artikulera relationen mellan kameran och

ögat, utelämnar den en viktig term från ekvationen: blicken. Crary redogör inte för det underliggande synfält på vilket motsättningen mellan kamera och öga har ritats in. Han närmar sig sitt ämne genom en uteslutande historisk lins att han underlåter att upptäcka att kameran får mycket av sin förmåga att betvinga och definiera genom sin metaforiska förbindelse med en term som är mycket äldre än den. I själva verket försummar han att skilja det som är socialt och historiskt relativt i det synfält från det som dröjer sig kvar från en social formering in i nästa.

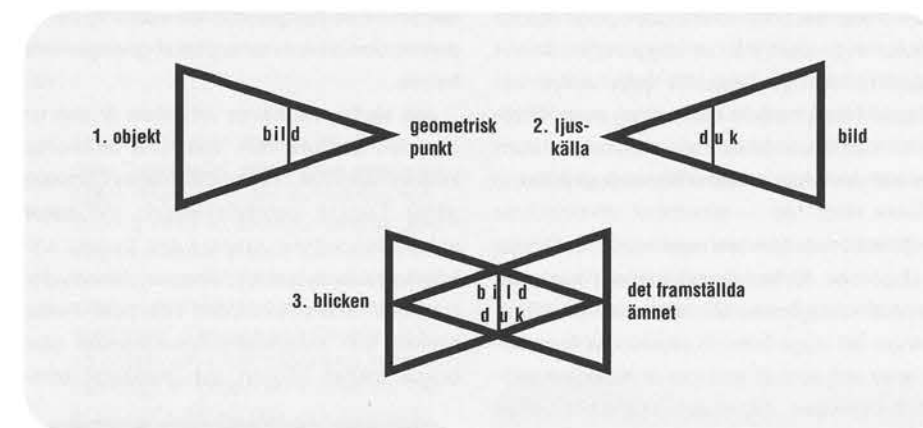
Låt oss nu ge oss i kast med en text om vilken motsatsen kunde sägas, en text vars visuella domän förefaller vara helt tidlös: Lacans *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Som vi skall se, tillhandahåller Lacan en mäktig transhistorisk modell för att teoretisera relationen mellan blick och seende. Han använder också kameran som metafor för den förstnämnda av de två termerna. Emellertid ger han sig aldrig riktigt in på relationen mellan kameran och blicken eller framkastar tanken att det kunde vara centralt för vårt nuvarande synfält. Efter att ha fört in Lacan i diskussionen som ett sätt att förtydliga vad som skulle kunna dröja sig kvar på den visuella domänen från en epok till en annan, blir jag sedan tvungen att kritisera honom för att ignorera det som inte dröjer sig kvar.

Kameran och blicken

I *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* trycker Lacan också på åtskillnaden mellan kameran och ögat men i stället för att behandla kameran som en oberoende optisk apparat använder han den som en signifiant för blicken. Den passage i vilken han introducerar denna metafor placerar tveklöst subjektet i skådespelet och tilldelar kameran/blicken en konstitutiv funktion vad gäller honom eller henne: "Det som på den djupaste nivån bestämmer mig i det synliga är blicken som jag mottar dess effekter. Därav kommer det sig att det är blicken som är det instrument genom vilket ljuset förkroppsligas och genom vilket ... jag foto-graferas".¹⁷

Fastän Lacan betonar kamerans exterioritet i förhållande till seendet, tjänar emellertid

hans bruk av denna apparat som en metafor för blicken till att suddas ut de historiska avgränsningar som dras upp i *Techniques of the Observer*. Han förknippar blicken inte med värderingar som är specifika för de senaste 150 åren utan snarare med upplysning och "närvaron av andra som sådana" (91, 84). I det sammanhang som *Four Fundamental Concepts* bildar förefaller blicken således vara lika gammal som själva socialiteten. Till och med i sitt bruk av den fotografiska metaforen avstår Lacan från en historisk periodisering. Han delar ordet "fotograf" i två halvor och antyder därmed att om kameran är en passande metafor för blicken är det därför att den modellerar eller schematiserar sina objekt i ljuset. Detta är en definition av fotografien som avkläder den det mesta av dess särprägel som apparat. Eftersom jag har diskuterat Lacans modell utförligt på annat håll,¹⁸ skall jag här bara upprepa dess viktigaste kännetecken. Lacan utvecklar synfältet genom nedanstående tre diagram:



Det första diagrammet utgör det inledande momentet i Lacans uttömmande dekonstruktion av premisserna bakom perspektivsystemet. Subjektet ses betrakta ett föremål från en position som markeras med "geometrisk punkt". Han/hon överblickar skenbart världen från en osynlig och följaktligen transcendent utgångspunkt. Den intervenerande "bilden", som sammanfaller med "duken" i diagram 2, ställer emellertid omedelbart till med bekymmer för detta skenbara herravälde; betraktaren ses granska objektet inte genom Albertis genomskinliga glasruta utan via en tredje term. Han eller hon kan bara se objektet i form av "bilden" och kan följaktligen inte göra anspråk på den epistemologiska auktoritet som ligger implicit i perspektivmodellen.

Diagram 2 placerar subjektet vid det läge som anges med "bild" och blicken vid det

som anges med "ljuskällan". Det lokaliserar således subjektet i synligheten. Det skiljer också blicken från det mänskliga ögat på ett dramatiskt sätt. Följaktligen är både subjektet-som-skådespel och subjektet-som-seende placerade utanför blicken. Som jag framkastade tidigare, representerar blicken både den punkt från vilket ljuset kommer och "närvaron av andra som sådana" (84). I detta andra avseende kan den kanske bäst förstås som det symboliskas intrång i synfältet. Blicken är den "oförmimbara" (83) agent genom vilken vi socialt accepteras eller underkänns som skådespel. Blicken är Lacans sätt att betona att vi är beroende av Den Andre inte bara för vår innebörd och våra begär utan för själva "jag"-bekräftelsen. Att "vara" är i själva verket att "ses". Återigen medierar en tredje term mellan diagrammets två sidor och visar att subjektet aldrig "fotograferas" som "honom själv" eller "henne själv" utan alltid i skepnad av det som nu betecknas som "duken".

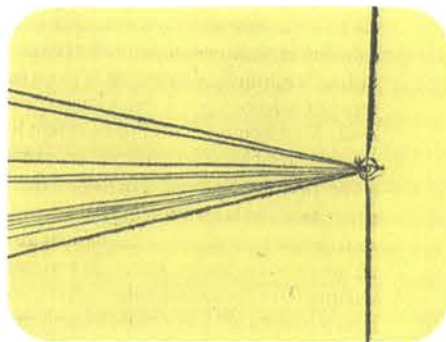


fig. 2

På så sätt lämnar Lacan en transhistorisk redogörelse inte bara för blicken utan för hela synfältet, vilket för honom innefattar seendet och duken. *Four Fundamental Concepts* ger ett ovärderligt korrektiv till den extrema historiska relativismen i *Techniques of the Observer*. Lacan menar att det kan sägas finnas en "djupstruktur" i psyket och socius som är okänt för många tidsrelaterade avgränsningar – något som vi till exempel skulle kunna kalla "libido" i fråga om psyket och "förhållande" i fråga om socius. Följaktligen kan vissa element förknippade med båda, envist leva vidare från en spegelregim till nästa. Emellertid går Lacan för långt i andra riktningen. Hans modells utarbetning av synfältet är till slut lika ohållbar i sin ahistoricism som en som bara kan erkänna historisk skillnad.

Jag skall nu försöka sammanföra Crarys redogörelse för relationen kamera/öga med Lacans redogörelse för relationen blick/öga genom att lägga fram en provisorisk formulering av vad som är och inte är historiskt variabelt i synfältet. Jag skall också försöka återge kameran – med vilken Lacan metaforiserar blicken – en viss särprägel som apparat och fundera över några av implikationerna av denna metafor. Jag avser att genomföra den första av dessa uppgifter genom en revisionistisk läsning av det paradigm som läggs fram i *Four Fundamental Concepts*, vilken på delvis överraskande sätt lånar sig till en historisk förfining. Jag kommer att ta mig an den andra av dessa uppgifter genom att avlägsna bindestrecket från "foto-grafer", genom att ta Lacans anspelning på kameran på större allvar än han avsåg.

Lacan förefaller mig ha rätt när han gör gällande att blicken och seendet i vissa avseenden är ahistoriska. Om blicken skall förbindas med upplysning och "närvaron av andra som sådana" – vilket jag håller med om att den skall – tycks den representera ett drag i all social tillvaro. Den förefaller i själva verket vara registreringen i synfältet av det sociala

subjektets beroende av Den Andre för hans eller hennes egen innebörd. Den är således med nödvändighet oberoende av allt individuellt seende och befinner sig utanför subjektet i sina konstitutiva effekter.

Eftersom det är mänskligt förefaller seendet däremot alltid vara avgränsat, alltid förkroppsligat och alltid i skådespelet fastän det inte nödvändigtvis erkänner att det är så beskaffat. Eftersom seendet är en psykisk lika väl som visuell kategori, förefaller det också oundvikligt att det präglas av brist.¹⁹ Det förefaller följaktligen drivas av begäret och vara känsligt för det imaginära lockelser.

Samtidigt som jag böjer mig för Lacans modell på dessa punkter rubbas jag inte i min övertygelse att skarpa variationer skiljer en kultur och en epok från en annan i avseende på åtminstone tre dimensioner inom synfältet. Dessa variationer har att göra med hur blicken uppfattas, hur världen förnimms och hur subjektet upplever sin synlighet. Som bör framgå vid det här laget, innebär en faktorindelning av variabiliteten i den visuella domänen på tre så viktiga orter att man antyder att denna domän kan anta ytterst divergerande former.

Jag skulle vilja hävda att duken är den ort där den sociala och historiska skillnaden inträder i synfältet. I *Four Fundamental Concepts* gäller Lacans detaljdiskussion av duken enbart den roll den spelar i den visuella artikulationen av subjektet. I de ovanstående diagrammen intervenerar den inte bara mellan blicken och subjektet-som-skådespel utan också mellan blicken och subjektet-som-



fig. 3

seende och objektet och subjektet-som-seende. Eftersom Lacan karakteriserar duken som "ogenomskinlig" (96), "öppnar" den sig inte bara som en dörr eller ett fönster ut mot det den blockerar utan träder i det senares ställe. Följaktligen måste den bestämma hur blicken och objektet "ses" likaväl som subjektet. Men vad är duken?

Fastän Lacan egentligen inte definierar

denna komponent i synfältet har han några suggestiva kommentarer till den. När han specificerar dess effekter vad gäller subjektet-som-skådespel, kommenterar han den möjlighet som står den senare till buds: att manipulera duken i syfte att skrämra, kamouflera eller travestera. Han hävdar också

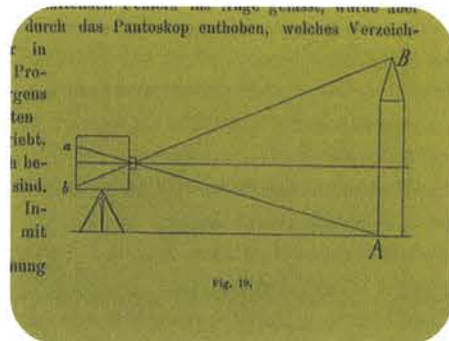


fig. 4

att det är med duken som "mediering" eller "mask" som "det maskulina och det feminina möts som häftigast, intensivast" (107).

På basis av dessa två iakttagelser tillskrev jag för några år sedan duken representativ roll med avseende på en serie sociala kategorier som Lacan inte befattar sig med. "Det förefaller mig vara av största vikt att vi insisterar på dukens ideologiska status genom att beskriva den som en kulturellt genererad bild eller repertoar av bilder genom vilka subjektet inte bara konstitueras utan differentieras i förhållande till klass, ras, sexualitet, ålder och nationalitet", skrev jag i *Male Subjectivity at the Margins* (150).

Nu skulle jag vilja öka avståndet mellan mig själv och *Séminaire XI* ytterligare och definiera duken som den förbindelse genom vilken den sociala och historiska variabiliteten introduceras inte bara i blickens relation till subjektet-som-skådespel utan också i blickens relation till subjektet-som-seende.²⁰ Duken representerar den ort där blicken definieras för ett särskilt samhälle och är följaktligen ansvarig både för det sätt på vilket invånarna i samhället upplever blickens effekter och för mycket av den skenbara särprägel i det samhällets visuella regim.

Jag skulle också vilja påstå att Lacan åberopar kameran i samband med att han diskuterar blicken inte bara därför att kameran liksom blicken "graferar" med ljus, utan också därför att förbindelsen mellan de två termerna

är så kraftfullt överbestämd. Jag ämnar faktiskt gå så långt som att hävda att till följd av att kameran associeras med "sant" och "objektiv" seende har den alltsedan det tidiga artonhundratalet inrättats som den primära trop varigenom det västerländska subjektet uppfattar blicken. Dess upphöjning till den positionen har framkallat den kris i det mänskliga seendet som Crary har dokumenterat med sådan inlevelse och har tjänat till att rikta uppmärksamheten på olikheten mellan



fig. 5

blick och seende, en olikhet som döljs av camera obscuran.

Genom att formulera saken på det sättet vill jag både införa historien i Lacans paradigm och förklara hur det kommer sig att kameran får den enorma betydelse Crary tillmäter den. Kameran strävar efter att definiera den samtida blicken på vissa avgörande sätt men den får också det mesta av sin psykiska betydelse genom sin likställning med blicken. När vi känner den sociala blicken riktas mot oss, upplever vi oss som fotografiskt "inramade". Motsatsen stämmer emellertid också: när en verklig kamera vänds mot oss känner vi oss subjektivt konstituerade som om det fotografi som blir resultatet på något sätt skulle kunna bestämma "vem" vi är.

När jag gör anspråk på kameran som den grundläggande metaforen för blicken tvingas jag till en enorm förfining av den definition jag tidigare gav duken – att conceptualisera den mer som en repertoar av ideologiskt differentierande bilder. När jag skrev *Male Subjectivity at the Margins* hade jag redan förstått att duken måste tjäna till att bestämma hur vi uppfattar blicken liksom hur vi ses. Min främsta avsikt med att teoretisera duken som en mediering mellan oss och duken var emellertid att finna ett sätt att redogöra för hur blicken, som själv är olokalisierbar och "oförnimbar", så länge har förefallit oss vara maskulin. Jag förstod att blicken bara kunde uppfattas på det här sättet om det manliga ögat likställdes med kameran, Jag insåg också att det

oupphörliga underordnandet av kvinnansom-skådespel var nödvändigt för att denna likställning skulle kunna ske. Likväl slog det mig inte att jag borde ställa den fråga som nu inställer sig med viss påstridighet: "vad är en kamera?"

Så fort den frågan har ställts blir det tydligt att det inte är räcker att antyda att duken genom vilken vi uppfattar blicken är synonym med de bilder genom vilka ett givet samhälle artikulerar auktoritativt seende. Optiska uppfinningar har åtminstone sedan renässansen spelat en viktig roll för att avgöra hur blicken uppfattas och sådana uppfinningar kan inte bara reduceras till ett antal bilder.

Kameran är inte så mycket en maskin eller en framställning av en maskin som ett komplicerat relationsfält. Några av dessa relationer finns utanför kameran som teknologisk apparat, andra åter finns inuti den. Det vill säga, några av dem följer av dess placering inuti ett större socialt och historiskt fält, och andra härrör ur dess särskilda framställningslogik. Crarys anmärkningar om camera obscuran är således lika tillämpliga på kameran. "Det som utgör en camera obscura", skriver han

är just dess mångfaldiga innebörd, dess "blandade" status som epistemologisk figur i en diskursiv ordning och föremål inom ett arrangemang av olika slag av kulturell praxis. Camera obscuran är ... "samtidigt och oskiljaktigt ett maskinassemblage och ett utsagoassemblage" [Deleuze och Guattari 504], ett objekt om vilket någonting sägs och samtidigt ett objekt som används. Det är en plats där en diskursiv formation skär genom materiell praxis (30-31)

En analys av kameran både som föreställande system och som nätverk av olika slags materiell praxis förefaller alltså vara en förutsättning för att förstå den primära duk som för närvarande definierar blicken. Det förefaller också utgöra första steget i en historisk conceptualisering av duken.

Harun Farockis film från 1988, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, rymmer inte bara en lång betraktelse kring kamerans framställningslogik utan tänker sig den som ett intrikat och ständigt skiftande fält av sociala och teknologiska relationer. Därför vänder jag mig nu till den i ett försök att bättre förstå vad det innebär att framställa blicken som en kamera. En undersökning av *Bilder* hjälper oss att förtydliga både kontinuiteten och diskontinuiteten mellan kameran och tidigare visuella tek-

nologier. Det underlättar således en ytterligare förfining av de sätt på vilka en fundamentalt a-temporal blick specificeras kulturellt och historiskt.

Som vi skall se, insisterar *Bilder* lika envetet som Crary på åtskillnaden mellan kamera och öga, och på ett sätt som på ett nästan spöklikt sätt erinrar om Lacan. Det är inte nog



fig. 6

med att kameran uppträder på en ort som är likvärdig med blicken i *Four Fundamental Concepts*: det mänskliga seendet placeras än en gång tydligt inom skådespelet. Men Farocki nöjer sig inte bara med att särskilja kameran/blicken och ögat och att förlägga placeringen av det mänskliga subjektet inom denna apparats räckvidd. Han ställer sig också frågor beträffande en annan av kameran/blickens funktioner – det man skulle kunna kalla dess "minnesbevarande" funktion och dess "förödmjukande" effekt.

Tillsammans tjänar dessa båda funktioner

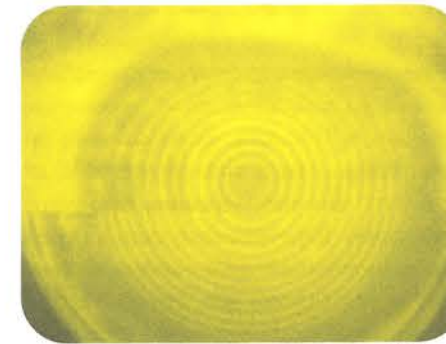


fig. 7

till att åtminstone delvis definiera det framställningssystem som är typiskt för blicken. Dessutom undersöker Farocki det sociala likaväl som det psykiska relationsfält som kameran är synonym med och några av de sätt på vilka kameran tränger sig in på detta fält. Han tittar med andra ord på några exemplariska fall av materiell praxis varigenom kamerans åtskillnad från ögat, den artikulerande roll den spelar med avseende på mänsklig subjektivitet, dess minnesbevaran-

de funktion och dess förödmjukande effekt har utnyttjats historiskt och specificerats diskursivt. Föga förvånande spelar både genus och ras på olika komplexa sätt en roll i *Bilder*. Fastän Farocki gång på gång upprepar att det bara är genom det kvinnliga skådespelets

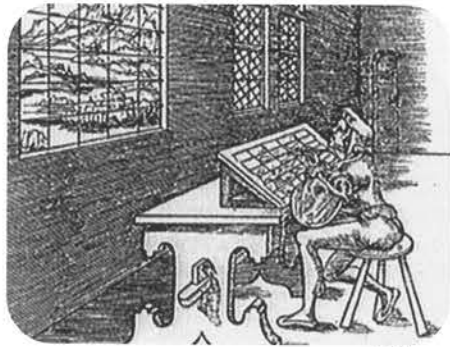


fig. 8

hyperboliska spekulisering som åtskillnaden mellan kameran och det manliga ögat kan maskeras, visar han också hur detta paradigm kan kompliceras genom andra former av kulturell skillnad. Slutligen försöker han visa vad som skulle kunna sägas representera synens provins om inte kamerans/blickens domän. En analys av *Bilder* ger oss följaktligen tillfälle inte bara till en ytterligare förfining av hur blicken gestaltas på det sociala fältet utan till en provisorisk teoretisering av seendet

Seendet som skådespel

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges börjar med en serie bilder av ett laboratorium som byggts i Hannover för att studera vattnets rörelser. Dessa bilder är inte lätta att assimilera med det komplicerade montage som sedan följer eftersom de vid första anblicken tycks befinna sig utanför det nätverk av associationer som filmen väver. En kommentar som beledsagar en upprepning av en av de här bilderna litet längre fram förbinder den med Auschwitz under det gemensamma tecknet "laboratorium". Och de första ord som uttalas av den kroppslösa kvinnliga speakerrösten introducerar omedelbart seendet som ämne, och uppmanar oss att finna en relation mellan det och bilderna av det kontrollerade vattnet. "När vattnet slår mot land, oregelbundet men inte slumpmässigt", konstaterar hon, "binder denna rörelse blicken utan att fjättra den och ger tankarna fritt spelrum. Dyrningen som sätter tankarna i rörelse

undersöks här vetenskapligt i sin egen rörelse – i den stora vägkanalen i Hannover." Denna korta text uppräftar en motsättning inte bara mellan regelbundenhet och oregelbundenhet, fångenskap och frigörelse utan mellan det vetenskapliga iakttagandet – som här visas innefatta en rad visuella teknologier – och blicken som långt ifrån behärskar sitt objekt utan själv är invecklad i eller "förbunden" med det.

Hannoversekvensen följs av en extraordinär bildsvit och förminskar ytterligare seendets betydelse genom att lösgöra det från blicken och placera det inom skådespelet. Den här sviten börjar med ett fotografi av en teckning ur Dürers *Lärobok i måtttagning*, vilken nära överensstämmer med Lacans första diagram med undantag för en synnerligen viktig detalj. På teckningen ser man en människogestalt som tittar från ena änden av en triangel mot ett objekt som befinner sig i andra änden (figur 1). Ögat är emellertid inte placerat i vad Lacan kallar den "geometrisk punkten" utan snarare i triangelns breda ände, där han placerar blicken.

Dürerteckningen används här för att framställa en annan modell för seendet än den som vi är bekanta med, en som tillhandahåller en kraftfull metafor för ögats bedrägliga överhöghet – en modell av seendet som var bekant för grekerna och var bruklig i västerlandet till tolvhundratalet, enligt vilken ljus förmodades utstråla från seendet snarare än från objektet, ungefär som en projektor eller strålkastare.²¹ När den här bilden visas på filmduken, säger den kvinnliga speakern, "Upplysning – det är ett uttryck från idéhistorien – på tyska 'Aufklärung'".

Ordet "Aufklärung" antas ytterligare betydelser under filmens lopp men här är det bokstavligen det första ord som uttalas av speakern efter den ovan citerade texten, en text som slutar med ordet 'ljus'. Det uppräftar således en nära analogiförbindelse mellan upplysningsprojektets rationalism och humanism och föreställningen om den mänskliga synen som en agent för belysning och klargörande som Dürerteckningen används för att gestalta.

Men i samma ögonblick som speakern yttrar ordet "Aufklärung" ersätts teckningen av en radikalt annorlunda bild. På teckningens högra sida där den mänskliga gestalten står på den föregående bilden har det tecknats en punkt som erinrar om vad Lacan kallar den "geometrisk punkten" (figur 2). (Jag kommer att hävda att i alla diagrammen och teckningarna som används i *Bilder* för att gestalta den

plats det mänskliga subjektet intar i synfältet, har detta subjekt alltid placerats till höger så att det bildar ett annat slags eko av *Four Fundamental Concepts*). Linjer som bildar ett triangulärt mönster löper samman i den här punkten men vi får inte se vart de leder; triangelns andra ände har dolts. Denna teckning förefaller schematisera den modell av seendet som vi är mer bekanta med i vilket ljuset utstrålar inte från ögat utan från synobjektet.

Eftersom *Bilder* så eftertryckligt jämför den tidigare modellen för seende med strävan efter herravälde och kunskap, kan omgestaltningen av den ort i den som intas av det mänskliga ögat som geometrisk punkt inte ha någon annan effekt än att minska detta organs kapacitet. Detta i synnerhet som det nu har placerats mer som synens objekt än som dess agent; vi får inte ens se den belägenhet där det skenbarligen kommer till vila. I och med den tredje bilden i denna fotosvit blir seendet spegelartat på ett ännu mera uttalat sätt. Den bilden visar vänstra ögat på en modell vars ansikte är föremål för en grundlig sminkning (figur 3). Hennes ögonlock tyngs ner av puder och hon blundar när sminkören gnider huden runt hennes öga med en bomullstuss. Detta är ett öga som ses mer än det ser.



fig. 9

Genom denna bild och genom de många bilder av kvinnor som vävts in i dess diskurs, klargör *Bilder* att det mänskliga ögat genusbestäms som "kvinnligt" i samma ögonblick som det differentieras från kameran/blicken. Det kvinnliga subjektet tvingas med andra ord att bära spekulitetens tyngd så att hennes manliga motparts seende kan jämföras med kameran. Vi behöver bara erinra oss att det i det mest typiska fallet är på skådespelets nivå – vanligen genom ett bild/motbild-arrangemang – som kvinnan underkastas det manliga seendet för att inse hur bräcklig eller rent av omöjlig denna likställning är.

Denna sekvens bestående av tre bilder följs av en berättelse om hur man upptäckte skalfotografen, en berättelse som ytterligare

avlägsnar ögat från blicken och som gestaltar den senare med hjälp av kameran. År 1858, förklarar speakern, miste en kommunaltjänsteman vid namn Meydenbauer nästan livet då han höll på att utföra skalmätningar av en katedral i en korg som hängde i en lina från taket. Det slog honom senare att det borde vara möjligt att utföra skalmätningar med hjälp av fotografi. "Meydenbauer fick idén att genomföra mätningar med hjälp av fotografier sedan han hade svävat mellan liv och död"; tillägger speakern. "Det innebär följande: det är farligt att fysiskt vistas på mätningssplatsen. ... Besvärligt och farligt, att fysiskt vistas på mätningssplatsen. Bättre att ta en bild och undersöka den senare vid arbetsbordet där man är skyddad mot väder och vind." Den mänskliga synen isoleras således inte bara från kameran/blicken utan förknippas också med risktagning och livsfara.

När vi lyssnar till den här berättelsen, betraktar vi återigen den geometriska punkten och modellens öga, två ytterligare påminnelser om blickens immanens på skådespelets domän. En annan av de bilder som beledsagar berättelsen om Meydenbauer förtjänar också att nämnas i det här sammanhanget eftersom den uttryckligen placerar kameran på en plats dit Lacan förlägger blicken. Bilden visar en triangel vars spets går i samma riktning som Dürerteckningen men används på helt andra sätt. Kameran står till vänster där objektet placerats på Dürerteckningen (figur 1) och där triangeln krymper till en punkt (figur 4). Den fotograferar ett objekt som placerats till höger där den mänskliga gestalten befinner sig på Dürerteckningen och antyder att vad kameran anbelangar är vi alla mindre subjekt än objekt. Denna poäng understryks även av en annan detalj. Triangelns bredsida är identisk med den ort som nu har konstaterats vara den mänskliga uppehållsplatsen på samma sätt som i Dürerteckningen. Men att placeras på triangelns bredsida är inte längre liktydigt med att vara ljuskällan utan snarare med att man lyses upp av ett belysningsljus som har sitt ursprung någon annanstans, en upplysning som kanske uttrycks bättre metaforiskt av projektorn än av kameran. Den betecknar inte visuellt herravälde som den gör på Dürerbilden utan snarare "att vara i bilden", att "fotograferas" av kameran/blicken. I själva verket utför således denna bild samma dekonstruktion av Dürerteckningen som Lacans andra diagram utför i förhållande till hans första diagram och visar att i samma ögonblick som vi betraktar något är vi redan inuti skådespelet.

Senare upprepar *Bilder* denna dekonstruktion två gånger i snabb följd. När den kvinnliga speakern anmärker, "Upplysning – 'Aufklärung' – det är ett uttryck från idéhistorien", uppmanas vi att betrakta en teckning av Leonardo av det mänskliga ögat som är full av humanistisk innebörd (figur 5). Detta är ett öga som säger inte bara "jag tänker, alltså finns jag" utan "jag tänker, alltså finns världen" – ett öga vars anspråk på att vara blickens ännu är orubbat. Emellertid visar den omedelbart föregående bilden återigen modellens öga, vilket nu är ännu mer sminkat än tidigare (figur 6) och den därpå följande bilden visar en blå datortillverkad genomskärning av ett öga, som nu inte bara spekuliserats utan mätts och kvantifierats (figur 7). När det är dags för sekvensens fjärde bild, som visar en renässanskonstnär som förfärdigat en bild med hjälp av ett perspektivmönster som än en gång är placerat på bildens högra sida (figur 8), kan dess hyllning till människans visuella herravälde bara tolkas som en radikal *méconnaissance* av synfältet.

En slumpvis påträffad sekvens senare i filmen antyder ännu kraftfullare än den datorframställda genomskärningen av ögat att detta oåterkalleligen placerats i skådespelet. Detta avsnitt har hämtats från en film om ergonomiforskning och visar en manlig pilot som bär en konstruktion som syftar till att registrera de rörelser hans ögon gör under en kort flygtur (figur 9). Rörelserna uppträder som vita markeringar som rör sig över terrängen som piloten tittar på (figur 10); här kan man verkligen tala om att distinktionen mellan ögat och det det ser har brutit samman.

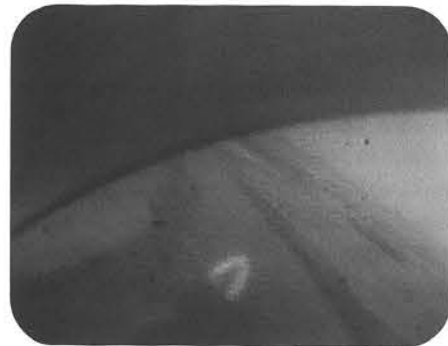


fig. 10

Efter Hannoversekvensen övergår *Bilder* ett tag till en serie bildklungor som syftar både till att likställa kameran med blicken och att isolera kameran/blicken från ögat. Samtidigt berövas ögat sina kartesianska pretentioner. Det visas se inte bara från en ort utanför synfältet utan från en som befinner sig helt innanför det. I själva verket framträder ögat som ett

objekt för visuell undersökning. Slutligen dramatiseras och omkastas slutgiltigt genom denna bildklunga den sexuellt differentierande omflyttning varigenom kvinnan får bära spekulitetens börda – får fungera som bild så att hennes manlige motpart kan likställa sig med kameran/blicken och på så sätt återvinna sitt förlorade humanistiska arv.

Kameran som social apparat

Som jag redan har nämnt, är skalfotografi en materiell praxis med vars hjälp *Bilder* visar att åtskillnaden mellan kameran och ögat är socialt specificerad. I berättelsen om Meydenbauer utgör skalfotografi ett sätt att använda kameran för kvantifieringsändamål *Bilder* bemödar sig emellertid att påpeka, att om den kan användas för sådana syften, beror det på att bilderna som den producerar själva är numeriskt baserade. "Den projektiva geometris regler", som speakern vid ett tillfälle framhåller, föregår "avbildning med fotografiska medel ... Leonardo avbilda[de] projektionen av hela jordskådespelet på ytan, den tvådimensionella bildens nivå. Dürer å sin sida mätte föremålen, via naturstudier fick han fram siffror och regler. Dagens räknemaskiner gör bilder av siffror och regler. Här Piero della Francesca, sedan bilder som blir till mått, i dag mått som blir till bilder". Kameran/blicken uppträder således i *Bilder* som en apparat för att producera kvantifierade och kvantifierbara bilder. I det här perspektivet utgör uppfinningen av kameran inte så mycket ett brott med tidigare visuella teknologier som det ögonblick då deras implicita åtskillnad från ögat blir uppenbar. (Som jag skall påvisa senare i min essä, förknippar *Bilder* vid upprepade tillfällen ögat med högradigt subjektiverat och icke-kvantifierbart seende.)

Användningen av flygfotografi under andra världskriget är ytterligare ett exempel på den materiella praxis genom vilken *Bilder* definierar kameran och genom vilken den dramatiserar dess autonomi gentemot seendet. När den kvinnliga speakern vid ett andra tillfälle yttrar orden "Upplysning – 'Aufklärung' – det är ett uttryck från idéhistorien", lägger hon till: "På tyska har 'Aufklärung' också en militär betydelse: rekognoscering. Rekognoscering med flyg." Medan vi ser en svit bilder som visar flygplan på bombningsuppdrag, en kamera fastspänd vid en duva, en karta som

utvisar ruten för ett bombningsuppdrag, ett flygfoto av Auschwitz, Farocki som betraktar detta flygfoto, militärer som studerar krigsfotografier och ett flygfoto av en fabrik i krigstid, berättar speakern bakgrunden till att fotografiet av Auschwitz togs [figur 11], en bild som filmen upprepade gånger återkommer till:

Amerikanska flygplan hade startat från Foggia i Italien och flugit mot mål i Schlesien – fabriker som tillverkade syntetisk olja och gummi ... När de flög över en fabrik tillhörande IG Farben som ännu höll på att byggas, tryckte piloten på sin kameraslutare och tog fotografier av koncentrationslägret i Auschwitz. ... Bilderna som togs i april 1944 sändes till Medmenham i England för bedömning. Analytikerna upptäckte en kraftstation, en karbidfabrik, en fabrik under uppförande för Buna och ytterligare en fabrik för oljehydration. Man hade inte order att leta efter Auschwitzlägret och därför hittade man det heller inte.

Här är det inte bara så att kameran tydligt "uppfattar" något som det mänskliga ögat inte ser: ögat förefaller dessutom vara påfallande handikappat av sin historiska och institutionella belägenhet som för att antyda att militären söker utsträcka sin kontroll till mer än uppförande, tal, klädsel och kroppshållning: till själva sinnesorganen. Denna sekvens visar med andra ord att den militära disciplinen och krigförandets logik fungerar så att de överdriver det avstånd som skiljer seendet från blicken och gör seendet fullständigt



fig.11

underkastat blicken. Speakern tillägger att fotografiet av Auschwitz förblev otydligt för människoögat till 1977 då det studerades av två CIA-tjänstemän vars historiska och institutionella utgångsläge kan sägas ha gjort det läsbart till slut.

Något senare i *Bilder* upprepas en av bilderna från det här flygfotomontaget samtidigt som

speakern fördjupar sig i hur det militära etablissemanget både har utnyttjat och bidragit till att definiera kamerans autonomi visavi ögat under nittonhundratalet. Medan vi ser ett fotografi som visar den förstörelse som åstadkoms under ett bombningsuppdrag, säger kommentatorn: "Eftersom bombpiloterna inte egentligen kan bedöma om och i hur hög grad de har träffat sitt mål började man under andra världskriget att utrusta bombplanen med kameror." Ett ögonblick senare tillägger hon: "Bombpiloterna var de första som hade en arbetsplats där en kamera användes för att kontrollera effektiviteten", och visar igen att i den punkt där kameran korsar militäretablissemanget är den inte bara skild från ögat utan i konflikt med det. Om man placerade kameror i bombplanen under andra världskriget, menar *Bilder*, var det lika mycket för att "observera" piloterna som för att iakttäcka det de inte kan se. Nästa sekvens, som visar en datorstyrd kamera som kontrollerar detaljerna på en fabrikstillverkad dörr, betonar också användbarheten i denna optiska uppfinning som en mekanism med vars hjälp man kontrollerar arbetarnas effektivitet, nu inte bara i bombplan utan i industrianläggningar.

Men *Bilder* nöjer sig inte bara med att dra en analogi mellan krig och industriell produktion. Omedelbart efter det att speakern har kommenterat de allierade analytikernas oförmåga att se Auschwitz på de flygfotografier som togs den 4 april 1944 anmärker hon: "så nära de båda är varandra: fabriken – lägret", och Farocki visar med tummen och pekfinger hur litet det geografiska och politiska avståndet är som skiljer IG Farben-fabriken från Auschwitz på flygfotografiet. *Bilder* förbinder således kameran inte bara med skalmätning och modern krigföring utan med massproduktion. Och än en gång möjliggörs den förbindelsen genom åtskillnaden mellan den tekniska apparaten och seendet, som det nu ger en ny innebörd åt.

En lång betraktelse av plåtvalsning följer på sekvensen om flygfotografierna av Auschwitz. Liksom inslaget från Hannover förefaller denna betraktelse inte omedelbart relaterad till resten av filmen. Emellertid tillåter den slutligen *Bilder* att artikulera kamerans och ögats autonomi i ordalag som klargör fotografins intima relation med industriproduktionen och som förstärker sambandet mellan denna och det moderna kriget.

Till att börja med betonar speakern det skenbara släktskapet mellan fotografien och plåtvalsningen; båda är reproduktionsformer

som har existerat samtidigt under mer än ett århundrade. Dessutom valsades metallplåtar under andra världskriget "till sökarljus för att avslöja flygplan i luften". Flygplanen å sin sida "kastade ljusbomber, som ett slags blixtljus, för att lysa upp jorden i samband med fotografiering". Emellertid gör speakern det klart att detta bara var skenbara konvergenser som möjliggjordes av vad Marx skulle kalla "ojämn utveckling". Fastän plåtvalsningen inte är mycket äldre än fotografien, visar filmen att den utgör en radikalt annorlunda form av reproduktion. "Det kunnande som krävs för plåtvalsning går tillbaka på vad som krävdes

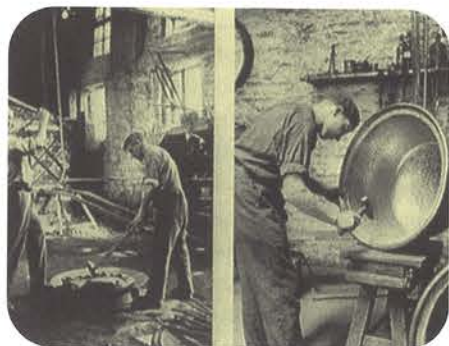


fig.12

av yrkesutövarer som bältmakare och vapensmed", kommenterar speakern. Stillbilderna som visas medan speakern läser sin text betonar det intima sambandet mellan plåtvalsaren och det föremål han producerar [figurerna 12 och 13]; de bär inte bara vittnesbörd om att hammaren och plåtvalsen är underordnade den mänskliga handen och ögat utan avslöjar de spår som finns kvar på slutprodukten av kraften bakom varje slag. Fastän plåtvalsning till synes är lika gammal som fotografien är plåtvalsning ett hantverk. Den var således fientlig till krigsproduktion, som – framhåller *Bilder* – är "massproduktion".

Kameran/blicken visas följaktligen föreställa en helt annan reproduktionsform än plåtvalsningen. Först och främst vänder den, som vi redan har sett, upp och ner på den hierarki som är underförstådd i arbetarens relation till sitt redskap; medan plåtvalsarens hammare är underordnad hans arm, kan kameran sägas "använda" piloten som måste trycka på slutaren varje gång han fäller en bomb. Dessutom kan kameran just på grund av sin autonomi visavi det mänskliga ögat – på grund av, som Benjamin skulle säga, att den utgör en *mekanisk* form av reproduktion²² – användas inte bara för att övervaka piloten och målet, utan för *massproduktion* av bilder, en produktion som vida överstiger både den mänskliga arbetarens och den mänskliga

konsumentens. Som för att ytterligare betona det sistnämnda, hävdar speakern två gånger att "fler bilder av världen [togs under andra



fig.13

världskriget] än soldaternas ögon [var] förmodna att konsumera" eller "bedöma".

Bilder gör gällande att det synfält som impliceras av kameran också delvis har formats av det bruk polisen som institution har gjort av apparaten, ett bruk som återigen drar nytta av dess autonomi visavi ögat. Men eftersom det i polisfotografier mindre är fråga om kamerans förmåga att kvantifiera, delta i massproduktion eller reglera effektiviteten än dess förmåga att benämna och identifiera, tydliggör den åtskillnaden mellan kameran/blicken och seendet genom att placera subjektet mycket mer hyperboliskt i skådespelet än de andra former av materiell praxis som *Bilder* intresserar sig för. Det ögonblick då *Bilder* för polisfotografier på tal är följaktligen det ögonblick då uppmärksamheten för första gången dramatiskt flyttas från vad det innebär att fotografera till vad det innebär att bli fotograferad.

Hur man förhåller sig inför en kamera

I början av det avsnitt där *Bilder* för första gången behandlar fotografier tagna av polisen frågar kommentatorn: "Hur förhåller man sig inför en kamera?" Det är inte förvånande att det ofullständiga svar som filmen lämnar på denna fråga omedelbart nödvändiggör att man tar itu med de två former av social skillnad som är mest beroende av visuell artikulation: genus och ras. Medan frågan ställs får vi se en bild av en algerisk kvinna [figur 14] och den följs av en serie andra bilder [figurerna 15-17].

Vid en första anblick tycks dessa bilder stå i full överensstämmelse med den sekvens som började med Dürerteckningen och sluta-

de med bilden av Diormodellen. Som jag redan har visat, klargör *Bilder* genom den uppmärksamhet som den ägnar modellens tungt sminkade öga att fastän varje subjekt är beroende av att "bekräftas" av blicken, fördelas synligheten ojämnt på avbildningens domän och kvinnan tvingas ofta "leva" sin synlighet i mycket högre grad än sin manlige motpart som i många diskurser och slag av materiell praxis är kamerans/blickens privilegierade "funktionär". Följaktligen kan det kvinnliga subjektet i vissa kulturella kontexter sägas beteckna inte bara "brist" utan "skådespelet". Genom att fokusera ett annat kvinnoansikte just när speakern frågar "Hur agerar man framför en kamera?" tycks *Bilder* inrikta sig på att upprepa den poängen

Det blir emellertid nästan omedelbart tydligt att saker och ting inte är så enkla i fallet med de algeriska kvinnorna. Bilden som åtföljer frågan "Hur förhåller man sig inför en



fig.14

kamera?" påminner oss om att fastän vår kultur upprätthåller en nära förbindelse mellan termerna "kvinna" och "skådespel", kan sexuella skillnader manifesteras sig på andra sätt än inom synfältet och kompliceras av andra slags kulturellt konstituerade skillnader, i det här fallet tydligast genom rastillhörighet.

Det visar sig så småningom att de bilder av algeriska kvinnor kring vilka den här sekvensen är uppbyggd kommer från en bok. Speakern förklarar att dessa bilder är identitetsfoton tagna 1960 för de franska kolonialmyndigheternas räkning av en menig soldat, Marc Garanger. Att styra innebär för fransmännen att synliggöra och "läslig"-göra. Återigen kommer ordet "Aufklärung" med i spelet, nu i betydelsen "reda ut ett problem". Det franska styret innebär också att det västerländska systemet för sexuell differentiering genomförs, ty kamerans funktion är alldeles tydligt att konstituera dessa algeriska kvinnor inte som koloniinvånare utan som subjekt som i ett västerländskt sammanhang är tydligt kvinnliga. Emellertid lägger *Bilder* stor vikt

vid att visa att när man förverkligar detta imperativ våldför man sig på de termer med vars hjälp den algeriska kulturen själv konstruerar sexuell skillnad; "kvinnlighet" kräver där slöja och innebär följaktligen social osynlighet.

Bilder sätter sig inte till doms över dessa båda system för sexuell differentiering utan inriktar sig på att ifrågasätta den konventionella västerländska uppfattningen att det oavsett vilken situation det rör sig om, innebär en "befrielse" att avlägsna slöjan från en algerisk kvinnas ansikte. Slöjan, menar speakern, gör inte bara sin bärerska osynlig i offentliga sammanhang utan tillhandahåller också ett slags sköld. Den erbjuder skydd, inte så mycket mot blicken – som själv är både obegriplig och neutral och i någon form ovillkorligen redan en del av dessa kvinnors liv – som mot den erfarenhet av den som förmedlas av den koloniala användningen av kameran, en användning som bara kan karakteriseras som våldförande och underkuvande. "Det fasansfulla i att fotograferas för första gången", kommenterar speakern medan vi ser den andra bilden i sekvensen. "År 1960 i Algeriet: kvinnor fotograferas för första gången. De skall förses med identitetshandlingar.

Ansikten som ända till detta ögonblick hade burit slöjor. Bara närstående har sett dessa ansikten utan slöja – familjen och hushållsmedlemmarna. På så sätt tjänar slöjan, som i den algeriska kulturen naturligtvis är ett av de främsta tecknen på kvinnans underordnade status, en helt annorlunda funktion i det sammanhang som den franska kolonialismen utgör.

Ett ögonblick senare säger kommentatorn att när man försöker beskriva det "fasansfulla i att fotograferas för första gången" är det



fig.15

nödvändigt att ta med i beräkningen inte bara den materiella praxis som kameran ingår i och genom vilken den får sitt värde, utan den representationella logik som är specifik för



fig. 16

denna apparat. Hon nalkas denna logik genom att än en gång differentiera kameran/blicken från ögat. "När man betraktar en närståendes ansikte", säger kommentatorn, "för man också med sig något av det gemensamma förflutna. Fotografiet fångar ögonblicket och skär på så sätt bort det förflutna och framtiden."

Kommentatorn drar också uppmärksamheten till en annan av kamerans inneboende egenskaper som gör den till en så mäktig metafor för blicken. Hon menar att fotografen skulle kunna sägas skilja ut ett ögonblick från det tidsflöde som det ingår i och "föra över" det till en annan domän. Hon kommenterar därigenom det drag hos fotografen som särskiljer det mesta från andra system för återgivning – att det konventionellt kräver ett objekts fysiska närvaro för att man skall kunna producera en bild av det och att det följaktligen skulle kunna sägas inskrida på fenomenens domän. Detta drag har inspirerat många lovsånger till fotografins och dess sys-



fig. 17

terkonsts "realism" men *Bilder* för fram ett helt annat resonemang. I filmen sägs det att fotografen inskrider i en verklighet som den paradoxalt nog inte själv kan delta i, en verklighet som den faktiskt bara kan medverka till att göra mindre verklig. Den är följaktligen egentligen ett antirealistiskt avbildningssystem. *Bilder* beskriver således fotografen på ett sätt liknande det som Metz förde fram i "Photography and Fetish". Där karakteriserar

han fotografen som ett "snitt inuti referenten"; vad han vill ha sagt är att den producerar bilder bara genom att gripa tag i verkligheten. Denna fångst tillåter en bit av verkligheten att undgå tidens framfart men bara till priset av ett slags död. "Ögonblicksbilden är liksom döden", skriver Metz, "ett ögonblickligt bortförande av objektet ur världen in i en annan värld, in i ett annat slags tid ... den fotografiska tagningen är omedelbar och definitiv ... Fotografen ... skär av en bit av [referenten], ett fragment, ett delat objekt, för en lång orörlig resa utan återvändo".²³ Fastän fotografen skulle kunna sägas odödliggöra det ögonblick det avbildar, menar Metz att den gör det bara genom en devitaliserande höjning, genom att lyfta ut ögonblicket ur tiden in i avbildningens ram. Den konservering som fotografen medger är alltså samtidigt en förstörelse, något som Bilder – som vi skall se – återkommer till mer än en gång.

Mellan den första och andra delen av den algeriska sekvensen kommer en grupp bilder som anger ett annat sätt för fotografen att agera destruktivt på verkligheten, ett sätt som lämnar ett mer direkt svar på frågan vad det innebär att se in i kameran/blicken. Ett kvinnoansikte framträder på en blå videoskärm och över det läggs först glasögon och ögon tillhöriga två andra personer och sedan hår och mun från en tredje [figur 18]. Denna sekvens är skenbarligen en demonstration av den process polisen använder för att ta fram en sammansatt fantombild i syfte att gripa en misstänkt men illustrerar på ett lysande sätt hur kameran/blicken projicerar duken på ett subjekt.²⁴ Den tjänar följaktligen som en viktig påminnelse om att kameran/blicken ingriper i verkligheten inte bara genom att enlevera den utan också genom att installera en bild i dess ställe.

Om Metz' "Photography and Fetish" ger en exemplarisk kommentar till *Bilders* första redogörelse för förhållandet mellan fotografi och referent, ger en passage ur Barthes' *Camera Lucida* den definitiva kommentaren till vad Farocki vill ha sagt med sin "fantombild". Kanske av det enkla skälet att Barthes här är mindre intresserad av kameran/blickens förhållande till objektet än av *subjektets* förhållande till apparaten – nämligen eftersom han försöker besvara frågan "Hur förhåller man sig inför kameran?" – blir duken viktig för honom på ett sätt som den inte blir för Metz. Barthes betonar att när subjektet ser in i kameran/blicken frammanas något som inte fanns där tidigare, något som han kallar "en

annan kropp" och "jag själv som en annan". "När jag väl känner mig observerad av [kameran]linsen", skriver han, "förändras allting: jag konstituerar mig själv i färd med att 'posera'. Jag skapar omedelbart en annan kropp åt mig själv, jag förvandlar mig på förhand till bild ... Jag känner att Fotografiet skapar min kropp eller förödmjukar den ... Fotografiet innebär jagets tillblivelse som någon annan, en listig frikoppling av medvetandet från identiteten".²⁵

I den här passagen uttrycker Barthes subjektets relation till kameran på ett sätt som gör det möjligt för oss att förstå varför kameran har överlevt nästan två århundraden som



fig. 18

en privilegierad gestaltning av blicken. Liksom kameran skänker blicken identitet bara genom en oreducerbart yttre bild som inskrider mellan den och subjektet. Och likt kameran förser blicken subjektet med en spegelkropp samtidigt som den förödmjukar hans eller hennes verkliga kropp. Döden är med andra ord något som drabbar den verklighet i vilken kameran ingriper lika mycket som den drabbar den verklighet som den bortför. I det avseendet liknar fotografiet duken som skänker identitet åt subjektet men bara till priset av hans eller hennes "varelse".²⁶

Naturligtvis menar jag inte alls att de algeriska kvinnor vars fotografier visas i *Bilder* började existera som subjekt först när den koloniala kameran vändes mot dem och försåg dem med en spegelbild. Det som kanske slår en först beträffande de ansikten som visas på dessa fotografier är i vilken hög utsträckning de är kulturellt inskrivna. I flera fall är ansiktena så omsorgsfullt tatuerade att det nästan verkar som om den kulturella duken hade ympats direkt på dem, som om det tredimensionella fotografi som Roger Caillois talar om i sin essä om härmning hade givits en bokstavlig utformning.²⁷ Hur skall vi då förstå "snittet inuti referenten" i förhållande till den algeriska sekvensen?

Jag skulle vilja föreslå ett tvåfaldigt svar på

den frågan och därigenom dessutom visa hur kamerans föreställningslogik både kan utnyttjas och modularas genom en materiell praxis – i det här fallet kolonialismen. I den mening att ingen av oss någonsin kan sägas vara helt och hållet "inuti" vare sig det språk eller de bilder som definierar oss, skulle varje yttrande och varje spegelavbildning kunna sägas än en gång frammana vår varelses "borttonande". Att se in i kameran/blicken är alltid att uppleva en viss "fasa" eller "förödmjukelse" i samma ögonblick som vi anammar dess konstitutiva effekter. Den franska kolonialistiska kameran kan emellertid också i en mening sägas upprepa samma drama på en annan nivå, denna gång genom att installera sin egen duk i stället för den algeriska duken. När Garangers kameraslutar säger klick, "tonar" den senare "bort" och ersätts av en som konnoterar "exotism", "primitivism" och "underställd ras". Den ena bilden, som emblematiskt representeras av slöjan, måste i själva verket "dö" för att den andra skall göra sig gällande.

Liksom *Bilder* inte nöjer sig med att bara dramatisera åtskillnaden av kamera och öga utan insisterar på att även visa några materiella specialfall av denna åtskillnad, så framhäver den inte bara fotografiets minnesfunktion och förödmjukande effekt utan, drar uppmärksamhet till några av de utanförsliggande sätt på vilka den har använts. Filmen inriktar sig vid upprepade tillfällen på kamerans/blickens militära användning som något som gör dessa två drag hos fotografen till något bokstavligt. Så får vi veta att Meydenbauer inte bara var den förste som använde kameran för skalmätningar utan att han senare "tog initiativ till upprättande av minnesarkiv [för militären], vilket skapar en korrelation i den meningen att militären förstör och de som inrättar monument agerar för att bevara". Senare får vi se en ovanlig bild från andra världskriget, en bild av en bomb på väg mot sitt mål; bilden är tagen ögonblicket innan målet förstörs [figur 19]. Speakern kommenterar: "Fotografiet som bevarar, bomben som förstör – dessa båda trycker sig nu samman." *Bilder* menar således att fotografiets minnesfunktion är så nära sammanhängande med dess förödmjukande effekt att det blir en idealisk agent för att representera allt som har drabbats av en dödsdom. Frågan "Hur förhåller man sig inför en kamera?" leder till en andra betraktelse föranledd av en fotografisk bild av en kvinna. Eftersom fotografiet visar en judisk fånge omedelbart efter hennes ankomst till Auschwitz och för-

modligen kort före hennes död markerar det åter ett sammanfallande av bokstavligt minnesbevarande och förödmjukelse. "Lägre som handhas av SS kommer att leda till hennes undergång och fotografen som fångar hennes skönhet tillhör samma SS", kommenterar speakern. "Som de två elementen samverkar – bevarande och förstörelse!"

Liksom i sekvensen med de algeriska kvinnorna står frågan om köns- och rasmässig skillnad åter på ett komplicerat sätt i förgrunden för denna betraktelse kring subjektets förhållande till kameran/blicken. Bilden, som utforskas både av speakern och av Farockis kamera²⁸ som inramar den på tre olika sätt, visar i sin fullständigaste version en kvinnogestalt med Davidsstjärna fotograferad i halv-



fig. 19

bild som rör sig framför en rad judiska män som inspekteras av en nazisoldat och bär Davidsstjärnor [figur 20]. Hon utgör bildens centrum och tittar mot kameran/blicken som fotograferar henne. Den här bilden övergår i två andra som åstadkoms genom beskärningar av olika slag. Den första av de här varianterna omplaceras henne i bildens högra sida [figur 21], i en position som intas av det mänskliga ögat i de olika teckningar och diagram som schematiskt framställer synfältet. Därigenom särskiljer den hennes seende – som organiserar bilden – från blicken. Den andra varianten är en närbild som placerar henne i bildens centrum [figur 22] och gör hennes drama till fotografiets fokus. Medan dessa tre bilder visas, fäller kommentatorn följande kommentar:

En kvinna har just anlänt till Auschwitz; kameran fångar henne i rörelse. Fotografen har kameran redo och när kvinnan går förbi trycker han på slutaren – på samma sätt som han skulle kasta en blick på henne på gatan därför att hon är vacker. Kvinnan vet hur hon skall hålla ansiktet så att hon fångar fotografens öga och hur hon skall titta så att blicken faller en aning i sidled. På en boulevard skulle hon på

samma sätt titta in i ett skyltfönster så att hon ser precis förbi en man som låter ögonen vandra över henne och med denna blick åt sidan försöker hon förflytta sig in i en värld av boulevarder, män och skyltfönster. Långt härifrån.

Den här texten är i förstone chockerande genom att den tillskriver den judiska kvinnan och hennes nazistiske fotograf ett sätt att se på varandra som vi förknippar med "normala förhållanden" och som förefaller otänkbart i ett sammanhang som Auschwitz. En av den här sekvensens primära funktioner är emellertid att betona att fastän det manliga subjektet på sin höjd är en privilegierad "funktionär" som betjänar kameran/blicken, så definieras den senare som en maskulin utvidgning genom att en rad institutionella, diskursiva och föreställande determinanter sammanfaller. Åtminstone i Västerlandet föreställer sig samma determinanter det kvinnliga subjektet som spegelobjektet *par excellence*. Med tanke på hur överdeterminerade dessa relationer är förefaller det inte finnas något sammanhang – inte ens ett som är så inriktat på döden som Auschwitz – som de inte på något sätt skulle kunna infogas i.

Davidsstjärnan spekuliserar den judiska kvinnan på ett annat sätt också därigenom att den påminner oss om att Auschwitz liksom andra nazistiska koncentrationsläger utsatte sina invånare för överdriven synlighet och berövade dem deras kläder och ägodelar och utsatte dem som inte omedelbart fördes till avrättning för oupphörlig övervakning. Denna övervakning är bara en ytterligare utvidgning av den "upptäckts"-ideologi med vars hjälp nazisterna försökte särskilja den judiska kroppen; inom denna ideologi definierades semitisk tillhörighet som en slående serie visuella signifier.

Till att börja med kan var och en av dessa båda slag av synlighet tyckas öka eller förstora det andra. Men precis som i sekvensen med identitetsfotografierna, är ingenting så enkelt som det verkar här. Berättelsen med vars hjälp *Bilder* läser fotografiet av den judiska kvinnan definierar de spekulära relationer genom vilka sexuell skillnad konventionellt uppträder i det västerländska synfältet som en flykt undan dem som impliceras av Auschwitz. Den hävdar därigenom att nazismen inte bara placerade den judiska kroppen hyperboliskt inom skådespelet utan infogade en duk mellan den och kameran/blicken som var de-idealiserande på ett mycket mera djupgående sätt än den genom vilken "kvinn-



fig. 20

ligheten" frammanas – eller, för att uttrycka saken mer exakt, en duk utan kvinnlighetens erotiska tvetydighet.

I sekvensen med den judiska kvinnan blir hur man ses bokstavligen en fråga om liv och död. Det kritiska problem som Auschwitz-fången står inför är hur hon skall kunna "fotograferas" annorlunda – hur hon skall kunna motivera mobiliseringen av en annan duk. Men *Bilder* narrativiserar denna kris på ett sätt som än en gång stör vårt vanliga sätt att tänka vad gäller synlighet och sexuell skillnad. Enligt den tolkning av fotografiet som kommentatorn tillhandahåller försöker den judiska kvinnan inplacera sig någon annanstans, i en värld "långt härifrån", genom att stimulera ett manligt seende och "kvinnlighetens" duk snarare än att till exempel framhäva sin "tyskhet"). I denna tänkta situation går den rasmässiga skillnaden före den sexuella



fig. 21

skillnaden; "judiskhetens" inskription suddar ut genustillhörigheten. *Bilder* menar alltså att "kvinnlighetens" duk alltid står närmare till hands för vissa kvinnliga subjekt än för andra. Fastän vi har vant oss vid att tänka på de nackdelar den medför, innebär den också vissa begränsade privilegier och de privilegierna kan omintetgöras av ras, klass, ålder, nationalitet och andra former av social diskriminering.

Publiken störs ibland – förutom av att *Bilder* åberopar sexuell olikhet i ett sammanhang som Auschwitz – också av att den läg-

ger en berättelse ovanpå bilden av den judiska kvinnan. Vi inbjuds att "se" något som inte är med "på" fotografiet. Speakern har en liknande funktion senare i filmen. När vi tittar på en detalj från ett annat fotografi taget av en annan nazikamera – den här gången en närbild av en judisk kvinna som står i en kö i Auschwitz [figur 23] – fäller hon följande kommentar: "bland de rakade huvudena, en flicka som ler. I Auschwitz fanns förutom döden och arbetet en svart marknad, det fanns kärleksaffärer och motståndsgupper." Att opponera sig mot kommentaren därför att den tillskriver dessa två fotografier en innebörd som inte var tillgänglig för kameran/blicken och som inte kan dokumenteras historiskt, är att förbise ett annat väsentligt inslag i *Bilders* undersökning av det visuella fältet – dess diskurs om det mänskliga seendet.

Det motsträviga seendet

Som jag nämnde tidigare, har jag lånat distinktionen mellan blicken och ögat från Lacan. *Séminaire XI* behandlar emellertid blicken mycket utförligare än ögat. Lacan kommenterar där i förbigående en passage i Sartres *Varat och intet* som antyder att det förmodligen är ur en nyckelhålsposition som seendet upplever blickens utanförskap och skäms i förhållande till det (84).²⁹ Lacan menar också att ögat upplever sin åtskillnad från blicken som kastning (73). Dessa få referenser till seendets ekonomi fick mig att i *Male Subjectivity at the Margins* påstå att seendet till skillnad från blicken finns i begäret. Jag gjorde också gällande att det inskrivs av brist som är dess centrala angelägenhet (130). Dessa få påstående tycks mig fortfarande beröra något fundamentalt i seendet men de utgör bara en ytterst preliminär början till en definition. Den textmatris som har möjliggjort detta försök till en historisk specificering av blicken och dess exakta differentiering från det mänskliga ögat underlättar emellertid också en något fylligare beskrivning av seendet.

Som vi har sett placerar den första av triangelarna från *Four Fundamental Concepts* det den kallar "bilden" mellan ögat och objektet och visar att vår uppfattning av världen alltid medieras av avbildningen. Jag vill hålla fast vid denna mediering men också mer än tidigare betona seendets "irrande" natur, med vilket jag menar inte bara dess benägenhet för *méconnaissance* utan dess motstånd mot

absolut tyranni av den materiella praxis som strävar efter att avgöra hur och vad den ser. Fastän det förvisso är så att det mänskliga seendet alltid äger rum genom avbildningens ram, är det inte alltid så lätt att kontrollera vil-



fig. 22

ken ram som mobiliseras i en given situation. Som Norman Bryson så värtaligt har uttryckt saken: "Seendets liv utmärks av ändlös reslusta och i sin kroppsliga form är ögat inget annat än begär."³⁰

I *Techniques of the Observer* argumenterar Crary mot den motsättning som vanligtvis anses finnas mellan fotografien å ena sidan och senromantiken och modernismen å den andra – en motsättning som upprättas på basis av den enas skenbara objektivitet och den andras manifesta subjektivitet. Han antyder att båda dramatiserar ögats förskjutning från blicken men i olika syften. I fotografins fall tjänar seendets åtskillnad från kameran till att stödja kamerans anspråk på ett sanningsenligt och vetenskapligt seende. I fråga om romantiken och den tidiga modernismen stämmer motsatsen; befriat från sin likställning med de optiska apparater som definierar vad objektivt seende är och fast förankrad i en kropp som ofta hotar att överväldiga den,



fig. 23

kan ögat överge sitt fåfänga projekt att se vad kameran ser och i stället se det den inte kan se. Som Crary uttrycker saken på ett ställe: "När väl seendet blev omlokaliserat i betrak-

tarens subjektivitet, öppnade sig två sammanflätade vägar. Den ena ledde ut mot alla de mångfaldiga försäkringar om synens suveränitet och autonomi som härrör ur denna nyligen bemyndigade kropp. ... Den andra vägen ledde till en ökande standardisering och reglering av betraktaren som kom sig av kunskap om den visionära kroppen" (150).

Men samtidigt som jag använder mig av Crarys formulering vill jag än en gång mildra dess strikt historiska avgränsningar. Det är otvivelaktigt så att romantiken och den tidiga modernismen utnyttjade och hyllade det subjektiva seendet i en omfattning som dittills saknade motstycke men vi kan inte ge dessa rörelser äran av att ha inlett ett sådant sätt att se. Om seendet, som jag har påstått, aldrig har sammanfallit med blicken (trots att vissa optiska teknologier kanske har förefallit förneka det avstånd som skiljer dem åt), betyder detta inte bara att ögat aldrig har varit i besittning av de styrande och konstitutiva funktioner som traditionellt har tillskrivits det. Kroppen som den envisas att höra samman med har alltid placerats i skådespelet. Och slutligen: seendet har hela tiden haft förmågan att se annorlunda än och till och med på motsatt sätt än blicken. Ögat motsätter sig med andra ord alltid i någon mån de diskurser som vill härska över det och reglera det och kan till och med ibland dramatiskt motsätta sig den föreställande logik och materiella praxis som utmärker vad som vid en viss tidpunkt är exemplariskt seende.

Kommentatorn i *Bilder* förknippar vid flera tillfällen seendet med förmågan att se sådant som kameran inte kan se. Det första tillfället då detta sker innebär en förbluffande direkt dramatisering av Crarys uppfattning att senromantiken och den tidiga modernismen hylade ögats oberoende av de optiska redskap som tidigare definierade det. Omedelbart efter sekvensen som börjar med Dürer-teckningen och slutar med mannekängens öga kommer en sekvens som visar konststuderande som tecknar kvinnliga nakenmodeller. Fastän de alla till synes tecknar samma modell, en svart kvinna, finns det ingen samstämmighet i avbildningarna när man går från det ena staffliet till det andra. Som *Bilder* framhäver när filmen senare visar fler bilder från samma teckningslektion, "ser" varje student inte bara något annat än vad alla de andra studenterna ser [figurerna 24–26] utan – vilket är synnerligen dramatiskt – än vad kameran ser [figur 27]. *Bilder* fokuserar länge rörelserna hos en hand som upprepade gång-

er suddar ut och ändrar de yttre konturerna i den mänskliga gestalt den håller på att teckna. Därigenom framhäver den inte bara det omöjliga i att fastställa de här gränserna en gång för alla, utan inskriver den tvekan och lidelse som finns i själva den tecknande handen, som om den ville insistera på ögats kroppsliga lokus.

När kommentatorn skiljer ögat från kameran/blicken under sin meditation över de algeriska fotona, betonar hon att medan kameran/blicken "fångar ögonblicket och sålunda



fig. 24

skär bort det förflutna och framtiden" så förmår ögat att återigen sätta nuet i kontakt med det som föregick det. "När man betraktar en närståendes ansikte", noterar hon, "för man också med sig något av det gemensamma förflutna". *Bilder* menar således att om kameran/blicken har en minnesbevarande funktion, är seendet allierat med någonting som uppenbarligen är relaterat till den funktionen, men i själva verket är helt annorlunda: minnet. Medan fotografien fullgör sin bevaringsfunktion genom att lyfta ett objekt ut ur tiden och odödliggör det i en viss form, handlar minnet om temporalitet och förändring. Det uppfattar det andra inte så mycket som ett tydligt skisserat objekt som ett komplicerat och ständigt skiftande konglomerat av bilder och värderingar.

Kommentatorn poängterar detta än kraftfullare senare i filmen. När vi tittar på ytterligare några av de identitetsfoton av algeriska kvinnor som tagits av Marc Garanger, skiljer hon mellan "bilden av en mänsklig varelse" – varigenom hon tycks utmärka ögats domäner – och vad kameran/blicken kan "se" i ordalag som betonar instabiliteten och ovissheten hos det objekt ögat ser. Det är signifikant att hon även tillmäter det obestämda i denna "bild" större värde än tydligheten hos identitetsfotot:

Polisen här och i andra länder har fotografier på miljoner människor, misstänkta brottslingar. Hur kan en människas ansikte beskrivas med sådan säkerhet att det kan kännas igen av

alla? Av alla – även en maskin. Hur beskriver man ett ansikte? Polisen kan ännu inte registrera de särdrag i ett mänskligt ansikte som är desamma i ungdomen såväl som i ålderdomen, i sorg såväl som i lycka. Polisen vet inte vad en bild av en mänsklig varelse är.

Bilder förbinder på flera andra ställen seendet med minnet samtidigt som den utvidgar minnets semantiska omfång. När kameran vid ett tillfälle visar oss några teckningar av Alfred Kantor, en f.d.koncentrationslägerfånge, associerar kommentatorn seendet med vad som skulle kunna kallas "minnesspåret". "Alfred Kantor, som överlevde tre koncentrationsläger, inklusive Auschwitz, gjorde dessa teckningar omedelbart efter Befrielsen", berättar hon. Några "grundade sig på skisser som hade varit i medfångars ägo [men] merparten grundade sig på hans egna visuella intryck". Att associera seendet med minnen eller visuella intryck är också att än en gång understryka dess ständigt skiftande relation till ett givet objekt. Det innebär också att dess subjektiva bas än en gång görs uppenbar. I *Drömtidning* menar Freud att flödet av förnimmelser genom psyket efterlämnar minnes-"spår" eller avtryck. Dessa minnesspår bidrar emellertid långt ifrån till att registrera "verkligheten".³¹ När förnimmelserna genomkorsar psyket innan de når medvetandet bearbetas de på alla möjliga sätt av censuren och fantasin och denna process pågår ständigt på minnets nivå.

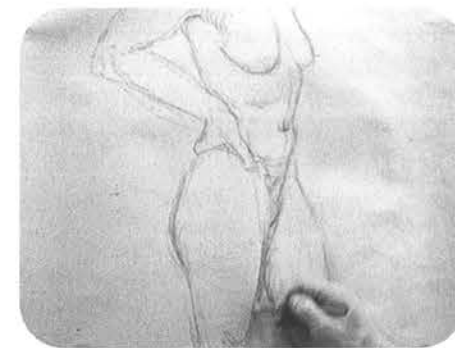


fig. 25

Med hänsyn till seendets opålitlighet som mätare av den yttre verkligheten, kan det förefalla vara en egendomlig ort att förlägga motsträvighet till, men *Bilder* tvekar inte att göra det. Sent i filmen berättar speakern, medan vi ser en serie fotografier av koncentrationsläger, en historia som fotografierna påtagligt misslyckas med att dramatisera. Historien gäller två fångar i Auschwitz som rymde från lägret, kom till Slovakien och skrev en rapport om den "slutgiltiga lösningen". Kommentatorn påtalar det riskabla i företaget

i ordalag som direkt förknippar det med ett förkroppsligat, dödligt men inte desto mindre motsträvt seende. Hon framlägger först den allmänna principen att "det var farligt att vara ögonvittne" till det som skedde i Auschwitz och karakteriserar sedan två gånger den redogörelse som författats av de två rymlingarna som "att [lämna] vittnesmål". Och än en gång får minnet spela en central roll i denna spegelrevolt; Wetzler, nämner speakern, "hade arbetat på bokföringskontoret" i Auschwitz där han "memorerade nykomlingarnas ankomstdatum, ursprungsland och antal".

Vid ett tillfälle betonar kommentatorn den "faktiska" arten av de visuella intryck som vissa överlevande från koncentrationslägren förde med sig från Auschwitz och således dessa intrycks förmåga att ersätta fotografier. Hon betonar emellertid nästan omedelbart än en gång intryckens oförenlighet med fotografier. Kantors visuella intryck visar en plats "som omöjlig kan förmedlas av fotografiska bilder". De kommunicerar en "sanning" som kameran/blicken aldrig skulle kunna fånga just därför att den "ser" med en mekanisk och kroppsberövad lins – en sanning som är oskiljaktig från den subjektiva och förkroppsligade erfarenheten att vara judisk fånge i ett nazistiskt koncentrationsläger.

Även om denna "sanning" saknar temporal stabilitet och formellt sammanhang och även om den inte kan verifieras "objektivt" så påvisas det på andra håll att den utgjort grunden för en politisk revolt. *Bilder* slutar med en redogörelse för ett uppror som ett antal Auschwitzfångar igångsatte och som resulterade i att ett krematorium delvis förstördes, och filmen förbinder uttryckligen detta uppror med den vidare utläggning om skådespel och synförmåga som finns i filmen. Medan kameran fokuserar ett fotografi som visar rader av handskrivna siffror, alla skilda från varandra av ett komma [figur 28], förmår speakern oss att än en gång visualisera det som apparaten inte kan visa. "Siffror än en gång. De här siffror

orna är kodade meddelanden från Auschwitz-fångar som ingick i en motståndsgupp. De utvisar datum för ett uppror". En närbild av



fig. 27

det här fotografiet bildar den näst sista bilden i *Bilder* [figur 29] och medan den avtecknar sig förbinder kommentatorn siffrorna i den liksom dem som understryker perspektivsystemet med produktionen av en bild: "Förtvivlan och heroiskt mod", sammanfattar hon, "skapade en bild av de här siffrorna". Emellertid har siffrorna som utgjorde kodade meddelanden för en fångerevolt ingenting alls att göra med matematisk systematisering och kvantifiering; vad de tillåter oss att "se" är något som kameran/blicken inte förmår uppfatta.

Vid det här laget bör det vara uppenbart att den åtskiljande och motsättningspräglade relationen mellan kameran/blicken och seendet ofta materialiseras i *Bilder* genom en brist på jämvikt mellan fotografisk bild och ord. Som vi har sett, talar kommentatorn "medan" bilderna av de algeriska kvinnorna och den judiska koncentrationslägerfångan visas. Hon försöker på så sätt förstå och få oss att förstå någonting som fotografierna själva inte kan visa: den subjektiva erfarenheten att vara "inuti" just de här kropparna i det ögonblick då en kamera/blick som ingick i ett visst avbildningssystem och hörde ihop med viss materiell praxis riktades mot dem.

I den algeriska sekvensen drivs den här processen ännu längre. Farockis hand lyfter bokstavligen slöjan av en algerisk kvinnamedan kommentatorn säger: "Slöjan täcker munnen, näsan, kinderna och lämnar ögonen fria". Han täcker sedan först munnen och näsan på en annan kvinna och sedan hennes ögon [figur 30] medan kommentatorn tillägger: "Ögonen får inte vänja sig vid att möta en främmande blick. Munnen får inte vänja sig vid att man betraktar den". Speakern jämför sig således ibland nästan exakt med seendet. Hon artikulerar eller ger vittnesbörd om vad fotografiet skulle kunna sägas aktivt förtrycka –

den kroppsliga och psykiska "verklighet" som det är att vara kvinna och algerier i en fransk koloni år 1960 eller kvinna och jude i Tyskland på tidigt 1940-tal.

Således gör *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* mer än att specificera några av de inre och yttre relationer som konstituerar den apparat som mer än någon annan fortfarande definierar blicken i den västerländska kulturen och underlättar därigenom en bättre förståelse av vad som är både historiskt som transhistoriskt i synfältet. Den gör också mer än att visa att seendet finns i skådespelet och att det kuvas på alla möjliga sätt av den materiella praxis och avbildningslogik genom vilken kameran/blicken gör sig påmind.



fig. 28

Farockis film visar också att just därför att seendet är placerat i begäret, temporaliteten och kroppen, kan det ge nytt liv åt det som kameran/blicken vill förödmjuka och bevara ett minne av och öppna det för förändringar. Det kan följaktligen utgöra platsen för ett motsträvt och till och med transformerande seende.

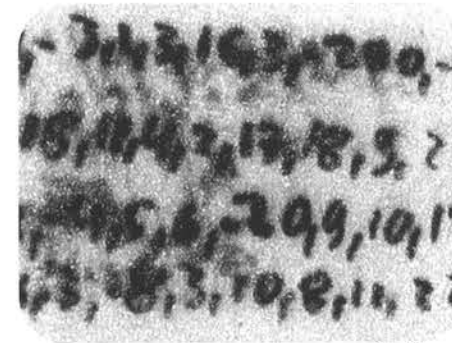


fig. 29

Den sista rutan i *Bilder* vittnar just om denna transformativa potential. Den visar en bild av Auschwitz som tagits efter den partiella förstörelsen av krematoriet [figur 31]. Fastän den uppenbarligen är producerad med hjälp av ett flygfotografi, en materiell praxis som *Bilder* har visat definierar kameran/blicken, kan den inte avläsas med de termer som gäller för

detta avbildningssystem; den liknar mer en abstrakt målning än ett fotografi. Eftersom det dessutom är denna bild som kommentatorns sista ord hänför sig till, skulle den kunna sägas framträda ur mycket annorlunda siffror



fig. 30

än dem som förstärker perspektivet – ur dem som visas i den näst sista bilden. Eftersom en orsak-och-verkan-logik impliceras i sammanställningen av de bläckfläckade anteckningarna på det här fotografiet med fotografiet av det förstörda krematoriet – det ena möjliggör det andra –, antyder *Bilder* både seendets oppositionella potential och dess förmåga att inskrida i synfältet. Med andra ord understryker det seendets förmåga både att se det som är omöjligt för kameran/blicken att uppfatta och att förändra det som fotoapparaten "fotograferar". De ord som Sally Potter låter avsluta *The Gold Diggers* skulle alltså kunna tjäna som ett andra motto till den "bild" som genereras av de handskrivna siffrorna: "Jag vet att i samma ögonblick som jag tittar och i samma ögonblick som jag ser förändrar jag det jag ser på".

Noter.

1. Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, övers. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti (Bloomington: Indiana University Press, 1982), sid 49, 97.
2. Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," övers. Alan Williams, i *Narrative, Apparatus, Ideology*, utg. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), sid 295.
3. Stephen Heath, *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), sid 77.
4. Se Mulvey, *L. Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), sid 3-26. Se också Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington University Press, 1984), 1-36; Linda Williams, "Film Body: An Implantation of Perversions," *Cine-Tracts* 3, no. 4 (1981), sid 19-35; Lucy Fischer, "The Image of Woman as Image: The Optical Politics of Dames," i *Genre: The Musical*, utg. Rick Altman (London: Routledge and Kegan Paul, 1981), sid 70-84; Sandy Flitterman, "Woman, Desire, and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema," *Cine-Tracts* 2, no. 1 (1978), sid 63-68; och Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, (New York: Oxford University Press, 1983), sid 222-36.
5. Sutureteoretikerna är Jacques-Alain Miller, "Suture (Elements of the Logic of the Signifier)," *Screen* vol. 18, no. 4 (1977/78), sid 25-26; Jean-Pierre Oudart, "Notes on Suture,"

- Screen* vol. 18, no. 4 (1977/78), 35-47; Stephen Heath, "Notes on Suture," *Screen* vol. 18, no. 4 (1977/78), sid 48-76, och "Anato Mo," *Screen* vol. 17, no. 4 (1976/77); Daniel Dayan, "The Tutor-Code of Classical Cinema," *Movies and Methods*, utg. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976), sid 438-51; och Silverman, *The Subject of Semiotics*, sid 194-236.
6. Det är så Scotty/John karakteriserar sig själv i *Vertigo* efter att ha upptäckt att han har blivit utsatt för en komplott, inplacering i en påhittad ram ("framed").
7. Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (New York: Routledge, 1991), sid 85.
8. Jean-Louis Baudry, "The Apparatus," i *Narrative, Apparatus, Ideology*, sid 311.
9. Geoffrey Nowell-Smith, "A Note on History/Discourse," *Edinburgh 76 Magazine: Psychoanalysis/Cinema/Avant-Garde* (London: BFI, 1976), sid 31.
10. Jean-Louis Comolli, "Machines of the Visible," i *The Cinematic* sid 123.
11. Comolli betonar också att kameran överträffar ögat i "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth-of-Field," *Film Reader* 2, sid 135-36.
12. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT, 1990), sid 14-16.
13. André Bazin, *What Is Cinema?*, övers. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), vol. sid 1, 13.
14. För en intressant diskussion av Muybridges fotografier och deras relevans vad gäller fotografins skenbara "realism", se Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible* (Berkeley: University of California Press, 1989), sid 34-48.
15. Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* (Göttingen: European Photography, 1984), sid 19. (Svensk övers: En filosofi för fotografien, Göteborg 1988).
16. I kapitel 6 i min kommande bok, *The Threshold of the Visible* (New York: Routledge, 1995), diskuterar jag utförligt den här punkten genom kategorin "det-som-ges-för-att-se".
17. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, övers. Alan Sheridan (New York: Norton, 1978), sid 106.
18. Se Silverman, *Male Subjectivity* (New York: Routledge, 1992), sid 125-26.
19. Jag argumenterar för seendet som en psykisk kategori i kapitel 6 i min kommande bok.
20. I kapitel 6 i min kommande bok hävdar jag att duken utför samma funktion vad gäller relationen mellan objektet och subjektet-som-seende.
21. Dürerteckningen används med andra ord på ett helt annorlunda sätt än det som impliceras i den text som det är taget från. I sitt ursprungliga sammanhang förefaller den huvudsakligen tjäna en didaktisk funktion vad gäller artikulationen av perspektivet.
22. För en diskussion om mekaniskt reproducerade bilder, se Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", i *Illuminations*, övers. Harry Zohn (New York: Harcourt, 1969), sid 217-51. "Konstverket i reproduktionsåldern" ingår i *Bild och dialektik*, Stockholm 1991).
23. Christian Metz: "Photography and Fetish", i *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, utg. Carol

- Squiers (Seattle: Bay Press, sid 1990), 158.
24. Den duk jag syftar på är naturligtvis den som kommer in mellan kameran/blicken och subjektet-som-skådespel. Jag håller fortfarande fast vid min ursprungliga definition av denna särskilda duk som den repertoar av ideologiskt präglade avbildningar varigenom medlemmarna i en viss kultur definieras visuellt och differentieras från varandra.
25. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, övers. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), sid 10-12.
26. Här framkastar jag tanken att den diskussion om synfältet som förekommer i den avdelning av *Four Fundamental Concepts* som bär titeln "Of the Gaze as *Objet Petit*" måste sättas i relation till den som heter "The Field of the Other and Back to the Transference". Det vill säga, jag menar att duken liksom språket utgör en av de agenter varigenom subjektet installeras i betydelsen och isoleras från varat. Vid det här laget bör det framgå att jag tillskriver relationen mellan subjekt, duk och blick en logik som överstiger det imaginära. Som jag sade tidigare, fullgör blicken en symbolisk funktion; den representerar "Annorlundaskap" inom synfältet. Duken förser dessutom subjektet inte bara med en spegelkropp utan med en *meningsfull* kropp, en kropp som utmärks med alla slags differentiella värderingar. Så fastän relationen mellan subjekt, duk och blick inte bör förväxlas med relationen mellan subjekt och signifiant, åstadkommer den inte desto mindre – vilket Barthes framhåller – inte bara subjektets alienation i bilden utan ett slags verklighetens "fading".
27. I "Mimicry and Legendary Psychasthenia", övers. John Shepley, *October* no 31 (1984), talar Roger Caillois om hämning som "en reproduktion i det tredimensionella rummet med fasta kroppar och tomrum: skulptur-fotografi eller ännu bättre *teleplasty*" (28). För en diskussion av Lacans sätt att använda sig av den här essän i *Four Fundamental Concepts*, se min *Male Subjectivity* sid 148-49, samt kapitel 6 i min kommande bok.
28. Detta är, som jag hävdar mot slutet av kapitel 6 i min kommande bok, inte en blickens utan ett seendets kamera. *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* visar att kameran inte ovillkorligen är förmåld med blicken, inte ens i den sociala regim som råder nu, utan vid vissa tillfällen kan underordnas ögat.
29. Se kapitel 6 i min kommande bok för en diskussion av denna text.
30. Den här passagen citeras av Jay i *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, (Berkeley: University of California Press, 1993), sid 166.
31. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, övers. James Strachey (London: Hogarth, 1953), vol. sid 15, 536-41.

Kaja Silverman är professor på universitetet i Kalifornien, Berkeley. Hon är författare till *The Acoustic Mirror* och *Male Subjectivity at the Margins*. Hennes nästkommande bok har titeln *Thresholds of the Visible World*.



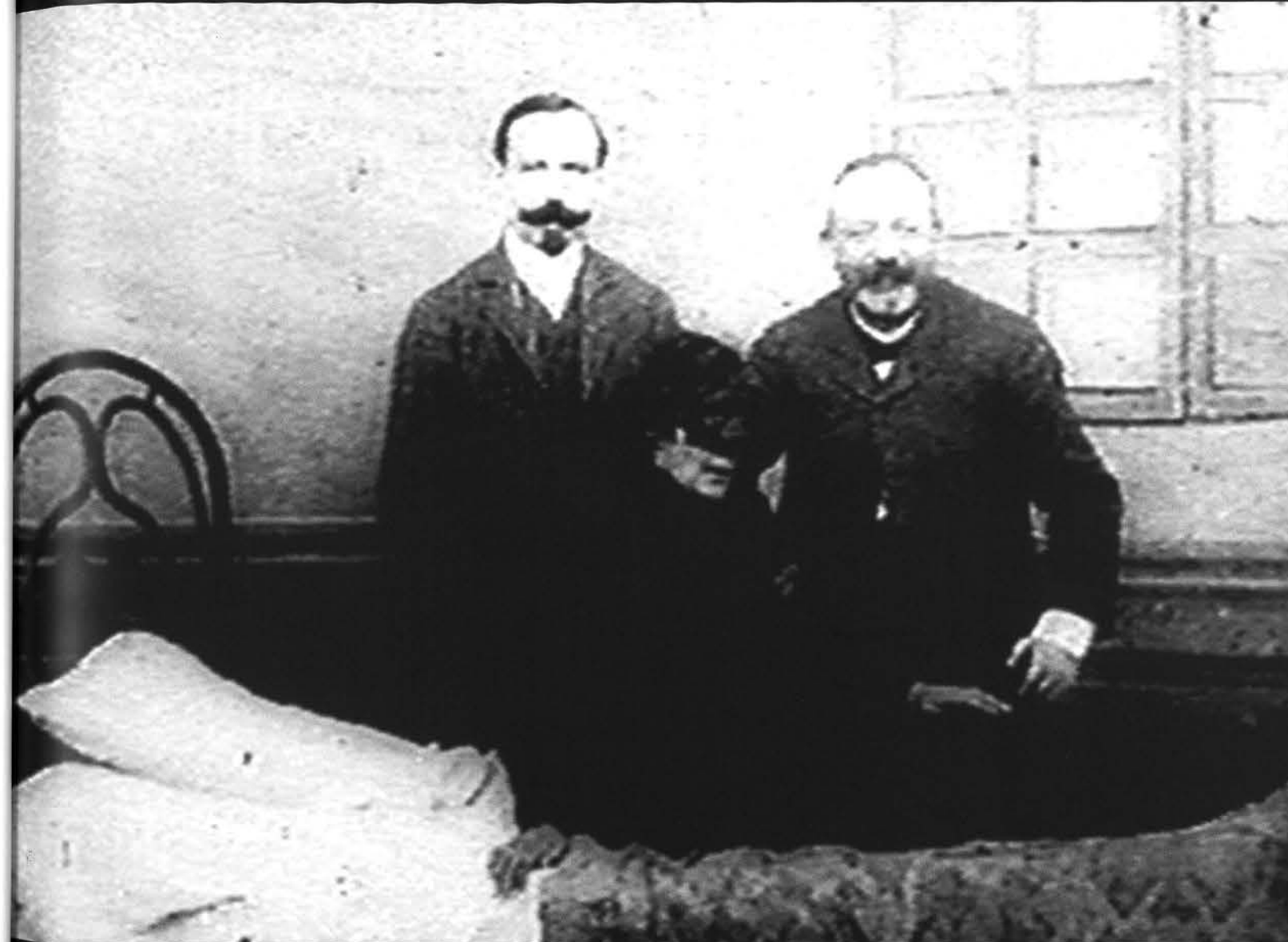
fig. 31

projekt för Index

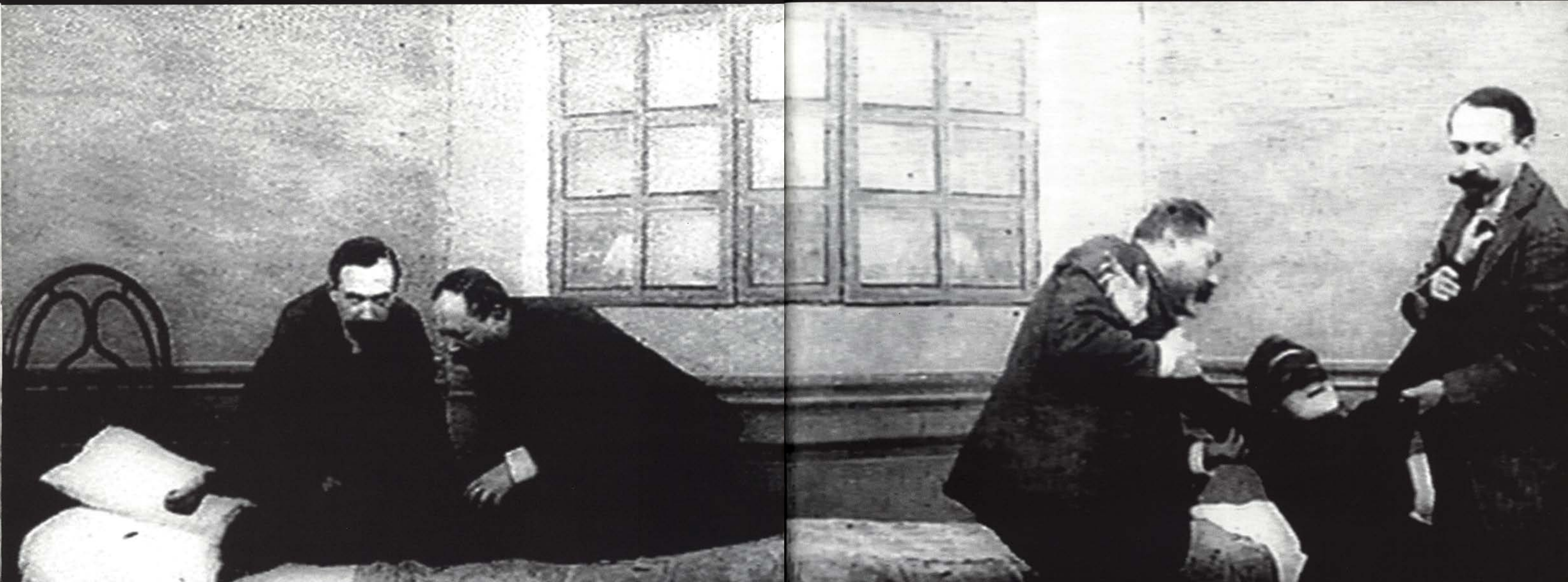
s. 54-63

Projektet baserar sig på videoinstallationen *Hysterica*.
(tack till Contemporary Art Society, London)
Originalfilmen av Roberto Omega/Camillo Negro, Torino, Italy, 1908.

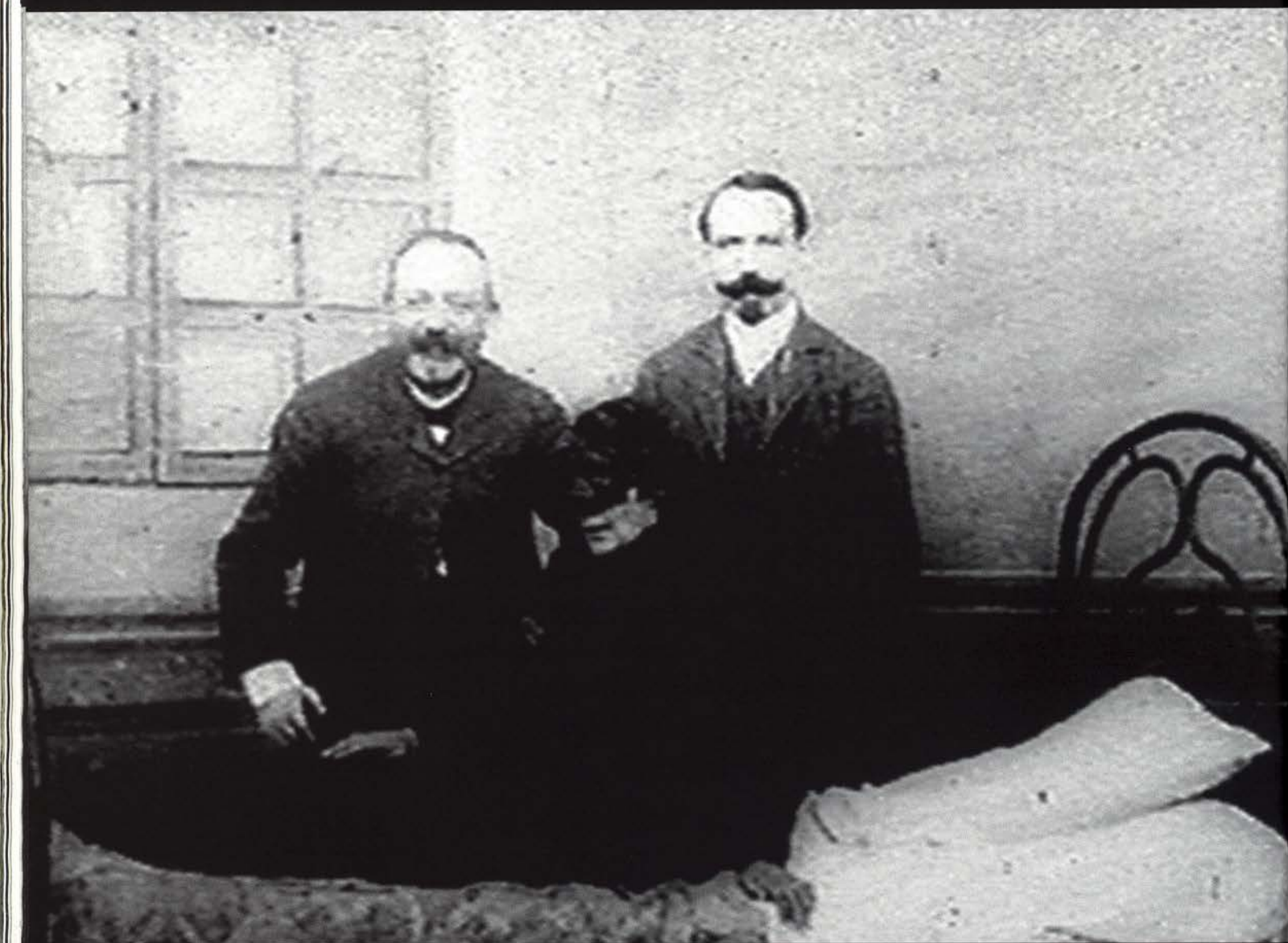
Douglas Gordon, 1995.













det typiskt generella

– Magnus Bærtås om Hans Peter Feldmanns konst

DET VAR PÅ UTSTÄLLNINGEN *Fotografi i tysk samtidskonst*, som visades på Louisiana förra sommaren, som jag för första gången kom i kontakt med Hans Peter Feldmanns konst. Av den historieskrivning som finns, t ex i Werner Lipperts bok *Hans Peter Feldmann/Das Museum im Kopf* förstår man att Feldmann varit verksam utan att göra så mycket väsen av sig. Hans arbeten har inte visats speciellt mycket utanför Tyskland¹. Han är född 1941, bosatt i Düsseldorf och avsåg sätta punkt för sin bana som konstnär 1980 med en utställning på Museum van hendaagse Kunst i Gent, Belgien. Vid den tidpunkten ansåg han att hans idéer inte gick att förena med ett allt mer kommersialiserat konstliv. Han förnekade dessutom alla verk som inte befann sig i hans egen ägo.

Men att befinna sig i eller utanför konstvärlden är ingen fråga som bygger på frivillighet. Feldmann har på senare år "återupptäckts"

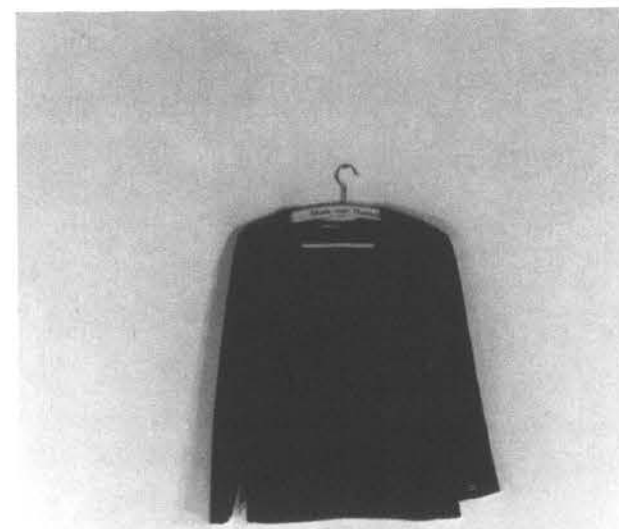
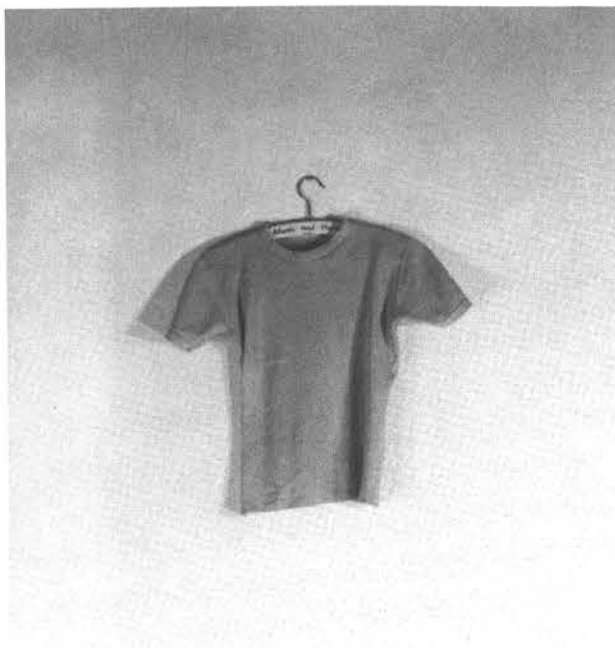
och framhållits som ett slags europeisk föregångare till Richard Prince. Hans löfte om att sluta verka i konstvärlden har uppenbarligen brutits: sedan utställning på Louisiana har jag sett nya verk vid två tillfällen på kort tid: på Galerie Durand-Dessert i Paris och i samlingsutställningen *Take Me (I'm Yours)* på Serpentine Gallery i London.

Feldmanns "comeback" och det förnyade intresset för hans konst beror knappast bara på en mediekritisk verksamhet som har vissa drag gemensamma med Richard Prince 80-talsproduktion. Det finns andra skäl till att hans konst känns angelägen och har en egen dragningskraft nu i mitten av 90-talet.

I sitt tidiga konstnärskap ägnade sig Hans Peter Feldmann åt måleri. Han gjorde strikta, "stillösa" avbildningar av olika ting – en stämpl, en byrålåda, en blyertspenna. På baksidan av dukarna började han göra collage av

bilder klippta ur tidningarna. Det var ansatserna till det som sedan skulle bli hans uppgift – att samla, kategorisera och presentera bilder. 1968 gav han upp måleriet (om man bortser från kolorering av fotografier och färgläggning av statyetter) och började istället göra små tryckta häften. En stark antiinstitutionell och antikommersiell attityd följde med vänstervågen och Feldmann omvandlade dessa idéer i sitt eget arbete; det fanns en "kunst für alle"-karaktär i hans klamrade häften med gråa kartongomslag. De hade inte mycket av det som i allt högre grad tyngt konsten – dyrbarhet, arkaiserande tonfall, fetischistisk materialitet, bistert allvar och fixering vid teknisk briljans. Titlarna var lika lakoniska som formgivningen var enkel: det första hette *12 Bilder*, det andra *23 Bilder*, det tredje *11 Bilder*, o s v. Alla var de, förutom titeln, stämplade med "Feldmann" på framsidan. Häftena presenterade Feldmanns egenhändigt uppställda kate-





Hans Peter Feldmann. *Alle Kleider einer Frau* (ur serie om 72 bilder), 1974.

gorier. *12 Bilder* (1968) är helt enkelt tolv fotografier av flygplan, *45 Bilder* (1971) innehåller fotografier av fyrtiofem par skor, *8 Bilder* (1972) visar åtta bilder av ambulanser och *1 Bild* (1970) är en bild av en rock. Han framställde trettiosju sådana häften mellan 1968 och 1976. På galleri- och museiutställningar hängde de i snören från taket eller låg på bord så att besökaren fritt kunde bläddra i dem.

Feldmanns övriga trycksaker – böcker, vykort, fotografiska sviter, m m – är gjorda i samma anda. Liksom *Bilder*-häftena har de oftast karaktären av enkla, okommenterade dokumentationer, eller inventeringar. Boken

Der Überfall består av tidningsbilder från infångandet av en bankrånare i Hilden, 1975. I *Alle Kleider einer Frau* (1974), fotograferar han sig igenom en kvinnas garderob.² *Eine Stadt – Essen* (1977) består av konstlösa bilder: gata upp och gata ner i Essen och de människor som råkar befinna sig på platserna. Likaså *Eine Firma* – ett senare arbete (1991) – där han halvt mekaniskt fotograferat allt i firman från direktören till brickorna i personalmatsalen. Allt ges samma dignitet, det finns inga överordnade och inga underordnade kategorier.

Denna, på sätt och vis skräckinjagande vi-

sion av likställighet framstår på ett ännu mer tydligt sätt om man försöker överblicka hela Feldmanns produktion. Han manar fram en värld som bara existerar som bilder – en "avgjutning" av vår värld. I denna "katalog-värld" kan allt delas in i grupper om t ex verktyg, fotbollsspelare, sängar, knän eller filmstjärnor. Ting, djur, genrebegrepp, människor – alla ingår de i samma ontologiska system men ingen av dem har företräde.

Så långt drev Feldmann likställandet att han gjorde häften med totalt *olika* bilder, såsom t ex i *4 Bilder* från 1973. Vad hade en igenbommad affär, en väska, ett uppnålat

porträtt och en motorväg med varandra att göra? Var de liksom stolarna, segelbåtarna och boxarna bara variationer av ett tema? Eller fanns här plötsligt en narrativ struktur?

Feldmann har inte mycket gemensamt med konstfotografer. Liksom Andy Warhol ägnar han sig istället främst åt att presentera representationer. Det är de anonyma fotografiernas bilder Feldmann intresserar sig för.³ Hans konst utgår från de generiska bilderna, bilderna som finns lagrade i vårt medvetande och formar vårt seende, eller snarare: formar seendeformer. Seendeformerna är extraherade ur den cirka kvarts miljard fotografier som tas varje dygn, och konstituerar sig både som reflexmässigt kategoritänkande och som uttryck för kulturell konsensus. Ett sådant konsensus är "söndagsmotiv" (*Sonntagsmotive*) – Feldmanns titel på de tjugoen posters av lekande katter, solnedgångar, pussande par och andra "gulliga" motiv han ställde ut vid ett flertal tillfällen, posters som under sina guldåldrar förmodligen återfinns i hundratusentals människors hem över hela världen.

Werner Lipperts beskriver inledningsvis i sin bok ett besök på en Intermedia-kongress i Hamburg 1985. Tidningen *Stern* demonstrerar den tryckta bildens makt genom stora tavlor med enbart texter, t ex: "Albert Einstein räcker ut tungan". Genast formas den berömda bilden i huvudet på besökaren: den åldrade Einstein som av någon outgrundlig anledning räcker ut sin långa tunga. Han jämför upplevelsen med ett besök på Feldmanns utställning i Gent. Feldmanns svartvita, klumpigt reproducerade naturscenerier – fotografier av Alp-landskap, små broar över stilla floder – kopplas i Lipperts huvud till de "riktiga" bilderna, föregångarna i färg. På så vis kan man se varje Feldmann-bild som toppen av ett isberg av konventioner.

Det aningen masochistiska i Feldmanns projekt – att så nära ansluta sig till klichéerna och till konventionen – fungerar, liksom i Richard Prince fall, som en subersiv metod. Det är förmodligen just den sakliga och "neutrala" framställningen i hans arbeten som skapar potentialen för en kritisk analys av hur bilderna äter sig in i människors medvetande. I sin metod att isolera dem från sin ursprungliga kontext frigör han deras förmåga, eller oförmåga till meningsalstring.

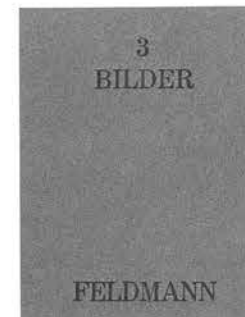
Ett långtgående försök av detta slag – att undersöka hur mycket mening ett fotografi släpar med sig när det är bortkopplat från sitt ursprung – var ett bidrag till utställningen *Projekt'74* i Köln (1974). Feldmann försökte

förmå tre olika dagstidningar i Köln att publicera ett par bilder helt okommenterade. Det skulle varken finnas bildtexter eller någon uppenbar anknytning till någon artikel. Ingen av tidningarna tände dock på idén.

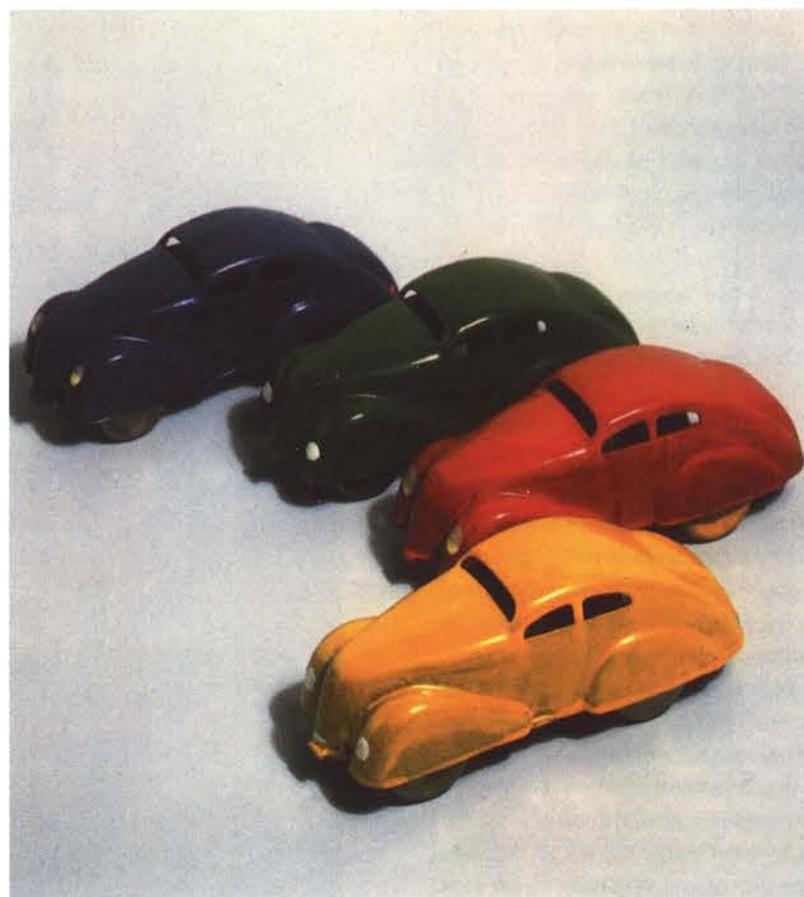
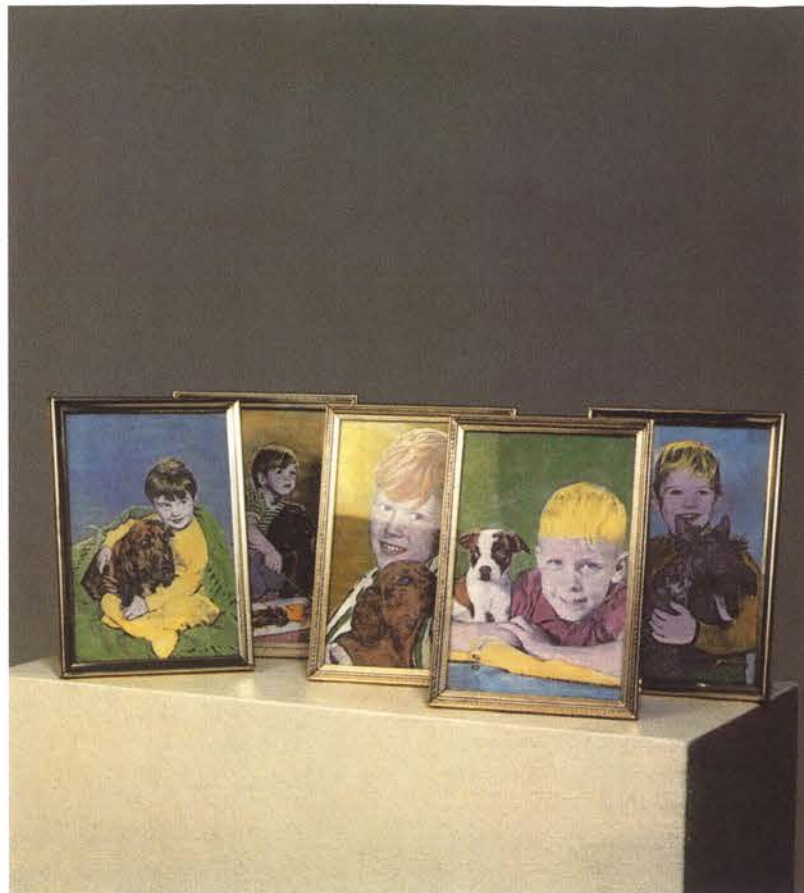
Man kan säga att metoden – att isolera vanliga, "lättkonsumerade" bilder och be oss betrakta dem – har en dubbel verkan: den både frilägger bildkonventioner – som har utvecklats till konventioner för seende överhuvudtaget – och återupprättar, eller snarare pånyttföder de enskilda bilderna. Förutom att få betraktaren att fundera över om, eller när och var deras ursprungliga mening har gått förlorad, framhåller den också den nya mening de erhållit såsom "bara bilder" – bilder som transporterats långt bort från sina referenter. Werner Lippert menar att dessa bilder inte alls förlorat sin aura, i den mening som Walter Benjamin använde begreppet i sin förutspående essä "Konstverket i reproduktionsåldern".⁴ Lippert skriver: "Just antalet reproduktioner ger originalen deras egenart, deras betydelse korrelerar med kopians talrikhet. Aura och mekanisk reproducerbarhet utesluter inte längre varandra, utan snarare betingar varandra".⁵

Det är mellan dessa begrepp som Feldmanns konst står och väger: de urlakade kopiornas meningslöshet och kopiornas förmåga till ikonisering av ett okänt, men betydelsefullt "original". Det handlar inte om ett original i meningen specifik bild, i de flesta fall återfinns inte originalet på någon annan nivå än på konventionens, traditionens och schablonens.

I mitten av 70-talet började Feldmann kolorera barnporträtt, fotokopior av passfoton, bilder på tidningssidor, reproduktioner av pin up-flickor, klassiska målningar, kopparstick, leksaksbilar och slutligen gipsstatyetter gjorda efter antika skulpturer. Det var den typen av kolorering som Roland Barthes ogillande liknade vid "ett slags smink (som det man lägger på lik)"⁶: tydligt lagda färgfält i starka färger som framhöll karaktären av övermålning. Det fungerar återigen med den likställande och utjämnande verkan som jag nämnde tidigare. Liksom *Bilder*-häftena med sina olika ting framstår de kolorerade bilderna som (obegripliga) variationer av ett tema. Ur variationerna destilleras dessa "temata" ut som ett slags universalier. De existerar på en likvärdig nivå och är i stort sett tömda på allt det specifika. Den värld som uppstår liknar den som skapas i olika språkinlärningsprogram (för barn eller vuxna) på TV och i böcker: männis-



Hans Peter Feldmann. *3 Bilder, Stühle*, 1972.



DAS DRAMA IST ZU ENDE: Kriminalbeamte biegen sich über den über-
schütteten Geiseltäglichkeit.



Hans Peter Feldmann.

överst t.v.: Koloriert Kinderfoto, 1977

överst t.h.: Der Überfall, 1975,

t.v.: Vier von sechs verschiedenfarbigen,
kolorierten Autos, 1975

ovan: Koloriert Zeitungsseite, 1977.



Hans Peter Feldmann. Installationsbild, 1995. (courtesy Gallerie L&M Durand-Dessert).

kor uttrycker sig övertydligt och agerar i slow motion-dramaturgi, livet och umgänget människor emellan rör sig på en minsta-gemensamma-nämndare-nivå, man talar om bilen, hästen, systemen som om dessa vore stiliserade figurer i en pekbok. Ingenting får stora igenkännandet, benämndandet och artikulerandet av orden, enbart ordens denotativa sida tillåts verka.

Det känns därför också logiskt att Hans Peter Feldmann visade sin stora leksakssamling 1975 (på Galerie Paul Maenz i Köln). Återigen visar Feldmann sitt intresse för former som vilar på en grund av konsensus-tänkande. Inför leksaker uppkommer ju frågor som: Varför har man valt att kopiera och förminska – göra en leksak – av just detta föremål (eller djur)? Är det för att föremålet – ett gevär eller en hammare – har en viktig plats bland mänskliga aktiviteter? Hur mycket gemensamt har kopian/atrappen med förlagorna?

I skenet av Feldmanns egen konst framstår

leksakerernas förmåga att "sammanfatta" formen av en hel kategori: t ex "bil", "svärd" eller "flygplan". Såsom "avgjutningar" av vår värld har de ofta "det typiskt generella" – ett destillat, eller ett genomsnitt av likartade former och föreställningar.

Feldmanns styrka är hans sätt att framställa vanlighet. Det är en vanlighet som inte går att avfärda, den pockar istället på förklaringar. Ett uttalande av Richard Prince känns aktuellt i sammanhanget: "I think normality will be the next special effect".

I utställningen *Take me (I'm Yours)* på Serpentine Gallery i våras uppmanades besökarna att ta för sig av och på olika sätt engagera sig i konsten. Feldmanns bidrag var en enorm mängd små fotokopierade bilder som man fick välja bland och ta med sig. Man fick ta tre var, och eftersom vi var två tog vi sex: en näsapa, en propeller, Beckett, glasögon, en snäcka och månen.

Noter.

1. Dock gjorde han en av sina första separatutställningar i Köpenhamn 1972 på Daner Galleriet. Feldmann har uppenbarligen haft god kontakt med det danska konstlivet på 70-talet, förmodligen i samband med intresset för Fluxus-konsten. 1973 skrev Per Kirkeby en uppskattande artikel om Feldmanns konst. Artikeln finns publicerad i Werner Lipperts bok *Hans Peter Feldmann/Das Museum in Kopf* (Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1989). Feldmann var även med i utställningen *New Media 1*, på Malmö Konsthall 1975.
2. Här finns en likhet med Christian Boltanskis "arkeologiska" arbetsmetod, som fått sitt kanske mest tydliga uttryck i s k *Inventaires*, där han i fotografiska arbeten och installationer visat olika okända människors tillhörigheter. I Baden-Baden i Tyskland och i Bois-Colombes utanför Paris köpte han dödsbon efter nyligen avlidna ensamstående kvinnor och ställde sedan ut hela bohagen. I Oxford fotograferade en man av alla sina tillhörigheter och sände bilderna till Boltanski. Om Christian Boltanski se t ex Lynn Gumperts bok *Christian Boltanski*, Paris 1994.
3. Se min artikel "Den anonyma fotografen" i 90TAL, nr 11 1994.
4. De nya reproduktionsmetoderna skulle förändra synen på konsten menade Walter Benjamin. Konstverkets aura, som var beroende av dess originalitet och unicitet, skulle gå förlorad i "reproduktionsåldern". Det var inget Benjamin sörjde eller beklagade, i marxistisk anda såg han möjligheter till en politisk sprängkraft i den nya konsten. "Konstverket i reproduktionsåldern" ingår i *Bild och dialektik*, Stockholm 1991.
5. Lipperts, a. a, min övers.
6. *Det ljusa rummet*, Stockholm 1986, sid 118.

Magnus Bårtås är konstnär, skribent och medlem av Index redaktion.



Stereoskopbild tillskriven Auguste Belloc, 1854.

från konst till bild

– några anteckningar kring seendets sociala historia av Jan-Erik Lundström

VÅRA FÖRESTÄLLNINGAR OM vad som utgör fotografiets historia har snabbt utvidgats under senare år. Klassiska konsthistoriska mallar med stabila genrer och en etablerad kanon av konstnärer/konstverk, har ersatts av en vidgad syn på bild i allmänhet, och "konst" och fotografi i synnerhet. Vi vet nu att det är omöjligt att begripa fotografiet som ett kapitel eller en delhistoria inom konsthistorien. Vi vet att urskiljandet av konst från andra bilder mestadels är ett illusionsnummer. Vi vet att fotografins många olika praktiker och genrer griper in i, influerar och definierar varandra. Reklambilden, modefotot, pressfotografiet, fristående dokumentär bild, familjealbumet, pornografiska foton och konstfotografiet, flätas samman, samspejar och motspelar, samsas och konfronteras i fotografiets historia. Vilken i sin tur är djupt implicerad i andra bildformer i vår kultur.

Konstteoretiska erövringar, omprövningar av traditionell metodologi och nytänkande i andra discipliner (psykoanalys och antropologi för att nämna de två områden som utövat det starkaste inflytandet på konst- och fotoforskningen under det senaste decenniet) har utsatt konst- och fotohistoriker för ett hårt tryck. Konsthistoria i sig måste idag betraktas

som ingenting annat än en anomali. Om strukturalistiskt tänkande under sent 1960-tal reviderade synen på det litterära verket, eller på litteraturkritikens uppgift, genom att förflytta tyngdpunkten från, som det hette, verk till text, så håller konsthistoria idag på att ersättas av bildhistoria. Den stora berättelsen med stora konstnärer som gör stora konstverk revideras, byts ut mot bilder av allehanda slag, anonyma, triviala, men likväl betydelsefulla och använda i vardagen.

I inledningen till en antologi med titeln *Visual Culture* understryker Norman Bryson att detta inte bara har att göra med att nya objekt introduceras, att kriterierna för inträde omvärderas, att historikerna undersöker och uppmärksammar nya typer av bilder.¹ Bryson betonar att en bildens historia inte bara uppmanar historikern att hävda estetisk excellens och briljans hos olika typer av bilder och bredda repertoaren. Han menar att det framförallt handlar om innebörder och om läsarter, om hur betydelser och mening uppstår i de olikartade kulturella och historiska sammanhang där bilder förmedlas och upplevs. Vad åstadkommer en bild? Vad utför den för arbete? Att undersöka detta betyder inte att man

avvisar estetiska värden. Tvärtom. Men perspektivet är resolut post-Kantianskt. Innebörd finns inte i tinget-i-sig, konstverket har inte ett eget inneboende värde; värde och innebörd finns i dess relationer med betraktare, uttolkare, brukare; inga transhistoriska sanningar, inga oföränderliga kriterier, finns att använda sig av i mötet med en bild.

Det mänskliga seendet har en historia. Om vi upplever och skaffar oss kunskap om omvärlden, och om vi gestaltar kunskap och upplevelser genom att göra bilder, så bidrar dessa bildpraktiker till att också definiera själva vårt seende. Seendet är inte ett genom historien oföränderligt biologiskt fenomen. Begreppet visualitet har allt oftare dykt upp i dessa sammanhang, ett begrepp som just definierar seendet som historiskt/kulturellt, snarare än biologiskt/naturligt. Var tid, varje epok har sin visualitet – eller visualiteter. Jonathan Crarys *Techniques of the Observer* har för den här forskningsinriktningen varit något av en murbräcka och vattendelare.² Det är en bok som handlar om "seendet och dess historiska konstruktion". Skriven i sent 1900-tal, mitt uppe i, som Crary själv säger med hänvisning till



Jacques Antoine Moulin. Fotografisk studie, 1853.

elektroniska media och digital teknik, en "svepande omstrukturering av relationen mellan representationsformer och det observerande subjektet", handlar bokens huvudtes om en annan, enligt Crary, lika omstörtande förändring. Han menar att – och *Techniques of the Observer* tar fram ett omfångsrikt och tidigare i mångt och mycket ouppmärksammat empiriskt material som stöder hans teser – det tidiga 1800-talet upplevde och stod för en likartad, och lika omfattande förändring som vårt pågående intåg i den digitala eran. Crary menar att det under 1800-talets första decennier uppstår viktiga förskjutningar och nymodigheter vad gäller optiska instrument, rön om visuell perception och fysiologi, vilka sammantaget innebar ett dramatiskt brott mot renässansens perspektivläror och mot klassicistisk rumsbild och ideologi. Crary menar att här uppkommer "en ny sorts betraktare,...vilken utgjorde en avgörande förutsättning för...en modern och heterogen visualitet". I kontrast till den numera invanda dateringen av modernismens uppkomst som, åtminstone i bildkonsten, hänförs till 1860- och 1870-tal, förlägger Crary istället denna förändring i 1800-talets första decennier; och inte hos en grupp konstnärer utan hos ett antal filosofer, vetenskapsmän, uppfinnare, psykologer och perceptionsteoretiker; det vill säga inte i den estetiska gestaltningen utan i den vetenskapliga eller filosofiska utsagan och i det teknologiska framsteget.

Till det intressantaste i Crarys historik, långt intressantare än hans tidigareläggande av moderniteten och det moderna seendet, hör det faktum att han ifrågasätter den alltför vackra och lite utnötta berättelsen om en kontinuerlig, målmedveten, närmast teleologisk utveckling från renässansens på medeltida teorier baserade perspektivläror med rötter bakåt ända till Aristoteles *De Anima*, via

camera obscurans långsamma förfining som hjälpmedel och ritinstrument under 1600-tal och 1700-tal, till de första användbara fotografiska processerna – daguerrotypin och talbotypin – under 1830-tal. Det är således en utveckling som vill se fotografien som en teknologisk materialisering – och en estetisk fulländning – av centralperspektivet.³ Crary menar i stället, och här är han fruktbart provo-

kativ, att mellan camera obscuran, som representant för renässansens och upplysningens seende, och fotografien, som ett modernt medium, finns en stor avgrund. Fotografiet måste ses som en del av 1800-talet och modernitetens visualitet. Camera obscuran och fotografiet är som historiska storheter radikalt olikartade (kanske också, skulle jag vilja tillägga, ojämförbara).



Nadar. Charles Baudelaire, ca. 1855.

Under camera obscurans paradigm är, enligt Crary, distinktionen mellan betraktare och omvärld fixerad, entydig, given, oproblematiserad.⁴ Seendet är passivt, mottagande, registrerande, samt skilt från den förnimmande mänskliga kroppen. Men 1800-talets modernitet förändrar detta. Betraktaren blir produktiv, förhållandet betraktare och omvärld blir mångtydigt, instabilt, differentierat. Seendet är aktivt, sökande, gestaltande. Människan åstadkommer själv sina sinnesförnimmelser; de kommer inte automatiskt till henne. Och den egna kroppen blir till seendets plattform.

Crary betonar alltså denna upplösning av gränserna mellan observatör och det som observeras, mellan subjekt och objekt, mellan jaget och den andre, mellan virtuellt och faktiskt, mellan bild och verklighet; ett gränsoverskridande och en kategoriupplösning som förstås föregriper mycket av t.ex. den postmoderna diskussionen kring subjektet, modern epistemologi, eller varför inte kvantfysik och Heisenbergs osäkerhetsrelation.

Parallellerna är för övrigt många med Foucaults betraktelse över humanvetenskapernas framväxt under 1800-talet, där människan inte bara blir föremål för nya former av disciplinering och kontroll, utan framförallt för kunskap.⁵ Människan är en uppfinning säger Foucault, under denna epok blev hon både föremål för kunskap och själv kunskapsproducent.

Nu måste man dock fråga sig varför det modernistiska avant-gardets estetik – impressionism, expressionism, etc – i stället för låt säga en mer normativ, allmängiltig eller "populär" visualitet, skall vara den norm, det seende kring vilket 1800-talets historieskrivning centreras. Plötsligt kan Crarys berättelse tyckas ganska konventionell. Enligt klassiskt modernistiskt mönster formeras framstegen hos avantgardet, för att sedan sippra ner till folket. Är det inte en väldigt konsthistorisk förklaringsmodell? Och hur upprättas egentligen denna länk mellan tidigare förändringar i psykologi, fysiologi och vetenskapsteori och optisk teknologi, och den framspringande modernismen med dess abstraktioner, dess subjektivism, dess sociala position?

Istället för att se 1800-talets vetenskap, filosofi och bildformer som en förlängning och fulländning av principer från renässansen, så ser alltså Crary framväxten av ett nytt seende och ett djupgående brott mot camera obscurans modell. Uppfinnandet av fotografien innebär helt visst en sorts slutpunkt för camera obscuran som faktiskt optiskt instrument. I och med fotografins uppkomst förlorar den i stort sett sitt användningsområde.

Men överges camera obscura-seendet – låt oss kalla det så – så omedelbart? Tveksamt. Moderniteten och 1800-talet måste betraktas som en dragkamp mellan olika paradigm, mellan olika observatörer; mellan ett mimetiskt, registrerande, "objektivt" seende och ett autonomt, producerande, "subjektivt" seende. Camera obscura-modellen förlängs in i fotografiet, filmen, samtidigt som den där möter konkurrens och undergrävs. Fotografiet kan visst på sätt och vis beskrivas som en

Niepce. *Napoléon III*, ca.1853-55.

lösning på renässansens mimetiska dröm; Alberti säger i sin *Della Pittura* att "målaren representerar endast det som kan ses". Men samtidigt innebär fotografiets tillkomst att allt detta ifrågasätts; att gränserna kropp och maskin, bild och värld, natur och kultur, föreställning och verklighet, subjekt och objekt, statistik och poesi, jag och den andra suddas ut, problematiseras och, just det, *synliggörs* genom denna problematisering. Och visst upplöses seendets objekt i moderniteten, men samtidigt, i fotografisk praktik och i diskussionerna av fotografin, återupprättas det om och om igen. Man får tänka sig en utdragen modernitet, en böljande modernism, där varje generation återupprättar, förnyar, förvandlar sitt förhållande till natur, till ursprung, till det sublima, till maskinen och där allt detta bryts mot tidens nymodigheter - litografiet, fotografiet, stereoskopet, arkadierna, följetongen, maskinerna osv.

Fotografiet dateras oftast till 1839. Detta är offentliggör en fransman - Louis Jacques Monde Daguerre och en engelsman - William Henry Fox Talbot - två olika fotografiska processer. Daguerres - daguerrotypi - är den som främst fångar det omedelbara intresset. Talbots - kalotypi, en negativ-positiv process - är den som visar sig innehålla embryot till fotografins framtid. Slutfasen kring fotografiets födelse sker snabbt, nästan abrupt tycks det och efter att de första fotografiska processerna offentliggjorts formligen exploderar marknaden av likartade eller förbättrade uppfinningar. Men förarbetet har varit mödosamt med uppfinnandet av centralperspektivet, camera obscuran, fotokemi, glastillverkning och optik, med mera. Förutom ett allmänt tryck på bildutbudet fanns ett behov av bilder bl.a från

den framväxande medelklassen - i en första omgång tillgodosett av litografiet, (uppfunnet 1796) - så föreligger ett antal nödvändiga förutsättningar först vid 1800-talets början: tillräckligt bra och ljusstarka objektiv att fästa vid en kamera, en utvecklad kunskap om metallsalters ljuskänslighet och tillräckligt rena och pålitliga kemikalier, och kanske framförallt, en idé om att vilja bevara den bild som projiceras på kamerans mattskiva, en föreställning om att detta skulle vara möjligt och användbart, en *vilja att fotografera*⁶.

Litografiet och fotografiet är startskotten till en snabbt accelererande bildkultur; en bildkultur som på ett helt annat sätt än tidigare når ut till olika samhällsskikt, i kvantiteter och ett tempo som tidigare varit långt utom räckhåll, det som Baudelaire, lysande ambivalent inför detta, kallar för "industriell galenskap". Nya teknologier (litografi, fotografi, stereografi, etc.), nya motiv och nya användningsområden sammanfogas i 1800-talets bildindustrier och skapar den nya massbildkulturen. Och det är på denna arena som nya observatörer, nya betraktare, nya bildkonsumenter uppträder, formas och själva formar.

Dessa observatörer börjar också ges kontur och substans i ett antal nyutkomna historiska studier. Som intressanta komplement till Crarys genialt formalistiska argumentation så sammanlänkar andra bildforskare apparatur

Bruno Braquehais. *Akademisk studie*, ca.1854.

och social praktik i sin forskning⁷, inför kön, klass, etnicitet som faktorer i undersökningar av det visuella som en kulturell praktik i vardagen.⁸ I 1800-talets bildkultur, med de nya bildmediernas hjälp, initieras en sammansatt bildpraktik - kunga- och kändisporträtt, pornografiska bilder, expeditionsfotografin, m.m.

- som förför och lockar, bygger självförtroendet och befäster status quo, som stillar och väcker begär, på sätt som ingen tidigare bildkultur varit i närheten av.

I sin undersökning av 1800-talets explosion av erotiska och pornografiska bilder - som fotografier, stereografier, och senare film - söker Linda Williams kombinera insikter från psykoanalys och teknikhistoria, utan att hamna i ahistorisk psykologism eller tekniskdeterminism, med en analys av själva bildmaterialet. Konkreta historiska situationer och bildinnehåll ges således företräde i Williams analys. Hon påvisar att den tolkning av de optiska instrumenten och teorierna som Crary ger har sin motsvarighet i själva bildinnehållet.

Stereografins kroppsrelaterade seende - eller *autonoma seende* - jämföras med en uppmärksamhet på hur betraktare faktiskt upplevde och tolkade motiv och innehåll i dessa bilder. Williams talar om "en extas som finns i kroppen, även om den produceras i förhållande till bilden" - bilden som en närvaro snarare än ersättning för något frånvarande - och visar att innehållet i och upplevelsen av t.ex. de så vanliga pornografiska stereobilderna, ger stöd för samma "förkroppsligade seende" som Crary finner i själva instrumentet och mediet som sådant. Både ögat och kroppen engageras; seendet har med taktilitet, kroppsmedvetenhet och närvaro att göra, samt, inte minst, begär och självtillfredsställelse.

Fotografiet avancerar snabbt från att först ha varit en uppmärksamhet och förtrollande kuriositet, till att vara ett centralt och självklart inslag i den urbana kulturen. Antalet yrkesverksamma fotografer, antalet ateljéer, bildproduktionen m.m. växer snabbt; en massbildkultur och bildindustrier uppkommer.⁹ Efter bara några decennier visar det sig att fotografiet är en oundgänglig ingrediens för upprätthållandet av en masskultur. I fotografiet återfanns många av de egenskaper som de som var positivt inställda till industrialismen hyllade: precision, objektivitet, snabbhet, reproducerbarhet, bekvämlighet. Här ser vi nu en kultur som inte bara konsumerar föremål, utan även visuella erfarenheter. Följer vi Marx credo och konstaterar att det är nu som allt som är fast förflyktigas, så ser vi också att moderniteten och kapitalismen bygger på flexibilitet och tillfälliga tillhörigheter, på en mer mångfasetterad, mångfaldigad, promiskuös och lössläppt visualitet.

Parisiskt 1850-tal hör till den första epok där fotografin blir till ett yrke, en näring och så

småningom en industri. Visst finns det fortfarande vid denna tid engagerade amatörer, gentlemän, vetenskapsmän som söker utveckla det nya mediet, men framförallt är det nu entreprenörernas period. Det är en kommersiell fotografi som utvecklas och modifieras i dialog med kunder och uppdragsgivare. Man kan sällan tala om specifika upphovsmän; ändå uppstår ett rikt spektrum av fotografiska praktiker; "ett subtilt bildmakande,

Nadar. *Nadars studio i Paris*, ca.1861.

en mångfald av smakriktningar, och originella bildlösningar" hos dessa de första yrkesfotograferna.¹⁰ Napoleon III är ett av de första statsöverhuvuden som ser till att hans och hans familjs porträtt erhåller maximal spridning. För detta ändamål spenderar han en hel del pengar. Cartes-de-visites-epoken ger porträttet helt nya förutsättningar att nå en stor målgrupp och kundkrets; A.A.E. Disdénis produktion i ateljen hör till de mer omfattande, och han förtecknar 68.000 negativ i sina register. Det akademiska aktfotografiet, propagerat av fotografer som Joseph August Belloc (som också blir arresterad och bötfälld, beslagas med flera tusen "obscena" fotografier) och Bruno Braquehais, ser till att salongserotik sprids i stora mängder. Andra fotografer arkitektur, expeditioner, reproducerar andra konstverk, rumsterar om i stillebengenren - allt på uppdrag av någon, mestadels mitt uppe i en snabbt expanderande urban kultur.

Den andra industrialiseringen av seendet sker under sent 1800-tal då fotografiet genom nya trycktekniker når helt andra spridnings-

möjligheter och då de första stora företagen börjar formera sig. Det är nu som fotografer inte bara är självständiga entreprenörer, som tar uppdrag från den som vill ha ett fotografiskt arbete utfört; nu anställs fotografer hos de stora företagen. Företagets egen interna information, reklam, kommunikation med andra företag - allt detta passerar genom fotografen. "Ett stort företag måste, för att överleva, tilhandahålla tolkningar av världen till sina kunder och anställda" hävdar David Nye, vars studie av General Electric visar exakt hur detta går till.¹¹ Den kommersiella och industriella fotografin förblir kvantitativt en dominerande bildklass. Den är ett system av bildgenerer, bildklasser, innehåll som utvecklats utan en mall, utan en särskild upphovsman (i företagsfotografins fall måste man betrakta företaget som upphovsman, inte bara i juridisk mening), men ändå med stort inflytande och med sofistikerade resultat.

En bildhistoria, en seendets sociala historia, söker överblicka och greppa denna anonyma, odramatiska, icke självmedvetna fotografi. Konstfotografiet och bildkonsten kan endast förstås i förhållandet till denna större bildekonomi. En integrerad fotografihistoria kan inte särskilja dokumentär, konst, amatör, korporativ bild och industribild från varandra. Dagens historiker har börjat tilhandahålla grundplåtarna till en sådan integrerad bildhistoria; bilden visar sig vara ett komplext samspel mellan visualitet, apparatur, teknologi, institutioner, sociala värnor, mentala diskurser, kroppar, symboler, motiv. Även betraktandet, observatörens aktiviteter, blicken är ett skiktat och sammansatt fenomen, lika problematiskt som någonsin verbalspråkets plats och roll i vår kultur.

Människan konstitueras av både språk och bild. Men även i vår allt mer genomgripande och sammansatta värld, som W.J.T. Mitchell noterar, så är "bilder en punkt av märklig friktion och obekvämlighet...", trots alla bilder, vet vi fortfarande inte riktigt vad de är för någonting, hur de fungerar, vad deras relation till språket är.¹²

Noter.

1. *Visual Culture - Images and Interpretations*, red. Norman Bryson, Michael Ann Holly och Keith Moxey, Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

2. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cambridge:

Nadar. *Självporträtt*, ca.1860

MIT Press, 1990. Tanken att seendet har en historia återfinns redan hos Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*, London, 1915. Se även Kaja Silvermans artikel i detta nummer av *Index; Vision and Visuality*, red. Hal Foster, Seattle: Bay Press, 1988 och *Talspråk, Skriftspråk, Bildspråk*, red. Jan-Erik Lundström/Berit Sahlström, Linköping, 1992.

3. En utmärkt diskussion av problematiken kring centralperspektivet finns i Joel Snyder, "Picturing Vision", i *The Language of Images*, red. W.J.T. Mitchell, Chicago, 1980. Snyder noterar att centralperspektivet är ett försök att hitta ett sätt att göra bilder som efterliknar det mänskliga seendet. Men han understryker också att därmed uppfattas även det mänskliga seendet som *bildligt*, som en bildpraktik.

4. Linda Williams noterar, helt korrekt, att i Crarys schema är camera obscuran en optisk princip snarare än en bildproducerande apparatur. Se Linda Williams, "Corporealized Observers - Visual Pornographies and the 'Carnal Density of Vision'", i *Fugitive Images, From Photography to Video*, red. Patrice Petro, Bloomington: Indiana University Press, 1995.

5. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris: Editions Gallimard, 1966; eng. utgåva *The Order of Things*, New York: Vintage House, 1970.

6. Begreppet och den hypotes det syftar till utvecklas i ett opublicerat föreläsningsmanuskript från 1993: "The Will to Photograph". Begreppet har hämtats från Geoffrey Batchen, "Burning With Desire: The Birth and Death of Photography", *Afterimage* vol. 17, nr 6, 1990.

7. Litteraturen är omfattande. Till dem som mest bidragit till denna korta text hör Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven: Yale University Press, 1994; Allan Sekula, "Kroppen och Arkivet", *Index* nr 2, 1995; John Taylor, *A Dream of England: Landscape, Photography and the Tourist's Imagination*, Manchester: Manchester University Press, 1994; Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and 'the Frenzy of the Visible'*, Berkeley: University of California Press, 1989; Linda Williams, "Corporealized Observers", se fotnot 4; David Nye, *Image Worlds: Corporate Identities at General Electric, 1890-1930*, Cambridge: MIT Press, 1985; John Tagg, *The Burden of Representation*, London, 1988. Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge: Harvard University Press, 1991; Hans J. Scheurer, *Die Industrialisierung des Blicks: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie*, Köln: DuMont, 1987.

8. Crarys diskussion av stereoskopet som lokus för den nya förkroppsligade observatören har t.ex. ingenting att göra med en bilds innehåll; han nämner inte någonting om vilka bilder som förmedlades av dessa optiska instrument som han är så fascinerad av, och han deklarerar öppet att det är just detta, en besatthet av de faktiska representationerna, han vill undvika.

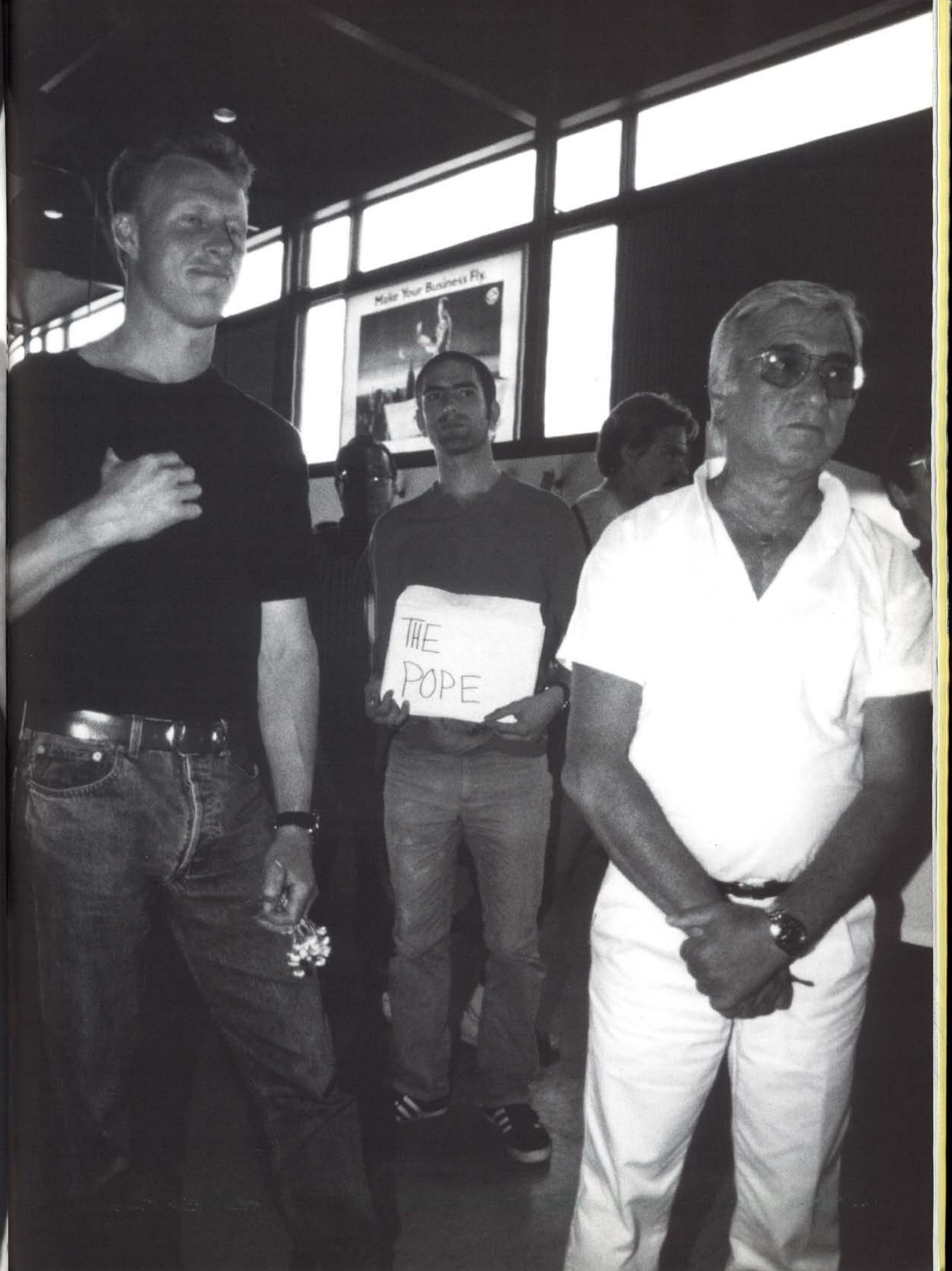
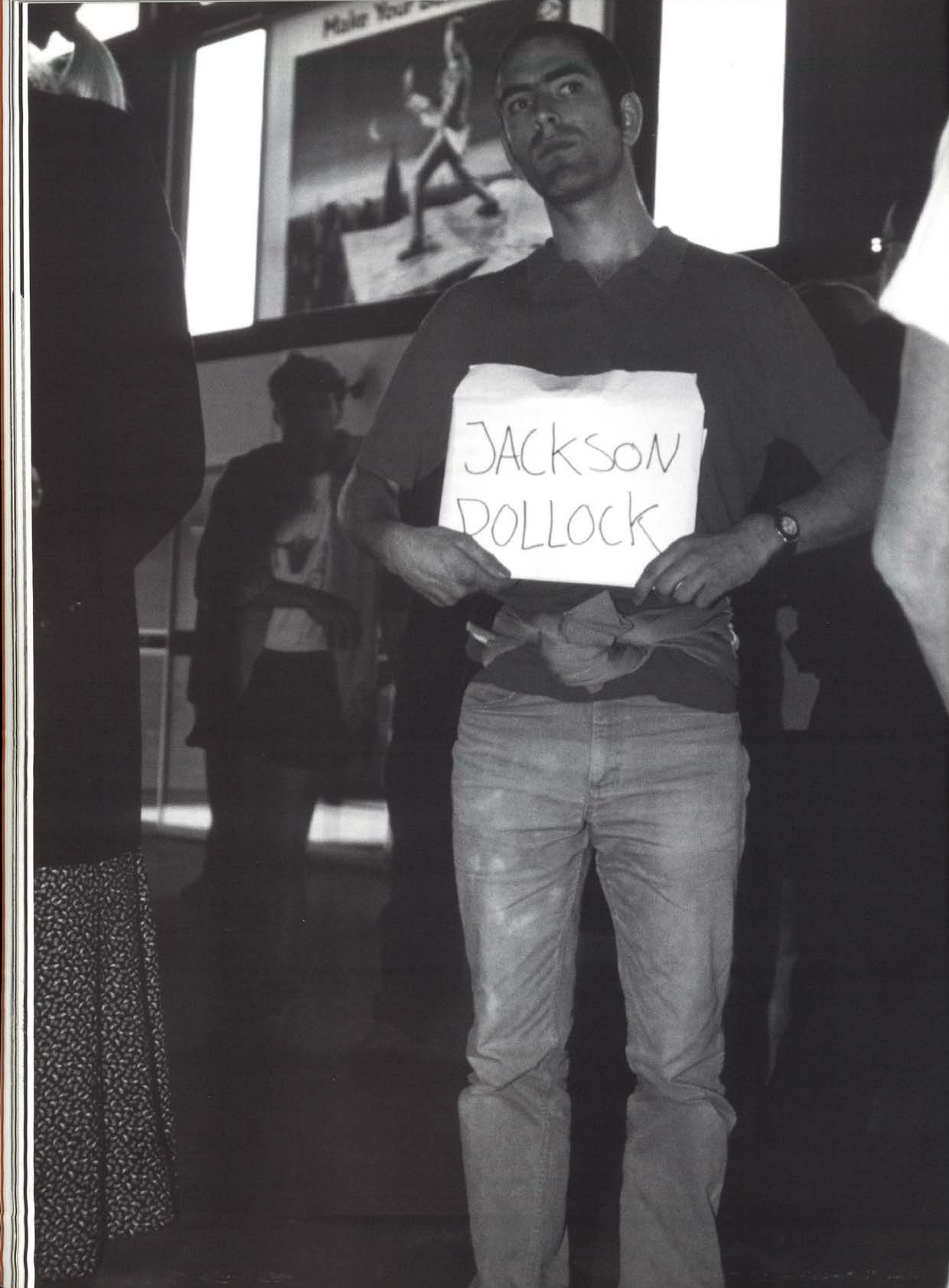
9. Enligt McCauley fanns i Paris 13 ateljéer år 1848. 1868 har antalet vuxit till 365. Se fotnot 7.

10. McCauley, sid.5.

11. Se Nye, fotnot 7.

12. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Jan-Erik Lundström är chefsintendent på Fotografiska Museet på Moderna Museet i Stockholm



slumber

Paulina Sokolow om Janine Antonis verk *Slumber*



ATT SYNLIIGGÖRA DET OMEDVETNA, irreella, blev den röda tråd i konsten och naturvetenskapen på nittonhundratalet, som ersatte föråldrad gudomlighet med modern andlighet. Men framställningen av drömmen med dess surrealistiska tids- och rumsförskjutningar var förknippad med ett förargligt dilemma. För så snart konstnären visualiserade sin dröm i vaket tillstånd, måste drömmen passera intellektet och det obearbetade måste obönhörligen överföras med rationella medel.

Sällan har väl därför en konstnär så handgripligt materialiserat sina drömmar som Janine Antoni gör i sin installation *Slumber* (1993). På Anthony d'Offay Gallery i London och senare på gallerier i Zürich och Madrid, installerade Antoni en säng med baldakin bestående av ulltrådar från 316 spolar. Under själva utställningen, på natten när inga åskådare var på plats, sov hon i galleriet, kopplad till en EEG-apparat som registrerade REM-impulserna, det vill säga de rörelser ögonen gör under sömnens drömfaser. Varje natt spotade apparaten ut långa remsor med grafiska linjer som redovisade hennes drömmaktivitet. Vid sängens fotända placerades en stor vävstol vid vilken hon dagtid inför åskådare vävde en ändlös filt av ullen där remsor från ett nattlinne hon haft på sig när hon sov, följde REM-utskriftens sick-sackmönster. På natten täckte filten konstnärens kropp, allt medan REM-registreringen fortsatte.

Janine Antonis verk grundar sig i vardagens alla ritualer. Att äta, att bada och att moppa golv, det vill säga de allra mest basala aktiviteterna omvandlas i Antonis händer till skulpturala processer. Att Antoni är kvinna gör

dessutom att man förknippar dessa sysslor med kvinnligt arbete, men också med beteenden associerade med kvinnliga manier. Samtidigt imiterar hon den traditionella konstens ritualer som till exempel ciselering (som hon har gjort med sina tänder), måleri (som hon gjort med sitt hår och ögonfransar), modellering och gjutning (som hon gjort med sin kropp). Gemensamt för materialen hon använder är att de alla kommit i intim kontakt med konstnärens kropp.

I *Butterfly Kisses* (1993) "penslade" hon med sina mascarasmetiga ögonfransar genom att blinka på en duk 1124 gånger. I *Slumber* är hennes drömmar byggstenarna och remsorna ur hennes nyss kroppsvärma nattlinne är konstruktionen. I båda verken målar Antoni direkt med ögonen, det vill säga det organ som innehaft den mest privilegierade ställningen i konsten. Men *Slumber* går ett steg längre och lämnar de frivilligt framkallade rörelserna och låter det autonoma nervsystemet ensamt "måla". Ögat får teckna.

Janine Antoni förverkligar i *Slumber* romantikens och modernismens längtan efter synliggörandet av essentiell andlighet, bara för att i nästa ögonblick mödosamt väva mönstret som EEG-apparaten producerar. Hon återanvänder sina drömmar och de ger henne värme under natten.

Det finns ett narcissistiskt drag i Janine Antonis konst. Hon låter ingen av sina spontana reaktioner gå till spillo - de är hennes råmaterial i vilka alla hennes verk har sin början. *Slumber* börjar och slutar med Janine Antonis kropp, i detta märkliga kretslopp där hennes drömmar först passerar modern högteknologi

och sedan, i en sorts omvänd kronologi, överförs till ett urgammalt konsthantverk i vävstolen.

Vävandet och performanceformen förknippas med 70-talets feministiska performancekonst och det är uppenbart att det är där Antoni hämtar sin främsta inspiration. Men det finns en avgörande skillnad. Då handlade det om utforskandet av den specifikt kvinnliga erfarenheten och återerövrandet av sin kropp. Även traditionellt kvinnliga konsthantverk, som just vävning eller sömnad av lapptäcken skulle återupprättas. Medan det då tenderade att handla om att mystifiera och förhålliga det essentiellt kvinnliga, finns knappast någon mystik i Antonis installation. *Slumber* är lika öppen och saklig i sin redovisning av processen som en skolövning på fysiktimmen.

Men resultatet av processen för inte betraktaren närmare konstnären trots att utskriften borde vara en direkt länk till hennes undermedvetna. Antoni kittlar gärna konsthistoriens nyckelverk under hakan och *Slumber* kan också förstås som en parodi på modernismens fåfänga jakt efter drömmens och andlighetens mystik. EEG-apparatens anteckningar är lika obegripliga som Joan Mirós "automatiska skrift".

Janine Antoni leker kurrageömma med betraktaren när hon öppet visar sina drömmar men samtidigt förnekar en representation av sig själv. Eller är det möjligen inte "Kejsarens nya kläder" hon väver?

Paulina Sokolow är konstpädagog, föreläsare, skribent och praktikant på Index.



Foto: Javier Companyo

Janine Antoni. *Slumber*, 1993.

"a black child is suffering"

"Om du fångas av någon annans dröm, är du förlorad" Gilles Deleuze

I. Om den Ena

DE VITA KUDDARNA i den svarta kvinnans händer täcker den nedre delen av hennes kropp. Det finns en formmässig överensstämmelse mellan den skrupelfria amerikanska hotellägarinnan Leona Helmsleys utbredda klänning och de två kuddarna¹. Vid ett första ögonkast kanske vi till och med får för oss att den svarta kvinnan sitter på sängkanten. Men icke; det kan hon inte. Det skulle förstöra den i själva verket ganska enkla kod som den vita kvinnans pompa och ståt är beroende av. *Allt i*



Leona Helmsley med tjänstekvinnor.

deras mellanhavanden måste vara olik; den svarta kvinnans vita kläder är en fläck tvärsöver den enfärgade harmonin mellan rummet och den vita kvinnans kläder; den ena flinar mot den värld vars blick hon inbjuder och den andra sänker sin blick i den nästan fundamentala gesten av nederlag...

Men fotografiet är arrangerat: den svarta kvinnans närvaro var på något sätt efterfrågad (men hur?), som ett behov (ett behov hos vem?). Hur många andra fotografier finns det från samma tagning? Säg den svarta kvinnan någonsin på sin arbetsgivare eller mötte hon kamerans blick? Utövade hennes blick något tryck i detta rum där hon råkat hamna? Eller var hennes blick icke-existerande, såsom hos svarta tjänare på bordeller i New Orleans före

inbördeskriget, tjänare som kunde åse när de vita prostituerade och deras kunder kopulerade, därför att deras blick inte ansågs mänsklig?

Men redan dessa frågor rymmer något som inte stämmer. Den enas ansikte förstärker omedvetet den mask som fotografiet kräver. För vi ska inte göra några misstag: fotografiets knep, som bildtexten bekräftar, är just att med smicker dra in oss i den här masken genom vilken vi kan känna oss nöjda. Medlidandet behöver här en *identifikation på en*

II. Om den Andre

Nelson Mandelas ansikte är extraordinärt. Det är som en mask, ett ansikte som till fullo hängivit sig åt samhället och historien. När Roland Barthes diskuterar Richard Avedons fotografi av William Casby, född slav, säger han "Masken är betydelsen så länge den är absolut ren." Carl Bildt är uppenbarligen överväldigad av denna rena betydelse och kan inte annat än, för ett ögonblick, glömma sin egen politiskt nödvändiga mask. I mötet dem mellan är Bildt den oerfarne pojken från Första Världen, skyddad från verklighet, och Mandela är det verkliga lidandets rena mask.

Indignationens rörelse i Hemsley-fotografiet utgår ifrån det faktum att den svarta kvinnan är en osedd accessoar. Något liknande gäller Bildts blick som är överabsorberad av Mandela och tycks radikalt frånvarande. Men denna frånvaro på innehållsplanet blir en närvaro om vi inkluderar oss själva i de involverade blickarnas dynamik, om vi tar i beaktande den respons som det första fotografiet implicerar i sitt sätt att tilltala oss. Bildts blick är ingenting annat än den förstörade kärnan av den blick som det Hemsley-fotografiet inbjuder betraktaren att anta. Bildt kanske inte är indignerad (därför att det inte finns någon lättigenkännlig "vit narcissistisk herre" här som hos Hemsley) men hans blick är exakt det som kvarstår när vi drar ifrån indignation från det medlidande vi kände inför det första fotografiet. Härav fascinationen inför det Bildt-fotografiet: i det möter vi vår egen blick från det första fotografiet såsom i en spegel. I det avseendet avslöjar det ännu bättre den narcissistiska komponenten i vårt medlidande som är mobiliserad av Hemsley-fotografiet.

III. Det eviga offret

Det fundamentala kännetecknet för en fantasi i de Sades anda är, enligt Lacan, lidandets förevigande. Den vackra oskulden är oändligen torterad och våldtagen, och dör ändå aldrig och förlorar aldrig sin skönhet eller sin nödvändiga kvalitet som oskuld. Den svarta personen är också del av en liknande förläng-



Nelson Mandela och Carl Bildt, 1992

ning av offerskapet inom den vita fantasin. Den svarta fantasikroppen förblir ett offrets kropp vars oskyldiga eller hjälplösa blick stirrar tillbaka på oss i nästan varje nyhetsrapportering om "afrikanska tragedier".

Men det medlidande vi känner när vi möter den oskyldigt lidande Andres blick gömmer faktiskt en dold njutning som, liksom alla njutningar, genomborras av skuld. Låt oss återvända till fotografierna. Mandela är på intet vis ett hjälplöst offer, oskyldigt och okunnigt om de omständigheter som har fört honom till hans position. Som politiker har han spelat hjälterollen och hans hyllade "lidande" är till fullo förklarligt inom ramen för världsliga angelägenheter. Mandela är inget oskyldigt, förvirrat offer, men i fotografiet är han återinskriven inom samma ekonomi som den svarta kvinnan. Det är som om det svarta subjektet, oavsett om han/hon är en amerikansk (?) kvinnlig arbetare eller en framgångsrik sydafrikansk manlig politiker, inte kan splittra tecknet för identiteten som offer. Eller om han gör det ögonblickligen - enligt den logik som Melanie Klein beskrivit² - förvandlas från en bra neger till en dålig niggar. Det är som om den svarta identiteten endast kan beskrivas i två ytterligheter: ett oskyldigt offer som vi känner medlidande för eller den onde knar-

klangaren, våldtäktsmannen, etc.

Det som står på spel bakom alla de här fantasibilderna är förebyggandet av det Lacan kallar "passage à l'acte". Lacan berättar historien om Chuang Chou som en natt drömde att han var en fjäril. Han vaknar upp och undrar sedan: "Hur vet jag att jag inte är en fjäril som nu drömmer att jag är Chuang Chou?" Chuang Chous tvivel är en "passage à l'acte" genom att det rycker honom lös från fantasin ("Jag är Chuang Chou") som hade gett stadga åt hans upplevda subjektivitet. Det vi kallar för handling är i själva verket vårt sätt att undvika att ta steget över till verklig handling. Det är kanske symptomatiskt att det är den svenske statsministern som vi ser på fotografiet, därför att Sverige är ett skolexempel på hur aktivism för den Tredje världen faktiskt är ett sätt att slingra sig undan en handling - en "passage à l'acte" - där vi skulle kunna motverka och överskrida vår fantasi om den Andre. All denna verksamhet, allt stötande och blötande och prat om humanitär hjälp är till för att vi ska kunna slingra oss undan och inte behöva överskrida vår fantasi om Tredje Världs-medborgaren. Varför är den-na fantasi så svår att överskrida? Därför att bortom den fantasin finns den Andres njutning och tanken på den Andres njutningar är out-

härdlig för vår tids patologiskt narcissistiska människa.

"Varför förblir den Andre en Annan? Vad är orsaken till vårt hat mot honom, för vårt hat mot honom i hans innersta väsen? Det är hatet mot njutningen hos den Andre. Det skulle i så fall vara den mest generella formen av den moderna rasism som vi bevitnar idag: ett hat mot det särskilda sätt på vilket den Andre åtnjuter... den Andre som i grund och botten stjälar mina egna njutningar. Vi vet, naturligtvis, att objektets fundamentala status innebär att alltid redan vara bortfört av den Andre..."

Problemet är uppenbarligen olösligt eftersom det är i mitt inre som den Andre är den Andre. Roten till rasism är därför hatet mot mina egna njutningar."²

1. Leona Helmsley, en enormt framgångsrik och förmögen ägare av ett antal amerikanska lyxhotell, var kanske amerikansk medias största symbol för åttiotalet; driftig, arrogant, krass, föraktfull. Hon föll slutligen när hon sattes i fängelse för skatteflykt. I rätttegången återgav en av Helmsleys tjänare ett yttrande: "Ni obetydliga människor kan betala skatt. Skatt är till för obetydliga människor."
2. Jacques-Alain Miller: "Extimité", Paris, 27 november, 1985, (opublicerad föreläsning), citerad i Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative* (Durham: Duke University Press, 1993), sid. 203.

Sina Najafi är doktorand vid Institutionen för journalistik, medier och kommunikation, Stockholms Universitet och medlem av Index redaktion.

Ögats retorik

av Sven Olov Wallenstein

Alltsedan Lessings försök att en gång för alla skilja bilden från ordet, har olika föreställningar om genrens renhet kämpat mot tendenser till hybridisering. Den moderna formalismen är den sista arvtagaren till denna tradition, och där formuleras relationen mellan blick, omdöme, och estetisk autonomi som tydligast. Ögats retorik har dock flera överraskningar att erbjuda.

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes.

Formalismens dubbla blick

Vem är det som besitter öga? Idag, då mistänksamheten mot det omedelbara och "naturliga" själv blivit till andra natur, ger anspråket på att göra det en känsla av en förgångnen tid, ett återvändande till en kategori som förefallit förbrukad: "att ha öga" erinrar om den gamla goda tid då man "hade smak". Nyligen har begreppet emellertid återupplivats i vad man får anta vara just ett försök att motverka konstkritikens allför starka avhängighet av språkliga modeller.¹ Ett sådant försök kan rymma allt från ett ideologiskt betingat motstånd mot samtida konst och dess ifrågasättande av former för visualitet, till ett fullt rimligt försök att återuppliva en fenomenologiskt baserad kritik, som ger sig in i den kroppsligt situerade perceptionens labyrinter.² Givet denna mångtydighet, kan det vara intressant att ta ett steg tillbaka och undersöka de historiska förutsättningarna för en sådan diskussion – först då kan man säga något intressant som överskrider det automatiserade försvaret för de egna preferenserna. "Ögats retorik" kunde vara titeln på en sådan undersökning, vars själva poäng skulle ligga i att den förbinder två fält, två skenbart autonoma ordningar, med varandra.

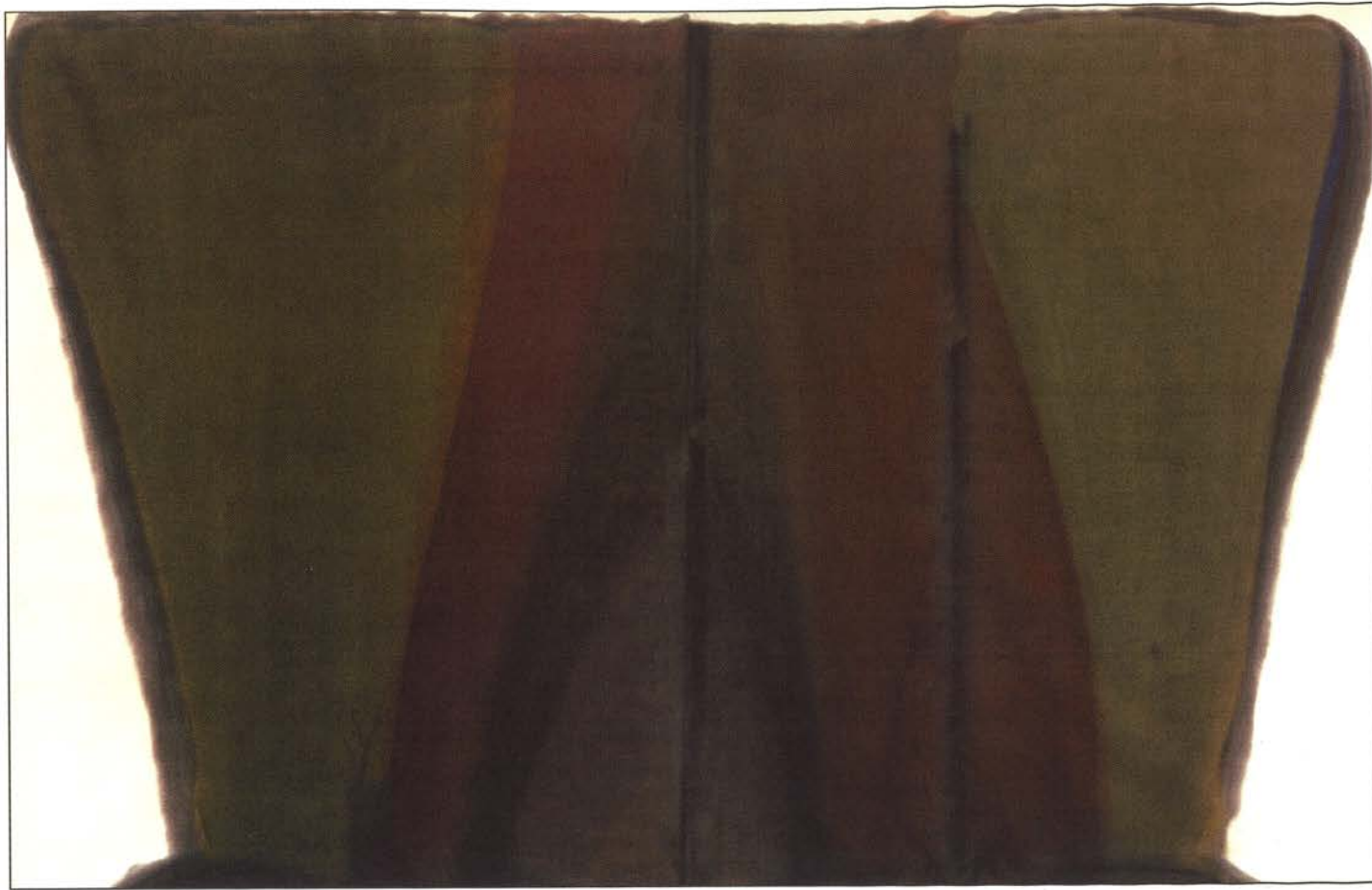
Titeln uttrycker först en motsägelse: ögat hör till det visuella, till synen, retoriken till språket, ordet, det diskursiva. Motsatsställningen aktiverar ett helt klassiskt system: det direkta kontra det indirekta, det omedelbart givna kontra det representerade, och ytterst förhållandet mellan en instans som antas vara bortom historien, och en som är nedsänkt i tidens relativiserande element.

En av detta systems viktigaste artikulationspunkter, och som än idag i hemlighet överbestämmer många av diskussionens termer, finns hos Lessing, i hans traktat *Laokoon eller om måleriets och poesins gränser* (1766). Lessing bryter uttryckligen med en lång tradition från renässansen som identifierar poesin och måleriet i enlighet med Horatius maxim *ut pictura poesis*, där man söker reducera de olika konstarterna till en enda enhetlig princip, och istället försöker han ringa in de olika konstarterna på basis av deras mediespecifika egenskaper. Det direkta föremålet för Lessings kritik är barockens emblematis där försöken att integrera text och bild når sin höjdpunkt, liksom försöken att smälta samman alla konstarterna till en upplevelsens helhet. Den paradigmatiske analysen i boken visar hur framställningen av Laokoons våldsamma död måste ske på ett sätt i den litterära texten, som utvecklats i tiden, och på ett annat skulpturen, som finns närvarande helt och fullt i ett nu (och vars väsentliga medium är rummet). Lessing kallar dessa två för successionens respektive simultanitetskonster, *die Künste des Nacheinander* och *die Künste des Nebeneinander*: i den första kan vi tillåta oss att skildra våldsamma och sönderslitande känslor, eftersom de mildras av det föregående och det efterföljande (och av att verket på det semiotiska planet distanseras från betraktaren genom bruket av *signa arbitraria*), i det samtidas konst, måleriet eller skulpturen, måste vi välja ut ett idealt och representativt ögonblick, och mildra framställningen för att inte obalans och oskönhet ska uppstå (eftersom det här rör sig om *signa naturalia*).

I Lessings efterföljd sker ständigt nya försök att renodla det synliga och det läsbara som distinkta teckensystem, och en serie för-

sök att definiera vad som är specifikt för varje genre. Sedan *Laokoon* finns en strid mellan tendenser till överklivning och sammansmältning av genrerna, och en drift efter att renodla det egna mediets principer. Modernismen kommer att oscillera mellan dessa två alternativ, mellan en strävan efter renhet (som ibland kan gränsa till det utopiska, med visioner om en ren spiritualisering, etc), och en programmatisk hybridisering, en sammansmältning mellan konst och liv (som i exempelvis dadaismen), och generationer av kritiker kommer att ta ställning för det ena eller andra, och göra det i namn av den "sanna" mot den "falska" modernismen.

Konflikten ställs på sin spets hos en kritiker som Clement Greenberg, den formalistiska modernismens stora profet i USA, som uttryckligen väljer den puristiska linjen. 1940 skriver han essän "Towards a Newer Laocoon", vars titel utgör en tydlig hälsning till Lessing. Det gäller för Greenberg att tydliggöra den egentliga modernismen, och motverka "sammansmältning av konstarterna", genom att från varje konstart reducera bort det som inte är väsentligt för den. Med några djärva penndrag skisserar han ett par århundradens estetiska bataljer, där olika konstarter fungerat som modell, under det att de andra försökt imitera dess effekter. Musiken, litteraturen, måleriet, har under olika faser utsträckt sitt herravälde över de andra, i princip alltid med katastrofala konsekvenser för dem som varit underordnade. Moderniteten innebär dock en uppgörelse med detta: musiken, bildkonsten och litteraturen kommer alltmer att inrikta sig på det mediespecifika: klangen, visualiteten, ordet. Musiken uppnår emellertid genom sin natur denna renhet alltför snabbt, och därför avstannar dess moderniseringsprocess



Morris Louis. *Dalet Nun*, 1958. (Collection of Louisiana Museum of Modern Art, Denmark).

tidigt; litteraturen når bara halvvägs genom att den fortfarande måste överföra begreppslig mening, och förblir bunden till dualiteten form-innehåll; måleriet och skulpturen kan därmed uppnå en än mer radikal renhet, de smälter samman form och innehåll på ett fullständigt sätt, och därför utgör de (och framför allt måleriet) den i eminent mening moderna konsten. Greenberg drar slutsatsen att deras *ut-seende* är vad de *gör* ("they look what they do"). Bilden eller statyn uttöms genom den visuella förnimmelse den ger upphov till. Det finns inget att identifiera, associera till eller tänka på, utan allt är känsla."³

För att förstå dessa teser fullt ut måste man undersöka Greenbergs mer sammansatta idéer om bildplanets utveckling, om passagen från rumslig illusionism till "optisk tredimensionalitet", och det minst sagt problematiska förhållandet mellan måleri och skulptur, som jagar varandra i sina försök att bli till den exemplariska konstformen, vilket emellertid skulle leda för långt i detta sammanhang. Här gäller det att fixera *ögats position*, som en yttersta auktoritet *utanför historien*. En sådan överhistorisk instans kan förefalla paradoxal,

givet att Greenberg fattar modernismen just i termer av en historisk process som genomlöper en viss mer eller mindre nödvändig logik, men motsägelsen är bara skenbar.

Greenberg återkommer ofta till att det är det första ögonkastet som gäller, och han är misstänksam mot det långsamma och långdragna betraktandet, där intryckets omedelbara fräschör överlagras av minnet och reflektionens bearbetningar och tillrättalägganden. Den ofta citerade anekdoten om hur han under ateljébesök brukade hålla för ögonen ända till det ögonblick då målningen placerats framför honom är inte bara en illvillig karikatyr, utan en konsekvens av hans konstsyn. På den nivå som gäller det "estetiska värdet" finns egentligen inget att resonera om: antingen ser man eller också ser man inte. Förmågan att se, att urskilja kvalitet, är en förmåga som befinner sig bortom historisk relativitet. På så sätt opererar Greenbergs teori med två villkor: å ena sidan innesluter varje epok eller historiskt moment en gränsbetingelse, en *limiting condition*, som förändras och som vi måste förstå och kunna analysera – det är inte samma sak att göra en målning på Rafaels tid som på Pollocks tid, eftersom möjligheterna

och spelrummet är annorlunda. Men å andra sidan sker uppfattandet av kvalitet alltid på samma sätt, i en intuitiv kontakt, på samma sätt som konstnärens kreativitet är något annat än en manipulation av det vid varje tillfälle historiskt möjliga. Att ge akt på gränsvillkoren är alltid en nödvändig, men aldrig en *tillräcklig*, betingelse för att göra något bra. Mot inspirationens och skapandets ögonblickliga impuls, som inte är något blott subjektivt, svarar betraktandets ögonblicklighet, som inte heller det är något psykologiskt-subjektivt, utan en instans av en allmängiltig smak som är otillgänglig för vidare reflektion. *If you don't get it, you don't*. Dessa två villkor hamnar oundvikligen i konflikt med varandra, samtidigt som de förutsätter varandra – det krävs två seenden, två optiker, vars inbördes ordning oavslutligt växlar. Å ena sidan har vi den lärda och historiska blicken som identifierar vad som är möjligt och omöjligt i en viss epok, å andra sidan en omedelbar blick som *glömmer* den första (och också glömmer att den var den första, eftersom detta skulle beröva den dess omedelbarhet), lyfter sig ur tiden och identifierar de eviga estetiska värdena bortom den historiska relativiteten.



Claude Monet. *Näckrosdam*, 1904.

Dessa två seenden förutsätter varandra cirkulärt, och den autentiska kritikern lever på så sätt i en motsägelse som aldrig kan eller får upphävas.

Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his scone against them, sure. Go easy.

Bortom blicken

En annan linje skulle kunna spåras tillbaka till Duchamp, och hans misstro mot det "retinala måleriet". 1913 riktar Duchamp en famös uppmaning till sig själv: "Sluta måla Marcel, skaffa ett jobb!" På grundval av många och ytterligt sammansatta motiv⁴ överger han det visuella primat till förmån för en konceptuell dimension, det osynliga, något han ibland skulle komma att referera till som den fjärde dimensionen. Långt senare genljuder detta uppror i konceptkonstens manifest, hos Joseph Kosuth,⁵ som resolut avfärdar att konst överhuvudtaget skulle ha något att göra med vad han kallar "morfologiska egenskaper", det vill säga

synliga och formella kvaliteter tillgängliga för en blick. Den konceptuella praktiken sker snarare i korsningen av visuella stimuli, texter, berättelser, kontexter, ungefär som i det barockemblem som Lessing avfärdade som en dekadent missuppfattning av konstarnas inneboende logik. Det synliga är här bara ett moment, men inte något självtillräckligt. Greenberg skulle utan tvekan hävda att vi här står inför ännu en "confusion of the arts", ytterligare ett försök att modellera bildkonsten på en annan genre (exempelvis litteraturen) som har en annan logik, vilket är till skada för båda två. "Ni producerar inget annat än en visuell muzak", replikerar Kosuth med adress till Greenbergs adepten inom color field-måleriet, Morris Louis och Jules Olitski – "ni utgör slutstationen på en modernistisk formalism som till sist inte kan producera mer än momentana färgeffekter utan egentligt innehåll". Kritikerns uppgift blir i konceptkonstens perspektiv inte att se, utan att *tänka*, att identifiera på vilket sätt ett givet verk modifierar *begreppet* om konst, och inte i vad mån det lyckas förfina eller manipulera en viss teknik. Kosuth skriver att när Jackson Pollock dropade färg på en duk, så bidrog han till konst-

begreppet, men när han i nästa steg spände upp duken på en ram och hävdade att den var en målning, så gjorde han det inte längre. Det är bara det konceptuella utvidgandet som har med *konst* att göra, och inte de egenskaper genom vilka ett verk knyter an till en igenkännbar "morfologisk" tradition. Att till exempel Pollocks verk "ser ut som" Monets näckrosor, är fullkomligt irrelevant för deras konstnärliga funktion, för vad Kosuth kallar deras *art condition*; däremot kan Pollocks drippings retroaktivt tillåta oss att finna en ny konceptuell dimension hos Monet, som begravts under en sensualistisk och mediums-specifik läsning av hans verk.

Lucy Lippard talar om denna process som en "dematerialisering av konstobjektet",⁶ en förlust av visualitet, även om den drivs olika långt hos olika konstnärer. Om man värderar en sådan utveckling negativt kan man med fog tala om en språkimperialism, det diskursiva överkodning av det visuella; likväl är det riktigare att se den som en följd av tidigare utvecklingar inom processkonst, happenings och body art. Det är först i ett historiskt retrospektiv man kan dra klara gränser mellan



Joseph Kosuth.
Text/Context, Genève, 1979.

dessa genrer, vilka lika ofta var ett sätt att aktivera åskådaren kroppsligt, och där fysikalitetens och den materiella kontextens plats var föremål för omfattande kontroverser av både estetisk och ideologisk art. Benjamin Buchloh formulerar konceptkonstens latenta ikonoklasm på följande sätt: "Konceptkonstens idé var att ersätta den rumsliga och perceptuella erfarenhetens objekt med utslutande en språklig definition (verket som analytiskt påstående), och därigenom utgjorde den den mest konsekventa attacken på detta objekts visualitet, dess varustatus och dess distributionsform."⁷ Hans studie visar emellertid att detta projekt i princip aldrig förverkligades, utan alltid stod i konflikt med andra och motsatta tendenser, och en överblick över en serie tidiga verk som uppfattats som "konceptuella" i vid mening visar tydligt skillnaderna vad gäller fysikalitetens plats, liksom den oscillerande mellan en inre, "mental" sfär och en aktivistisk attityd gentemot den materiella kontexten som är genomgående.

Konceptkonsten var aldrig en enhetlig rörelse, framför allt var den inte en visuell "stil", som exempelvis minimalismen. Den teoretiska kritiken av varuformen och objektets fetischism, inspirerad av marxistisk teori, kunde smälta samman med en ny strategi för användning av fotografi och andra typer av dokumentation, som sökte undvika att göra fotot till ännu en ny fetisch (vilket likväl ofta

blev fallet). Det rörde sig om en serie mer eller mindre radikala försök att träda ut ur konstsystemets effektivitetskrav, åtminstone på den nivå som är konceptkonstens ideologiska självförståelse: en revolutionär och egalitär attityd som säger konsten tillhör alla och inte bara en smal galleripublik, inriktad på att förvärva extremt exklusiva föremål.

Ikonoklasmen blir här till en strategisk nödvändighet, även om den de facto aldrig äger rum, utan snarare kommer att upptäcka ögats och det visuellas domän som en retorisk konstruktion som det gäller att undersöka, och inte underkasta sig eller avvisa.

*Limits of the diaphane in.
Why in? Diaphane, adiaphane.
If you can put your
five fingers through it,
it is a gate, if not a door.
Shut your eyes and see.*

"Låna mina ögon"

För att undvika alla typer av enkla och brutala motsatsställningar, bör man följaktligen lägga lika mycket vikt på båda elementen i vad jag kallat *ögats retorik*. Det handlar förvisso i någon mening alltid om att se (det vore orimligt att tänka sig motsatsen), men frågan är givetvis vad det i ett givet sammanhang innebär att se. Greenbergs lösning (händerna

för ögonen...) förefaller svår att upprätthålla idag. Snarare kan man peka på en dominans hos den tradition som emanerar från Duchamp – den omedelbara visualitetens upplösning i kontext, narrativ, sociala processer, vilka inte på något omedelbart sätt kan "ses". Det samtida användandet av fotografiet har paradoxalt nog förstärkt denna tendens. Den kontinuerligt pågående demystifieringen av fotografiets indexikala och rent avspeglade anspråk leder till sist till insikten att varje bild döljer sina produktionsvillkor, att den som rent visuellt faktum inte bara är fattig på information, utan att den också är uttryck för en vilseledande ideologi. Det synliga är ett sken som döljer verkligheten. Användandet av fotografi har på så sätt kommit att inrikta sig på en kritik av det omedelbart visuella som ideologi, som begär, och psykoanalysens undersökningar av det skopiska begäret, av fetischism, och av olika processer av identifikation och projektion, har ytterligare bidragit till att underminera drömmen om en direkt visualitet. Fotografiet, som av hävd inkallats som sanningsvittne, och som under mitten av 1800-talet troddes kunna överta måleriets representationella roll, har idag den motsatta funktionen att underminera tron på alla typer av omedelbarhet och genomskinlighet.

På ett plan förefaller det vara denna tradition och alla dess frågeställningar man vill undanröja med talet om "att ha öga" – det vill

säga anspråket på att kunna identifiera vad som är "kvalitet", omedelbart, *helst*, eller egentligen *alltid*, utan efterföljande diskussion. Det handlar om drömmen om en gemenskap baserad på smak, vilket idag förefaller som en förlorad barndom, tillgänglig bara genom en sorts (o)avsiktlig regression. Vad innebär smak idag? Oftast används ordet i förhållande till mode, kläder eller heminredning, uttrycket "att ha god smak" används mera sällan i diskussioner om konst, eftersom den bildade borgerlighet för vilket detta begrepp spelade en så stor roll inte finns kvar idag.⁸

(Låt mig inom parentes peka på en ofta citerad passage där ögats omedelbarhet åberopas, tillsammans med en föraning om seendets relativitet, men vars inre komplexitet märkligt nog alls inte beaktats: i sina *Tankar om imitationen av de grekiska verken i skulpturen och måleriet* (1755), tio år innan Lessing skulle komma att skilja det synliga från det sägbara, ålägger oss neoklassicismens fader Winckelmann att efterbilda antiken; men om någon skulle invända att han inte kan uppfatta dessa verks skönhet, då, säger Winckelmann, må han "låna mina ögon" – den sublimes ironin är bara att författaren vid denna tid ännu inte sett ett enda antikt verk, utan bara olika kopparstick; seendet, ögats retorik, utgör här en magnifik fantasi, filtrerad genom lager av föreställningar och historiska modeller, upprädd på basis av ett paradoxalt begär. Slutsatsen för läsaren blir det märkliga faktum att han, eftersom han inte *bokstavligen* kan låna Winckelmans ögon, de facto måste tro honom på de ord som just förklarats otillräckliga. Här finns fortfarande en stark subjektivitet, en vilja att övertyga läsaren om en personlig upplevelse, även om den i fallet Winckelmann, åtminstone vid denna tid, helt och fullt äger rum i det imaginära register.⁹ När man idag talar om "ögon" är det inte så mycket en vädjan, en inbjudan till identifikation, utan något annat som lurar i bakgrunden, nämligen ett maktanspråk.)

Här återvänder vi till den inledande frågan. Vad innebär det att *ha*, eller för den delen, *sakna ögon*? Man kan tänka sig att anklagelsen för bristande öga skulle gälla en tveksam analys, att man missförstår ett verks uppbyggnad, tar fel vad gäller material, teknik, motiv, en otillräcklig analys av de olika materiella och visuella skikten i ett verk. Sådana misstag är förmodligen jämt fördelade bland olika kritiker, men är med all sannolikhet inte vad som avses. Snarare gäller anklagelsen bristen på detta oidentifierbara något som till-

åter den som har "ögon" att med en suverän självsäkerhet säga: detta är bra, detta är dåligt. Problemet är att dessa ögon alltid är *retoriska*, aldrig *reella*. Ögats primat vilar alltid på en övertalningsdefinition, och *Se!* betyder helt enkelt: instäm i mina omdömen!

Detta behöver inte innebära att förkasta idén om ett kvalitetskriterium, bara en invändning mot att det ska förankras i en blandning av reaktionär auktoritetstro och mysticism – formalismen slår i sina rena form ofta över i en absolut mysticism, en tro på inspirationens gudagnista, ett extatiskt ögonblick insvept i en kvasi-religiös begreppslighet, som alltid behövs för att ge formen dess mening och energi, dess initiala riktning. Formalism och mysticism smälter samman i en *intuitionism*, som hos Greenberg: den historiska analysen måste som vi sett kompletteras av något överhistoriskt, en känsla, en direkt tillgång till en kvalitet som är radikalt bortom-historisk, och som till sist själv förankras i en form av kvasi-fysiologisk automatism: "Estetiska omdömen ges och innefattas i den omedelbara uppfattningen av konst. De sammanfaller med den; man kommer inte fram till dem i efterhand genom reflektion och tänkande. Estetiska omdömen är också ofrivilliga: man kan lika lite välja att tycka om ett konstverk eller inte, som man kan välja om socker smakar sött och citroner surt."¹⁰

Kvalitetskriteriet är förvisso mer diffust idag än tidigare, eftersom det inte är knutet till genremässiga strukturer, men bara därför kan det inte helt enkelt avskaffas. Den överhistoriska intuitionen hjälper oss emellertid inte mycket, eftersom den i princip inte längre betyder något annat än "var god och instäm i mina värdeomdömen" (förutsatt att den någonsin betytt något annat). Detta är smakbegreppets sista stadium, då det inte längre vilar på en konsensus, utan på olika maktanspråk som konkurrerar med varandra.

Uppmaningen *Se!* kan inte avfärdas, men man måste inse att man med den ännu inte sagt något bestämt – ofta har man snarare flytt in i en till intet förpliktigande tomhet som bara alltför snart fylls ut med olika anspråk på auktoritet.

Som en reaktion på de metafysiska anspråken i Yves Kleins presentation av ett tomt gallerium som konstverk, hävdade Donald Judd en gång lakoniskt: "Konst är helt enkelt något man tittar på".¹¹ Idag kan vi se hur begränsad en sådan definition är (och, sedd i sitt amerikanska sammanhang, hur beroende den är av Greenbergs doktriner om direkt visualitet).

Den förutsätter ett stabilt och identifierbart objekt, en viss begränsad optisk situation, en inramning, något som berättar för oss vad som är det inre och det yttre, etc. "Att se" är bara en modalitet av uppmärksamhet, och vi kan tänka oss en öppen lista: att förflytta sig, att föra vidare, att förändra, att hantera, att agera... 1972 publicerade Richard Serra en lång lista av verb, som en öppen och principiellt oavslutbar definition av processkonstens territorium: *to rip, to tear, to pull*...¹² Kanske måste den idag också tänkas från betraktarens håll. Fortfarande finns de flesta verk där för att man ska titta på dem, och ögats retorik har långt ifrån uttömts, men det är inte troligt att den kan ge en en gång för alla giltig definition av konst, vare sig från konstnärens eller från betraktarens standpunkt.

Noter.

1. Se Mårten Castenfors, "Med nyfikenhet tar det sin början", *Svenska Dagbladet*, 11/3 1995.
2. Fenomenologins betydelse för konsteorin behöver inte inskränkas till en teori om ett varseblivande, optiskt subjekt, utan gäller lika mycket hela det kroppsliga fältet i dess ambivalens, liksom det förmedlingssystem som förbinder kroppen med institutionen. Det är ingen tillfällighet att både Foucault och Merleau-Ponty vid slutet av sina karriärer landade i just denna problemställning, även om de vägar som lett dem dit varit dramatiskt olika.
3. "Towards a Newer Laocoon", John O'Brian (red): *The Collected Essays and Criticism. Volume I: Perceptions and Judgements 1939-1944* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), sid 34.
4. För en tolkning av Duchamps olika "övergivanden", se Thierry de Duve, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, La Peinture et la Modernité* (Paris: Minuit, 1984).
5. Se "Art after Philosophy", i Gabriele Guercio (red): *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991).
6. Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York: Praeger Publishers, 1973).
7. Benjamin Buchloh, "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique", *L'art conceptuel – une perspective* (Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989), sid 41.
8. Detta betyder inte att utgångspunkten för den kantianska analysen av smak som baserad på *sensus communis* skulle blivit irrelevant av historiskt-empiriska skäl, vilket vore att fatalt missförstå dess transcendentala syftning, utan möjligen att vissa drag i den måste ges upp. Frågan är om vi kan tänka oss något sådant som en *dissensus communis*, en gemenskap baserad på konflikt och antitetik, utan att splittra idén om en transcendent gemenskap, en fråga som t ex Lyotard besvarar jakande, Habermas däremot nekande.
9. I en diskussion av formalismens idealiserade "optiska" situation pekar Rosalind Krauss på detta privilegium hos det imaginära registret (exemplet är Michael Fried, vars betoning av det estetiska omdömet punktuella karaktär och kapacitet att lyfta oss ur tid och rum är ännu starkare än Greenbergs), där verkets materialitet förefaller helt neutraliserad, tillsammans med betraktarens egen kropp; jfr "Theories of Art after Minimalism and Pop", i Hal Foster (red): *Discussions in Contemporary Culture* (Seattle: Bay Press, 1987), sid 61 f.
10. "Complaints of an Art Critic", i John O'Brian (red): *The Collected Essays and Criticisms vol 4: Modernism with a Vengeance 1957-1969* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), s 265.
11. Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd", i G Battcock (red): *Minimal Art* (New York: Dutton, 1968), sid 164.
12. Se Richard Serra, *Writings, Interviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

Sven Olov Wallenstein är filosof, konstkritiker och redaktör för tidskriften *Material*.

Peter Hagdahl är under hösten aktuell med en separatutställning på galleri Andréhn-Schiptjenko och grupputställningen *Mamma* på Enkehuset i Stockholm. I en genomgång av Peter Hagdahls arbeten från de senaste åren presenterar Mats Stjernstedt några centrala verk i hans produktion.

...förlopp.....förgiftning..förvridning... ..förvandling...

Mats Stjernstedt om Peter Hagdahl

DEN TEKNISKA UTVECKLINGENS snabba framfart får ibland mer eller mindre bisarra bieffekter. Två faktiska situationer, som kommer att tilldelas en ringa uppmärksamhet i historien, ges härmed en kort presentation:

I områdena kring Heathrows flygplats utanför London flamar då och då upp små härdar av malaria, förorsakade av myggor som följt med flygplan från infekterade områden.

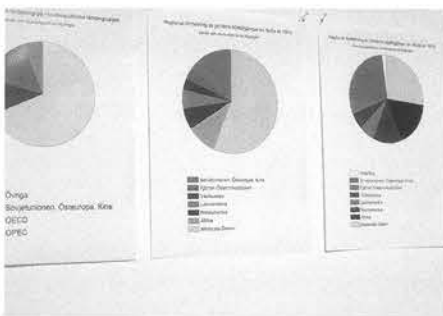
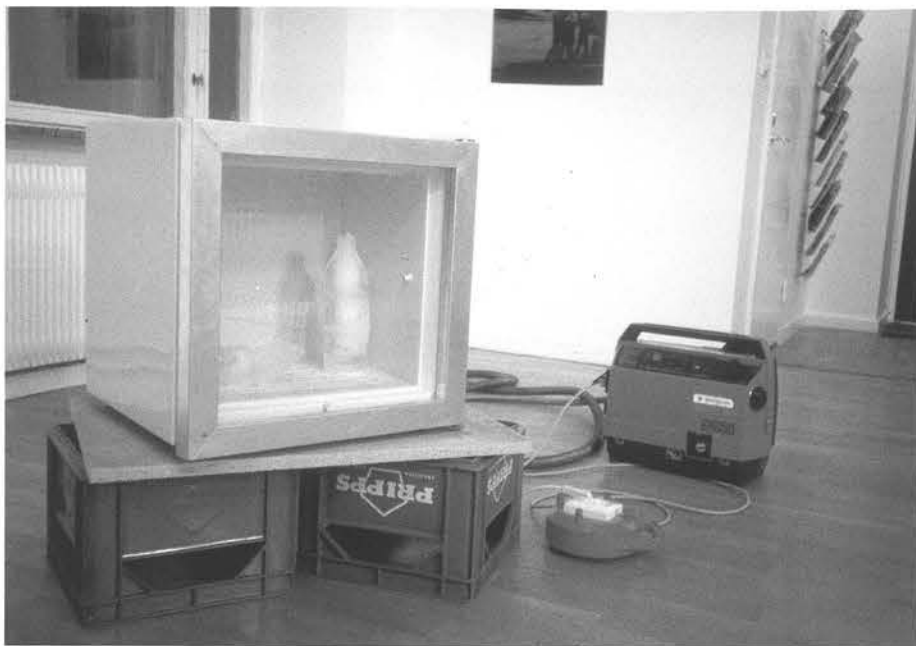
Panik utbröt på en flygplats i Kuwait då man i ett flygplan, som just anlänt från ett pesthärjat område i Indien, upptäckte en råtta som ofrivilligt flugit med.

World Watch Institute i USA har nyligen, med bland annat dessa två fall som exempel, förutspått en snar och drastisk ökning av antalet globala epidemier. Anledningen till den plötsliga hotbilden är kanske inte att djur och insekter vid enstaka tillfällen förrirrat sig in i moderna och högteknologiska fortskaffningsmedel, utan snarare den lätthet med vilken människan intensifierat sitt resande över jordklotet. Därigenom har hon utsatt sig för nya virus som tidigare levit i en fungerande terror-

balans med sina djurvårdar. I World Watch Institute's larmrapport fastslås att människan från och med nu måste betraktas som en del av ett globalt ekosystem för sjukdomar, tillsammans med virus, bakterier och insekter. I likhet med andra ekosystem kan minsta lilla förändring var som helst inom detta system innebära plötsliga och stora förändringar någon helt annanstans. Om vi inte medvetet planerar för att stoppa det fria flödet av virus, bakterier och insekter riskerar vi att drabbas av den ena stora globala epidemin efter den andra, varnar World Watch Institute. Dessa fakta kunde för en kort tid sedan inhämtas i en av våra större dagstidningar. Referatet kan också sägas illustrera en metod använd av Peter Hagdahl. Under nittioalets inledning har hans arbeten utvecklats till att omfatta undersökningar av sambanden mellan olika sociala, politiska, ekonomiska och ekologiska tillstånd: hur händelser sammanlänkas, förutsätter varandra, eller hur de som en följd av varandra utvecklas i oförutsägbara kedjereaktioner i alla riktningar. I installationer



Peter Hagdahl. *I-Beam*, 1992
detalj av installationen infälld.



Peter Hagdahl. *Sustained/Bevarad* (detaljer ur installation), 1992.

och projekt har Peter Hagdahl visat objekt i icke-hierarkiska presentationer, tillsammans med skilda medier som fotografi, måleri och skulptur. Hans arbeten kan kanske därmed läsas som kommentarer till det perceptiva tillstånd den samtida människan lever i – med ett dagligt mottagande av ett oreserverat flöde av bilder och information. Dessutom uppmärksammar Peter Hagdahl de tillfällen då vi inte längre kan förlita oss på våra sinnesorgan, då perceptionen framträder som hallucinationer, förnimmelser som lämnat verkligheten.

Något som karaktäriserade Peter Hagdahls konst i början av nittioalet var det intima förhållningssättet till den personliga historien. Här ingick undersökandet av minnets tematik och intresset att rekonstruera och iscensätta minnesfragment. Undersökningarna fanns representerade i verket *I-Beam* som visades på PS 1 Museum i New York (i anslutning till Hagdahls stipendievistelse vid PS 1 1991). Verktiteln rymmer flera betydelser, dels refererar den till seendet och den perceptiva akten: *I-Beam* i bemärkelsen eye-beam eller

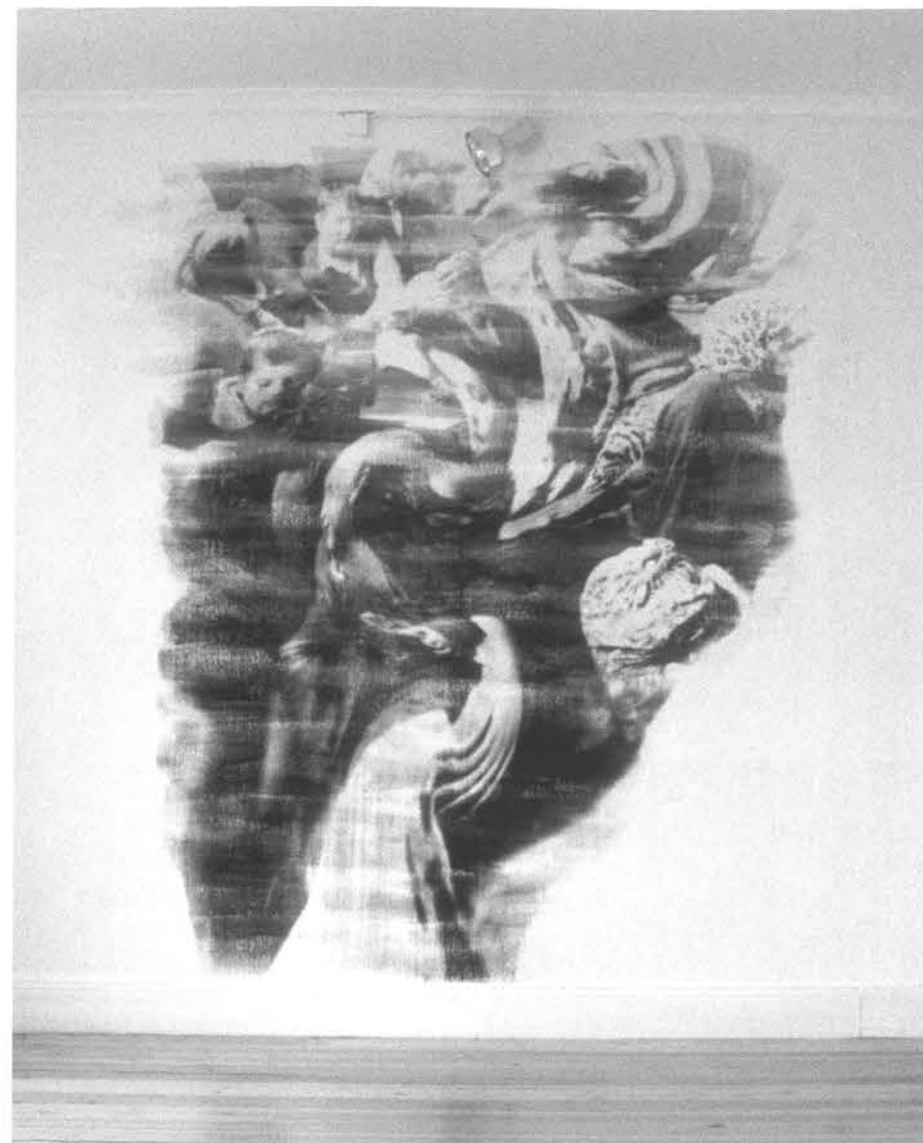
själsliga föreställningar. Det är den funktion som garanterar att våra seendeupplevelser bevaras. I likhet med *I-Beam* handlade installationen *Sustained/Bevarad* (visad 1992 på Galleri Andréhn-Schiptjenko i Stockholm) om bevarandet. Inte i bemärkelsen att återkalla en personlig historia, utan bevarandet som besvärjelse och som en omsorg kring det förgängliga. *Sustained/Bevarad* (med undertiteln *system, moment, area(wonder)/system, tidpunkt, område(underverk)*) behandlade också händelsers dolda samband och vilka förödande konsekvenser en kollaps i en enskild människas metabolism kan få om denna metabolism vid vissa tillfällen kan samverka med storskaliga, ekonomiska och politiska strukturer. Peter Hagdahl hänvisade i katalogtexten till vad som hände den dåvarande amerikanske presidenten George Bush under en representationsmiddag vid ett statsbesök i Japan. Bush drabbades matförgiftning och kräktes inför världens ögon. Denna beklagliga, men samtidigt smått triviala incident, fick en oväntat snabb effekt på den internationella ekonomiska marknaden med dramatiska börs-ras som en följd.

Sustained/Bevarad markerade en vändpunkt där Peter Hagdahls kartläggande av minnet frångicks till förmån för samtidens fenomen. I sitt betraktande av omvärlden blev det allt svårare för konstnären att som i de tidigare verken, till exempel *I-Beam*, arbeta med en sluten narration. *Sustained/Bevarad* öppnade sig mot allt och präglades av ett tillstånd av läckage. Politiska, ekologiska och sociala system sipprade mellan utställningens enheter. Föremål från skilda medier sammanfördes: fotografi, måleri och olika artefakter ur vardagslivet. Denna fragmentarisering var ett medvetet val för att öppna en beskrivning mot det motsägelsefulla och heterogena. Genom att iscensätta oväntade möten mellan utställningens objekt undvek han också hierarkier. En generator kopplades till ett frysskåp med glasdörr, som innehöll två skulpturer av is. Därmed förutsatte systemen varandra: den upphettande principen garanterade den nedfrysande. Omvårdnaden, som krävdes för att systemet skulle hålla, tillföll de två galleristerna som kontinuerligt kontrollerade anslutningar och fyllde på drivmedel. Trots att systemen i möjligaste mån anslutits varandra var en upplösning oundviklig. Ett läckage av restprodukter uppstod och en förorening, omöjlig att bevara, utvecklades ur generatoren i form av en tunn och fin gas som letade sig ut och försvann. Golvverken omgavs av en fris av fotografier, tabeller och tidningsurklipp som nålats

upp på väggarna. Frisen fungerade som ett slags associationskedja. Här anades de underliggande sambanden mellan rummets komponenter.

Samma metod – att skildra händelsers mer eller mindre uttalade samband – drev Peter Hagdahl vidare i *Intoxicated by your love*, en installation som visats i olika versioner under 1993 och 1994. Projekt uppstod parallellt med *Sustained/Bevarad* men i *Intoxicated by your love* finns en mer psykotisk ton. Verket hävdade att vi alla är utsatta för en yttre press som påverkar vår syn på omvärlden, en press som kan liknas vid en slags icke-kemisk drog som förgiftar oss mentalt, kroppsligt och politiskt. Installationen bar utseendemässiga reminiscenser från *I-Beam* – samma bärande, axiala utsträckning. Liksom i det tidigare verket tangerades ett intimt och personligt plan: *Intoxicated by your love* kan tolkas som berättelsen om Peter Hagdahls tillstånd under kärlekens inverkan. I likhet med *Sustained/Bevarad* utgjordes verket av en mängd artefakter: klorinflaskor, Hiberna, tidningsurklipp från dags- och veckopress, färgfotografier, klistermärken, ölbackar, en skulptur i rent svavel, levande råttor... De inbördes relationerna mellan föremålen kunde till en början ge ett osystematiskt intryck, men vid ett närmare betraktande framträdde en rad komplexa motsatsförhållanden. Installationen polariserade mellan det renande klorinet och faktorer som normalt betraktas som förorenande, till exempel råttor och svavel. Svavlet, enligt den alkemiska idén brinnande och förtärande (miljöförstörande i mer moderna termer), återfanns i en oantastlig och sublimerad form, som en "ren" förorening. Klorinet, kliniskt rent men också förödande giftigt, är en biprodukt som avletts från klor. Klor utgör i sin tur basen i Hiberna, ett psykoshammande psykofarmaka, effektivt för att stävja delirium. *Intoxicated by your love* är även startpunkten för en undersökning av det deliriska seendet med fotografiet och den digitala tekniken som redskap. Här fanns fotografiet representerat i olika nivelleringar, i lager av emulsioner, egna fotografier, andras fotografier, föreställande – och framförallt – manipulerade och förvridna.

I de verk som undersöker hallucinationen förvaltar Peter Hagdahl arvet från surrealisterna. Men om till exempel Henri Michaux på artificiell väg med hjälp av meskalinets påverkan uppnådde hallucinativa tillstånd påstår Peter Hagdahl något kanske än mer fasansfullt: det finns en drog som påverkar oss redan i det



Peter Hagdahl. Installation i utställningsprojektet *Lägenhet*, 1994.



Peter Hagdahl. från projektet *Spelets regler*, 1993.



Peter Hagdahl. tv: *Intoxicated by your love*, detaljer ur installationen, 1993-94.



Peter Hagdahl. *Cry me a river*, (detaljer ur installation på Stockholm ArtFair), 1994.

verkliga livet. I motsats till åttiotaletskonstens teoretiska diskurser om "representation", frågar han sig i stället vad som händer när inget längre representerar något. Det är inte alltid vi lyckas med att identifiera de faktorer som påverkar oss. Och vad händer då vi plötsligt tappar greppet? *Intoxicated by your love* visar vad som händer när normaliteten plötsligt går över styr och börjar skena. I de tidningsartiklar som ingick i installationen stod att läsa om plötsliga klorläckage i Vanadisbadet, om ålderssvaga pensionärer som klorförgiftats av sjukhusets vårdare i utslag av missriktad välvilja. Här placerade verket normen i en dialektisk position i förhållande till perversionen, vilket gav verket en frågande karaktär. Vad är normen och när övergår den till att bli en perversion? Hur kan tillståndet vridas tillbaka så det återgår till att bli en norm?

Utställningen *Spelets regler* var ett utställningsprojekt i det offentliga rummet i Stockholms innerstad 1993. I projektet fanns en ambition att undvika styrande hierakier vilket föranledde att *Spelets Regler* genomfördes självständigt och utan medverkan från curators. Peter Hagdahl tilldelades korsningen Rehns-gatan-Luntmakargatan, en nollställd plats utan någon som helst historisk upphöjdhed.

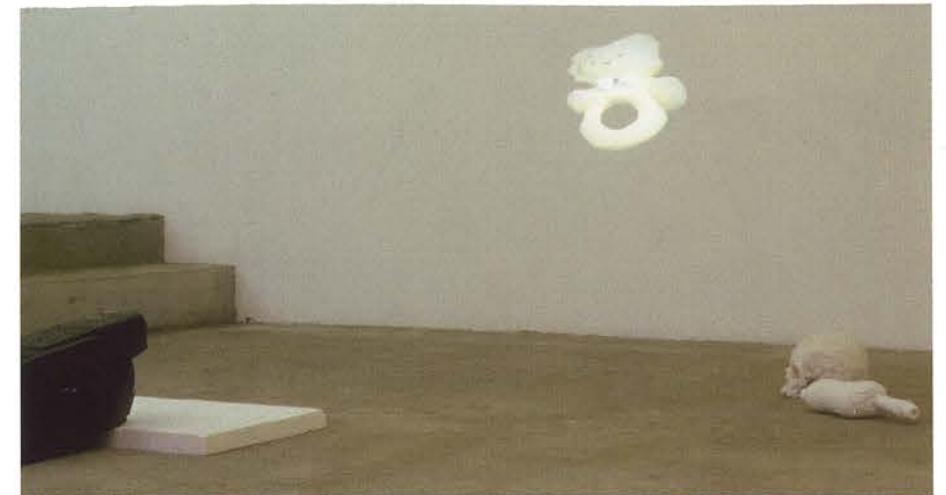
Hagdahl eftersträvade att skapa ett konstverk efter stadens villkor och, istället för att infoga objekt i stadsrummet, visa något som arbetade med staden, inte mot den. Verket utgjordes av en sopcontainer som innehöll skräp och returpapper täckta med fotoemul-

sioner av bilder från hans egen värld. Det privata och det offentliga kom att beröra varandra. I närheten av containern, på parkeringsmätare, stuprör och elskåp, kommenterades koderna för stadens externa och interna samtal: invånarnas informella meddelanden i form av affischer och klistermärken. När väl containern kommit på plats tömdes den snabbt på sitt innehåll av förbipasserande, bara för att på nytt fyllas med andras bråte. Genom att både användas som en uppsamlingspool och som en utbytescentral fick verket en interaktiv funktion. Något liknande inträffade med affischerna som revs ned och ersattes med nya. Situationen utvecklades till något som närmast liknade ett ställningskrig där spår översköljdes och förbättrades. Något som skulle kunna vara stadens eget kretslopp avtecknade sig i verket. Som så ofta när den offentliga platsen tas i anspråk blev också konstverken i *Spelets Regler* vandaliserade. Peter Hagdahls container var utsatt för åverkan, detta fanns i verkets idé, men då det inte fanns något som skilde ut sig eller påstod sig vara konst fanns inget som kunde förstöras.

Ett projekt som i likhet med *Spelets regler* förlades långt utanför den institutionaliserade konstkontexten var *Lägenhet*. Projektet genomfördes 1994 i förorterna Rosengård, Malmö och Gårdsten, Göteborg, där de tolv medverkande konstnärerna fick var sin tom, outhyrd lägenhet att förfoga över. Bland utställningsbidragen fälldes flera kommentarer om de sociala förutsättningarna i förorten.

Peter Hagdahl verkade ta sin utgångspunkt i en av dess asociala och mindre tilltalande sidor-tillståndet av icke-kommunikation. Det har konstaterats att personer utsatta för extrem isolering, till exempel fångar i ensamcell eller försökspersoner underkastade vetenskapliga experiment, utvecklar hallucinativa tillstånd. Det förklaras med att frånvaron av sinnesstimulans suggererar hjärnan att skapa fantasier. Det är också en förklaring till varför vissa personer efter alltför långvarig isolering från omvärlden trätt in i tillstånd av schizofreni. Peter Hagdahl visade i *Lägenhet* två manipulerade hallucinationsbilder, fotoemulsioner som applicerades direkt på väggarna. Därmed anades en fiktiv lägenhetsinnehavare, en ensam människa omgiven av synvillor, sedda som i feber eller i ett halvvaket tillstånd.

Installationen *Maintaining its status as enigma* visades i två versioner under 1995, först på Living Arts Museum i Reykjavik, därefter i *Hora del' Norte* (skandinavisk samtidskonst visad i Barcelona och Madrid). En video projicerades - som i en loop visande ett tiotal föremål - direkt på väggen. De avbildade tingen genomgick en konstant förändring där exempelvis äpplet i en långsamt roterande rörelse och genom morfingteknik övergick till en kaffekopps gestalt. Trots att föremålen var hämtade ur vardags trivialiteten, utvalda efter sådana enkla kriterier som en bestämd och avslutad form och en storleksordning som tillät att de rymdes i en kupad handflata, medförde föränderligheten att de välkända tingen framstod som främmande för betraktaren. Ett surrealistiskt och undflyende stämningsläge uppstod i installationen, ett stämningsläge som också förstärktes av verketitlen. På flera plan visade sig transformationen och övergångstillståndet var ett centralt tema i installationen. Förutom projektionen fanns på golvet ett antal gipsföremål, objekt som tycktes genomgå en förvandlingsprocess genom att anta en föreställande form eller lösas upp till abstraktion. Ett kopulerande manligt och kvinnligt könsorgan, ett slags atrapper framställde sexualiteten som en metafor för transformationen. Alldeles intill var en dödskafe placerad; döden i betydelsen transformationens motkälla. Mot de föreställande formerna ställdes amorfa, oroväckande uppmjukade former som gav intrycket att ha blivit "utspillda" på golvet och stelnade på platsen. Med sina referenser till sexualitet och död gav installationen klassiska konsthistoriska associationer, vilket även gäller valet av gips, med sin egenskap av klassiskt skulpturalt material.

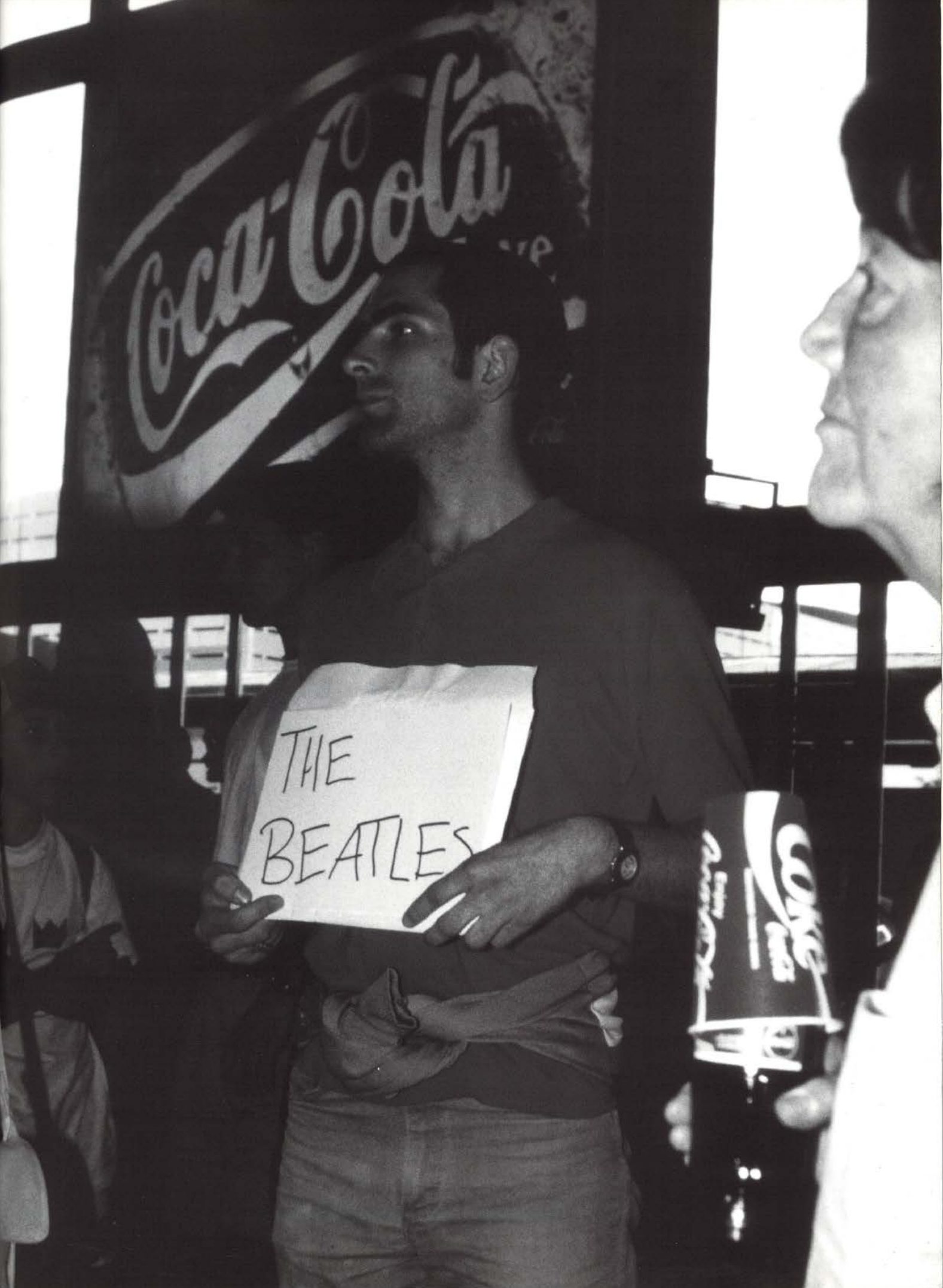
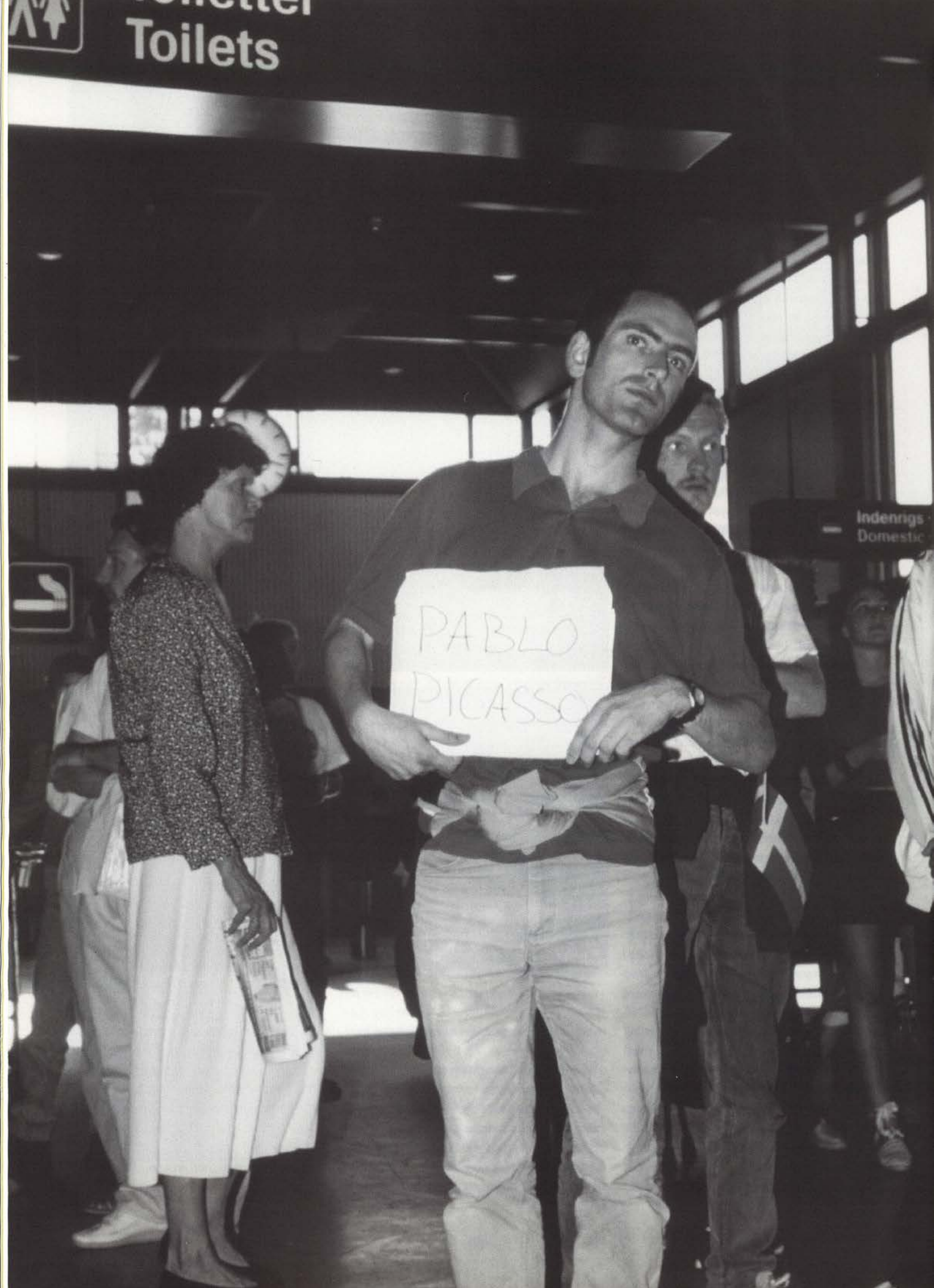


Peter Hagdahl. *Maintaining its status as enigma*, (detalj ur installation), 1995.

I *Maintaining its status as enigma* finns en förskjutning från en undersökning av det privata till mer övergripande frågeställningar, en förskjutning som är utmärkande för utvecklingen av Peter Hagdahls konstnärsskap de senaste åren. Hans egna personliga erfarenheter har börjat samverka med allt större, allmängiltiga system. Hans utställningar och installationer kan sägas fått funktionen hos kopplingscen-

traler. Samtidens olika världar ansluts via Peter Hagdahls egen. Det är en konst som flyter fritt i det framväxande postindustriella samhället. Där överträder den gränser med samma lätthet som en malariasmittad mygga, som av misstag förrrat sig in i ett startklart flygplan.

.....
Mats Stjernstedt bor och arbetar i Malmö som free-lance curator.



Martin Jay

seendets regimer i moderniteten

DEN MODERNA TIDSÅLDERN HAR, påstås det ofta¹, dominerats av synsinnet på ett sätt som skiljer den från dess premoderna föregångare, och kanske också från dess postmoderna efterträdare. Moderniteten, med början i renässansen och den vetenskapliga revolutionen, brukar betraktas som avgjort synsinnescentrerad (*ocularcentric*). Uppfinnandet av tryckpressen förstärkte, enligt McLuhans och Ongs² välkända tes, det visuella företrädet vilket förstärktes ytterligare av uppfinningar som teleskopet och mikroskopet. "Det perceptuella fält som konstituerades", sammanfattar en typisk beskrivning, "var i grund och botten icke-reflexivt, visuellt och kvantifierande."³

Den underförstådda karakteristiken av andra tidsåldrar som mer välvilligt inställda till övriga sinnen, bör nog tas med en nypa salt⁴, men man kan inte förneka att det visuella har dominerat den moderna västerländska kulturen på flera olika sätt. Vare sig vi med Richard Rorty fokuserar den filosofiska metaforen "naturens spegel", eller med Michel Foucault framhäver övervakningens herravälde, eller med Guy Debord beklagar oss över samhället som spektakel⁵, konfronteras vi om och om igen med den allstädesnärvarande synen som sinnenas konung i den moderna tidsåldern.

Exakt vari den visuella kulturen består är dock inte så uppenbart. Man kan med rätta ställa sig frågan, och därvid låna ett begrepp av Christian Metz: finns det verkligen en enda modern "seendets regim" (*scopic regime*)⁶, eller finns det kanske flera, konkurrerande? För, som Jacqueline Rose nyligen påpekat, "vår förhistoria är inte en enda förstelnad visuell rymd. När vi betraktar den från ett annat håll ser vi att den innehåller ett orosmo-

ment."⁷ Kan man kanske urskilja flera sådana moment, även i undertryckt form, under den moderna tidsåldern? I så fall förstår man kanske bäst det moderna seendets regim som en omtvistad mark, snarare än som ett harmoniskt integrerat komplex av visuella teorier och praktiker. Det kanske till och med kan kännetecknas genom en differentiering av visuella subkulturer, vars särskiljande tillåt oss att förstå seendets många implikationer på sätt som vi först nu börjar värdesätta. Denna nya förståelse kan mycket väl vara en produkt av en radikal omkastning i hierarkin av visuella subkulturer innanför seendets regim i den moderna tidsåldern.

Innan jag räknar upp de okulära fält (*ocular fields*) som konkurrerar i den moderna tidsåldern, som jag ser dem, vill jag först påpeka att jag här bara erbjuder ytterst grova, stiliserade karakteristika av några grundtyper, som lätt kan kritiserar för att de ligger långt från den invecklade verklighet de försöker närma sig. Jag påstår inte heller att de tre visuella subkulturer jag väljer att särskilt uppmärksamma skulle vara de enda tänkbara i den långa, vagt definierade epok vi kallar moderniteten. Men, vilket snart kommer att framgå, det är en tillräcklig utmaning att försöka göra rättvisa åt de viktigaste av dem.

Låt mig börja med att rikta uppmärksamheten på vad som brukar hävdas vara den dominerande, till och med den totalt hegemoniska, synmodellen i den moderna tidsåldern, den som kan likställas med renässansens idéer om centralperspektivet i de avbildande konsterna, och Descartes tankar om den subjektiva rationaliteten inom filosofin. För enkelhetens skull kan vi kalla den för den cartesiska centralperspektivismen. Att den ofta anses

sammanfalla med seendets regim per se under den moderna tidsåldern illustreras av två anmärkningar från framstående kommentatorer. Den första härrör från konsthistorikern William Ivins Jr., som i sin *Art and Geometry* från 1946 hävdar: "konsthistorien under de 500 år som förflutit sedan Alberti har egentligen bara varit historien om hans idéers långsamma spridning till konstnärerna och folken i Europa".⁸ Den andra kommer från Richard Rortys mycket omdiskuterade *Philosophy and the Mirror of Nature*, utgiven 1979: "i den cartesiska modellen inspekterar ett intellekt enheter vars förebilder är bilder på näthinnan. Enligt Descartes uppfattning – som ligger till grund för den moderna epistemologin – är det som finns i själen representationer."⁹ Det antagande som kommer till uttryck i citaten, att den cartesiska centralperspektivismen är den förhärskande visuella modellen i den moderna tidsåldern, knyts ofta till påståendet att den lyckades med detta för att den bäst uttryckte den "naturliga" erfarenhet av synen som den vetenskapliga världsbilden satte värde på. När den påstådda överensstämmelsen mellan det vetenskapliga iakttagandet och den naturliga världen väl ifrågasatts blev också denna visuella subkulturs dominans ifrågasatt. Ett lysande exempel är Erwin Panofskys berömda kritik av perspektivet som varande blott en konventionell symbolisk form.¹⁰

Men under mycket lång tid likställdes den cartesiska centralperspektivismen med den seendets regim i den moderna tidsåldern kort och gott. Låt mig nu, trots att jag är fullt medveten om hur schematiskt det som följer är, försöka bestämma dess viktigaste egenskaper. Det finns ju mängder av litteratur om upptäckten, återupptäckten eller uppfinningen av centralperspektivet – vilken av de tre



Giovanni Domenico Tiepolo (1727-1804). *Herdarnas tillbedjan*.
Foto: Nationalmuseum, SKM, Stockholm.



Piero della Francesca-skolan. Idealstad, ca. 1470.

termerna som används beror på den skrivandes inställning till forna tiders kunskaper om seendet – på 1400-talet i Italien. Brunelleschi är den som oftast får äran av att vara uppfinnaren i praktiken, medan Alberti så gott som allmänt erkänns som den första teoretiska uttolkaren. Forskare från Ivins, Panofsky och Krauthheimer till Edgerton, White och Kuvoby¹¹ har utforskat så gott som varenda aspekt av revolutionen inom perspektivet: de tekniska, estetiska, psykologiska, religiösa, och till och med de ekonomiska och politiska aspekterna.

Trots att det återstår många tvistefrågor råder i stort sett enighet på följande punkter. Det linjära perspektivet, som växte fram ur medeltidens fascination inför det metafysiska ljuset – ljus i meningen gudomligt *lux* snarare än varseblivningens *lumen* – kom att symbolisera en harmoni mellan den matematiska regelbundenheten inom optiken och Guds vilja. Också när ekvationens religiösa underströmmar hade försvunnit behöll de positiva konnotationerna kring den föregivet objektiva optiska ordningen sin starka ställning. Dessa positiva konnotationer hade förflyttats från de föremål som ofta haft ett religiöst innehåll och som avbildats i tidigare måleri, till de rumsliga relationerna i den centralperspektivistiska målningen. Det nya rumsbegreppet var geometriskt isotropiskt, rätlinjigt, abstrakt, och uniformt. Den velo eller slöja som Alberti använde sig av för att avbilda detta rum skapade konventioner på ett sätt som föregrep de rutnät som är så typiska för 1900-talskonsten, även om Albertis slöja, vilket Rosalind Krauss påmint oss om, ansågs motsvara den yttre verkligheten på ett sätt som dess modernistiska efterföljare inte gjorde.¹²

Den centralperspektivistiska traditionens tredimensionella, rationaliserade rum kunde återges på en tvådimensionell yta, om man följde de transformationsregler som räknas upp i Albertis *De Pittura* och i senare avhand-

lingar av Viator, Dürer, med flera. Grundidén var en symmetrisk, visuell pyramid eller kon, vars ena spets utgörs av tavlans vikande, försvinnande eller centrala punkt, och den andra av konstnären eller betraktarens öga. Duken som ett genomskinligt fönster, i Albertis berömda metafor, kan även uppfattas som en platt spegel som återspeglar det geometrikaliserade rummet i den avbildade scenen tillbaka till det lika geometrikaliserade rum som strålar ut från det betraktande ögat.

Betecknande nog var ögat enstaka, i stället för den normala synens två ögon. Det uppfattades som ett ensamt öga som betraktade scenen genom ett titthål: ögat tänktes dessutom vara statiskt, fixerat snarare än dynamiskt, aldrig blinka utan röra sig med vad senare forskare skulle kalla "ryckigare" hopp från en fixeringspunkt till en annan. Med Norman Brysons ord följde ögat Blickens logik och inte Ögonkastets, och följden blev alltså ett visuellt grepp som var evigt, begränsat till en "synvinkel", och okroppsligt. I det som Bryson kallar den "Grundläggande Varseblivningen" i den cartesianska centralperspektivismens tradition,

hejdar konstnären blick fenomenens flöde, begrundar synfältet från en utkikspåls som ligger utanför nufliedets rörlighet under det avslöjade nuets evighetsögonblick. Det betraktande subjektet förenar i betraktelseögonblicket sin blick med Den Grundläggande Varseblivningen i ett ögonblick av perfekt återskapande av den första epifanin.¹³

En rad konsekvenser följde när denna visuella ordning anammades. Den abstrakta kylan i den perspektiviska blicken gjorde att konstnärens känslomässiga inblandning i de föremål han målade in i det geometriska rummet drogs tillbaka. Den deltagande inlevelse som

funnits i andra mer uppslukande visuella generer mattades av, även om det aldrig blev helt bortträngt, när gapet mellan åskådare och skådespel ökade. Inslaget av erotisk projektion i seendet – som Augustinus ängsligt fördömde som "ögats begär"¹⁴ – gick förlorat när målarens och betraktarens kroppar glömdes bort, till förmån för ett öga som påstods vara oköttligt och absolut. Också en sådan blick kunde förstås falla på begärsobjekt – tänk bara på den nakna kvinnan i Dürers berömda kopparstick, där en tecknare ritar av henne genom en skärm av perspektiviska trädar¹⁵ – men ställde sig då främst i en förtingligande, manlig blicks tjänst, vilken förvandlade sina måltavlor till sten. Den marmorlika nakenheten tömd på sin förmåga att väcka begär, utgjorde eller pekade i alla händelser mot denna utvecklings resultat. Bortsett från några viktiga undantag som Caravaggios förföriska pojkar eller Tizians *Venus av Urbino*, undviker de nakna själva att titta ut på betraktaren, och utstrålar ingen erotisk energi åt det hållet. Först långt senare i den västerländska konsten, med Manets skamlösa, chockerande nakna figurer i *Déjeuner sur l'herbe* och *Olympia*, skulle betraktarens och subjektets blickar korsas igen. Men då hade den förnuftsbaseade, visuella ordningen i det cartesianska centralperspektivismen redan attackerats från andra håll.

Den hade inte bara averotiserat den visuella ordningen, utan dessutom givit upphov till vad man kan kalla för en avnarratisering eller en avtextualisering. Det vill säga, när ett abstrakt, kvantitativt uppfattat rum blev mer intressant för konstnären än de kvalitativt skilda föremål som målats in i detta rum, blev återgivandet av scenen ett självändamål. Alberti hade visserligen betonat centralperspektivets nytta för att återge *istoria*, uppbyggliga historier, men med tiden tycktes dessa mindre viktiga än den visuella fingerfär-

dighet som bevisades genom avbildandet av dem. På så vis förbereddes den konstnärliga form som bortser från det substantiella innehållet, en av klichéerna i historien om 1900-talsmodernismen, redan fem hundra år tidigare av den centralperspektivistiska revolutionen. Vad Bryson i sin bok *Word and Image* kallar en försvagning av måleriets diskursiva funktion, att berätta en historia för en obildad massa, till förmån för den figurala funktionen¹⁶, innebar att bilden blev mer självständig i förhållande till varje utomstående syfte, religiöst eller annat. Den realistiska effekten blev alltså större när dukarna fylldes av mer och mer information som inte verkade förhålla sig till någon narrativ eller textuell funktion. Den cartesiska centralperspektivismen lerede sig alltså med den vetenskapliga världsbilden, som inte längre på hermeneutiskt vis läste världen som en gudomlig text, utan snarare uppfattade den som inplacerad i en matematisk, regelbunden ordning i tid och rum, fylld av föremål som endast kunde iaktas utifrån av en neutral forskares lidelsefria öga.

Den var också i maskopi, har många kommentatorer hävdad, med den moderna världens i grunden borgerliga etik. Enligt Edgerton blev de florentinska köpmännen, i och med uppfinningen av den dubbla bokföringen, "mer och mer inställda på en visuell ordning som stämde med de prydliga matematiska principer de tillämpade i sina kassaböcker."¹⁷ John Berger går så långt som att påstå att det finns en metafor som passar bättre än Albertis metafor, fönstret mot världen, och det är ett "kassaskåp i väggen, där det synliga deponerats."¹⁸ Det var ingen slump, hävdar han, att centralperspektivet uppfanns eller återupptäcktes praktiskt taget samtidigt som oljemålningen infördes. Den var lösgjord från sin kontext och köp- och säljbar. Det visuella fält som avbildats på andra sidan duken var skilt från målaren och betraktaren, och kunde bli en bärbar handelsvara och uppgå i det kapitalistiska kretsloppet. Samtidigt förvandlade, om filosofer som Martin Heidegger har rätt, den teknologiska världsbilden den synliga världen till en "fast reserv" som ett dominerande subjekt kunde övervaka och dominera.¹⁹

Den cartesiska centralperspektivismen har också blivit måltavla för en vida spridd filosofisk kritik, som fördömt dess upphöjande av ett ohistoriskt, opartiskt, och okroppsligt subjekt, vilket befinner sig utanför den värld det påstår sig förstå bara på avstånd. Det tvivelaktiga antagandet om en transcendental subjektivitet, typiskt för den universalistiska humanism som bortser ifrån att vi är nerbåd-

dade i vad Maurice Merleau-Ponty gillade att kalla för "världens kött", är på så vis knutet till ett "höghöjdstänkande", typiskt för denna seendets regim. På många sätt har alltså hela denna tradition förkastats hel och hållen som både falsk och skadlig.

Men tittar man efter lite noggrannare upptäcker man inre spänningar i den cartesianska centralperspektivismen som antyder att den inte var så uniformt tvingande som man ibland tror. John White skiljer till exempel mellan vad han kallar för ett "artificiellt perspektiv", där spegeln som hålls upp framför verkligheten är platt, och ett "syntetiskt" perspektiv, där spegeln föreställs vara konkav, så att den ger ett svängt snarare än platt rum på duken. Här, menar White, var Paolo Uccello och Leonardo da Vinci de stora förnyarna, de erbjöd en "sfärisk rymd, homogen men ingalunda enkel, och som har en del egenskaper gemensamma med Einsteins ändliga oändlighet"²⁰ Även om det artificiella perspektivet dominerade glömdes dess konkurrent aldrig helt bort.

Michael Kubovy bidrog nyligen med iakttagelsen att det som han kallar för "centralperspektivets stadighet"²¹ medförde att man kan betrakta renässansens tavlor från flera håll än från den tänkta spetsen av betraktarens visuella pyramid. Han kritiserar dem som alltför lättvindigt sätter likhetstecken mellan centralperspektivets lagar, så som de formulerades av ledande teoretiker, med konstnärernas verkliga praxis. Snarare än lagda på en Prokrustesbädd var dessa i praktiken underordnade perceptionens krav, och när man fördömer deras misslyckande slåss man mot fantomer eller åtminstone mot ett fantomöga.

Lika problematisk är subjektets ställning i den cartesianska centralperspektivistiska epistemologin. Det ensamma ögat i spetsen av betraktarens pyramid skulle nämligen kunna uppfattas som transcendentalt och universellt – det vill säga exakt detsamma för alla betraktare vid en given punkt i tid och rum – eller tillfälligt – helt beroende av den särskilda, individuella blicken hos skilda betraktare, med varsin konkret relation till den scen de har framför sig. När den förra uppfattningen övergick i den senare var det inte svårt att dra relativistiska konsekvenser av centralperspektivismen. Redan på 1700-talet stod denna möjlighet klar för tänkare som Leibniz, även om han för det mesta försökte bortse från de mer oroande konsekvenserna. Först under det sena 1800-talet lyftes de fram och lovprisades av tänkare som Nietzsche. Om alla har sin egen camera obscura med helt

skilda titthål, säger han skadeglatt, då är ingen transcendental världsåskådning möjlig.²²

Slutligen bar den cartesianska centralperspektivismen på en potentiell inre motstridighet, då den gjorde det möjligt att friställa målarens syn på den avbildade scenen från betraktarens. Bryson kopplar intressant nog den utvecklingen till Vermeer, som han menar representerar perspektivismens andra stadium, ännu mer okroppsligt än hos Alberti. "Bandet till betraktarens kropp är nu avklippt, och det iakttagande subjektet antas vara en tänkt punkt, en icke-empirisk blick."²³

Vad som gör det sista påståendet så suggestivt är att det öppnar upp för funderingar om en alternativ seendets regim, som kan tänkas vara mer än bara en variant av den cartesianska centralperspektivismen. Jag ska inte låtsas vara en seriös Vermeerforskarer, som kan säga emot Brysons tolkning av Vermeer. Men det kan vara bra att sätta in denna målare i ett annat sammanhang än det som hittills diskuterats. Det vill säga, vi skulle kunna räkna in honom och det holländska 1600-talsmåleri han var en så lysande representant för i en visuell kultur av ett helt annat slag än den vi associerar med renässansens centralperspektiv, en kultur som Svetlana Alpers nyligen kallat för *The Art of Describing*.²⁴

Enligt Alpers har det italienska måleriets hegemoni i konsthistorien skytt sikten för en annan tradition, som blomstrade i Nederländerna på 1600-talet. Hon lånar Georg Lukács distinktion mellan berättelse och beskrivning, som han använde för att kontrastera realistisk och naturalistisk litteratur, och hävdar att den italienska renässanskonsten, med all sin fascination inför centralperspektivets teknik, ändå behöll den avsedda funktionen att berätta en historia. Under renässansen, skriver hon, var världen på andra sidan Albertis fönster "en scen där mänskliga gestalter utförde meningsfulla handlingar som gick tillbaka på poeternas texter. Det är en narrativ konst".²⁵ Konsten uppe i norr ersätter däremot de narrativa och textuella referenserna med beskrivning, och visuell yta. Den förkastar det enögda subjektets konstitutiva roll, och betonar i stället att världen av föremål som avbildas på den platta duken existerar i förväg, oberoende av betraktarens läge framför den. Denna värld rymmer dessutom inte helt och hållet inom ramen för Albertis fönster, utan tycks fortsätta utanför den. Det finns ramar även runt holländska målningar, men de är godtyckliga och har inte den totaliserande funktion de har

i söderns konst. Har den holländska konsten en förebild så är det kartan, med dess obekymrat platta yta, och som gärna innefattar ord likaväl som föremål i sin visuella rymd. För att sammanfatta skillnaden mellan den beskrivande konsten och den cartesiska centralperspektivismen ställer Alpers upp följande motsatspar:

uppmärksamhet mot många små föremål, i stället för några stora föremål; ljus som återkastas från föremål i stället för föremål som skulpteras ur ljus och skugga; föremålens yta, färg och textur snarare än deras placering i en utläsbar rymd; en bild utan ram i stället för en tydligt inramad bild; en bild utan någon exakt placerad betraktare jämfört med en bild som har en sådan betraktare. Distinktionen följer en hierarkisk modell, som åtskiljer fenomen som brukar kallas primära respektive sekundära: föremål och rymd gentemot ytor, former gentemot världens texturer.²⁶

Om det finns ett filosofiskt korrelat till den nordeuropeiska konsten, så är det inte cartesianismen med sin tro på en geometrisk, rationell och huvudsakligen intellektuell rumsuppfattning, utan i så fall den mer empiriska, visuella erfarenheten i Bacons empirism, som är inriktad på iakttagelse. I den holländska kontexten identifierar Alpers den med Constantin Huygens. Traditionens ickematematiska instinkt stämmer bra med denna konstns likgiltighet för de hierarkier, proportioner och analogier som karakteriserade den cartesiska centralperspektivismen. Istället riktar denna konst ett uppmärksam öga mot världens fragmentariska, detaljerade och sammansatta yta, som den nöjer sig med att beskriva snarare än förklara. Som 1600-talets forskare vid mikroskopet eller möjligen miniatyrmålare – Leeuwenhoeck är Alpers främsta exempel – frossar den i den visuella erfarenhetens enskildheter och står emot frestelsen att allegoriserar eller typologiserar det den ser, en frestelse Alpers påstår att Sydeuropas konst villigt dukar under för.

På två betydande vis kan den beskrivande konsten sägas vara en föregångare till senare visuella modeller, hur underordnad den än var sin rival, den cartesiska centralperspektivismen. Som vi redan nämnt är det problematiskt att dra en rak linje från Albertis velo till den modernistiska konstens rutnät, eftersom, som Rosalind Krauss hävdar, den förra förutsatte en tredimensionell värld där ute i naturen, medan den senare inte gjorde det. En mer sannolik föregångare kan alltså spåras till

den holländska konsten, som bygger på kartritarimpulsen. Som Alpers säger:

Trots att det rutnät som föreslogs av Ptolemaios och de som senare infördes av Mercator har den matematiska uniformiteten i renässansens rutnät gemensam, så har de inte den fixerade betraktaren, ramen, och definitionen av målningen som ett fönster genom vilket en utanförstående betraktare tittar in gemensamma. Alltså måste det ptolemaiska rutnätet och faktiskt alla kartografiska rutnät överhuvudtaget, noga skiljas från och inte förväxlas med det centralperspektivistiska rutnätet. Man skulle kunna säga att projektionen ses från ingenstans. Inte heller kan man titta igenom den. Den förutsätter en slät, arbetande yta eller möjligen arbetsyta.²⁷

För det andra föregriper den beskrivande konsten den visuella erfarenhet som frambragtes av fotografiets uppfinnande på 1800-talet. De har flera framträdande drag gemensamt: "det fragmentariska, den godtyckliga ramen, omedelbarheten, som de första utövarna gav ord åt när de hävdade att fotografiet gav verkligheten makt att avbilda sig själv, utan hjälp från människan."²⁸ Den parallell som ofta dras mellan fotografiet och den impressionistiska konstens motstånd mot centralperspektivismen, till exempel av Aaron Scharf på tal om Degas²⁹, borde alltså dras även till den holländska konsten på 1600-talet. Om man ska tro Peter Galassi i *Before Photography* fanns det även en tradition av topografiskt måleri – landskapsteckningar av ett fragment av verkligheten – som motstod den cartesiska centralperspektivismen, och på så vis beredde väg både för fotografiet och för impressionismens återvändande till det tvådimensionella måleriet.³⁰ Hur vida spridd och medvetet oppositionell den traditionen var får konsthistorikerna avgöra. Vad som är viktigt för vårt syfte här är att det fanns en alternativ seendets regim även under den dominerande traditionens glansdagar.

Alpers försök att karakterisera den är förstås öppen för kritik. Den starka motsättning mellan berättelse och beskrivning som hon ställer upp verkar mindre hållbar, när man drar sig till minnes de av-narrativiserande impulser som fanns också i den centralperspektivistiska konsten. Om man kan urskilja en viss korrespondens mellan kapitalismens princip om det fria utbytet och centralperspektivets abstrakta, relationella rymd, så kan man lika väl urskilja en komplementaritet mellan den holländska konstens uppvärdering av

de materiella ytorna, och den varufetischism som är lika typisk för marknadsekonomin. På så vis kan dessa två seendets regimer sägas avslöja olika sidor av ett komplext men enhetligt fenomen, precis som Descartes och Bacons filosofier kan sägas överensstämma, om än på olika sätt, med den vetenskapliga världsbilden.

Men om vi nu vänder oss mot en tredje modell för seendet, något som kan kallas för det andra orosmomentet i den dominerande modellen, kan vi urskilja ett ännu radikalare alternativ. Den tredje modellen likställs kanske bäst med barocken. Åtminstone sedan 1888, då Heinrich Wölfflins epokgörande studie *Renässans och Barock* utkom, har konsthistorikerna gärna föreställt sig ett ständigt pendlande mellan de båda stilarna, både inom måleriet och arkitekturen.³¹ Som en motsats till renässansens ljusa, linjära, fixerade, plana och slutna form, den som Wölfflin senare skulle komma att kalla den klassiska stilen, var barocken målerisk, undflyende och mjukt fokuserad, mångfaldig och öppen. Barock, som åtminstone enligt ett etymologiskt standardverk sägs komma från ett portugisiskt ord för en oregelbunden, underligt formad pärla, konnoterade det bizarra och egendomliga, egenskaper som den klara, genomskinliga formens mästare för det mesta såg ner på.

Även om det kan vara klokt att begränsa barocken till i första hand 1600-talet, och knyta den till den katolska motreformationen och den nyuppkomna absoluta statens manipulation av den folkliga kulturen – som exempelvis den spanske historikern José Antonio Maravall gör³² – så kan man även se den som en ständig, ofta undertryckt, visuell möjlighet som går genom hela det moderna tidevarvet.

Den franska filosofen Christine Buci-Glucksmann ser i sina böcker *La Raison Baroque*, 1984, och *La folie du voir*, 1983³³, barocken som det främsta alternativet till den hegemoniska, visuella stil vi här har kallat för cartesianisk centralperspektivism. Hon hyllar barockens bländande, förvirrande, extatiska svall av bilder, och betonar dess förkastande av den cartesiska traditionens enögda geometriskalisering och illusionen att en homogen, tredimensionell rymd blir sedd på stort avstånd av ett Guds öga. Hon ställer underförstått även den holländska beskrivande konsten, med dess tro på avläsbara ytor och tilltro till världens och materians fasthet, i kontrast mot barockens fascination inför ogenomskinligheten, oläsligheten, och otydbarheten hos den verklighet den avbildar.



Jan Vermeer van Delft. *Brevet*, 1666.

För Buci-Glucksmann är barocken ett självmedvetet frosseri i kontraster mellan yta och djup, och den föraktar följaktligen alla försök att återföra en mångfald av visuella rymder på en enda sammanhängande natur. Den spegel den håller upp framför naturen är betecknande nog inte det släta, återspeglade glas som Edgerton och White menar är nödvändiga för ett rationellt eller "analytiskt" perspektiv, utan snarare en svängd spegel, antingen konkav eller konvex, som förvränger den visuella bilden – eller närmare bestämt avslöjar att det "normala" återspeglandet är konventionellt och inte naturligt, eftersom det beror av materialen hos det speglade mediet. På grund av sin större medvetenhet om materialet – som en modern kommentator, Rodolphe Gasché, uppmärksammat som "spegelns baksida"³⁴ – fick barockens visuella erfarenhet en stark taktill eller haptisk kvalitet som hindrat den från att anamma den absolutistiska synsin-

nescentrering som man återfinner hos dess cartesianiska centralperspektivistiska rival.

Även om inget filosofiskt system ensamt kan sägas vara barockens korrelat, kan man säga att Leibniz mångfald av monadiska synvinklar³⁵, Pascals meditationer över paradoxen, och motreformationens mystiker som underkastade sig extasens svindlande upplevelser är besläktade med den barocka visionen. Den filosofi den gynnade undvek dessutom medvetet att som förebild ha intellektuell klarhet uttryckt på ett språk renat från tvetydigheter. I stället erkände den retorikens och visionens oupplöslighet, vilket betyder att bilder är tecken, och att idéer alltid rymmer en oreducerbar bildkomponent.

Barockens öga, säger Buci-Glucksmann, strävade efter att representera det orepresenterbara, och när de oundvikligen misslyckades uppstod den melankoli som särskilt Walter Benjamin menar är typisk för den barocka

känslan. Därmed närmade den sig vad en lång estetisk tradition har kallat för det sublima, i kontrast till det sköna, då den längtade efter en närvaro som aldrig kan uppfyllas. Begäret, i dess erotiska som metafysiska former, går via det barocka seendets regim. Kroppen återvänder för att detronisera den cartesianiska iakttagarens opartiska blick. Men till skillnad från de 1900-talsvisioner där kroppens återkomst hyllas, som hos Merleau-Ponty med sin dröm om en meningsladdad sammanflätning av betraktaren och det betraktade i världens kött, alstrar denna bara allegorier om dunkel och ogenomskinlighet. På så vis skapar den verkligen ett av de "orosmoment" som Jacqueline Rose menar utmanar den stelnade, visuella ordningen (medan den beskrivande konsten faktiskt verkar vara mycket mer tillfreds med världen).

Mycket mer skulle kunna sägas om dessa tre ideala, typiska visuella kulturer, men låt mig avrunda med några spekulationer, om jag får använda en så visuell term, om deras nuvarande ställning. För det första verkar det onekliga som om vi under 1900-talet bevitnat en enastående förändring av den hierarki där de tre regimerna ingår. Även om det vore dumt att påstå att den cartesiska centralperspektivismen motats bort från fältet, så har den i anmärkningsvärd utsträckning denaturaliserats och kraftigt ifrågasatts, både inom filosofin och de visuella konstformerna. Hermeneutikens framgång, pragmatikens återkomst, utvecklingen av lingvistiskt orienterade strukturalistiska och poststrukturalistiska sätt att tänka, har bragt den epistemologiska tradition som stammar främst från Descartes på defensiven. Och den baconska observationen, som med jämna mellanrum stiger till ytan i olika positivistiska tankegångar, har också visat sig sårbar för attacker, även om man skulle kunna invända att den visuella praktik den haft en valfrändskap med, har visat prov på en anmärkningsvärd förmåga att återhämta sig med fotografins växande status som en icke perspektivisk konstform (eller, om man föredrar, en mot-konstform). Vi har även samtida konstnärer som den tysk-judiske, numera israeliska målaren Joshua Neustein, vars fascination inför den platta materialiteten hos kartor nyligen förlänat honom en jämförelse med Alpers holländska 1600-talsmålare.³⁶

Men om man ska välja ut den seendets regim som kommit till sin rätt i vår tid, så är det den "visionens dårskap" som Buci-Glucksmann likställer med barocken. Till och med fotografiet, om man får tro Rosalind

Krauss verk om surrealisterna³⁷, kan låna sig till syften som är mer i linje med denna visuella impuls, än med det rena beskrivandets konst. I den postmoderna diskurs som sätter det sublima högre än det sköna, framstår den som det "osebaras palimpsest"³⁸ som Buci-Glucksmann kallar den barocka visionen, som intressantast. Läger man till detta viljan att återupprätta retoriken, och acceptera det ofrånkomliga språkliga momentet i synsinnet och det lika insisterande visuella momentet i språket, så blir det tydligt att det barocka alternativet ligger i tiden.

Om jag får sluta med ett lite udda anslag så kanske den radikala detroniseringen av den cartesiska centralperspektivismen har gått lite får långt. I vår iver att denaturalisera den och tillbakavisa dess anspråk på att representera visionen *per se*, frestas vi att glömma att de andra seendets regimer jag snabbt skisserat upp varken är naturligare eller ligger närmare ett "sant" seende. Ögonkastet är inte överlägset stirrandet, den begärande blicken inte nödvändigtvis bättre än ett kyligt ögonkast, en kropp i världen kanske inte alltid upptäcker det som syns från "hög höjd" eller från en "gudomlig utsiktspunkt". Hur mycket vi än beklagar positivismens överdrifter kanske den västerländska vetenskapliga traditionen inte hade varit möjlig utan den cartesiska centralperspektivismen eller dess komplement, den baconska konsten att beskriva. Det kan finnas ett samband mellan frånvaron av sådana seendets regimer, särskilt den första, i kulturer i öst och deras generella brist på en inhemskt vetenskaplig revolution. Vi har bemödat oss om att skrota den rationalistiska synen som ett skadligt förtingligande av det visuella flödet, men vi måste också fråga oss vad ett alltför kritiskt anammande av alternativen skulle leda till. I fallet med den beskrivande konsten kan vi se ännu ett förtingligande, det som gör en fetisch av materialets yta i stället för av det tredimensionella djupet. Lukács kritik av naturalistiska beskrivningar i litteraturen, som Alpers inte tar upp, kan lika gärna tillämpas på måleriet. Vad beträffar barockens vision kan man ställa sig undrande inför förhålligandet av ögats vansinne, som försätter en del i extas, andra i förvirring och osäkerhet. Historiker som Maravall har dystert varnat för att det barocka spektaklets fantasmagori lätt kan användas till att manipulera dem som utsattes för det. Kulturindustrin, för att använda en term som Maravall lånar från Horkheimer och Adorno i sin studie av 1600-talet, tycks inte vara särskilt hotat av de

postmodernistiska visuella experimenten med "*la folie du voir*". Man kan snarare påstå motsatsen.

I stället för att upprätta ännu en hierarki kan vi tala om vilka seendets regimer som nu är tillgängliga för oss. Hellre än att demonisera någon av dem kan man riskfritt utforska deras både positiva och negativa implikationer. Vi blir aldrig helt av med den känsla av obehag som hemsöker den västerländska kulturen, men vi kan lära oss se fördelarna med de olika okulära erfarenheterna. Vi kan vänja oss av vid fiktionen att det finns ett "sant" seende, och i stället glädja oss åt de möjligheter som seendets regimer erbjuder – både de som vi redan uppfunnit och de som är svåra att föreställa sig, men som säkerligen är på väg.

Efterskrift

Efter det att jag presenterade denna uppsats för första gången, har jag kommit att bli alltmer medveten om hur de tre seendets regimer den tar upp tillämpats i praktiken.³⁹ När jag fick en inbjudan till en konferens om den moderna staden på Institute of Modern Art i London började jag fundera över möjliga korrelationer mellan regimerna och olika stadsbyggnadsstilar. Georg Simmels påstående att den visuella erfarenheten dominerar den moderna storstaden har ofta upprepats, men exakt vari erfarenheten består blir ofta utslätat på ett orimligt vis. Tillämpar man de tre seendets regimer på olika urbana visuella kulturer, kan man få hjälp att skilja mellan de olika varianter som ofta buntas ihop till en enda version av "den moderna staden."⁴⁰

Den cartesiska centralperspektivismen motsvaras bäst av den rationellt planerade staden, vars ursprung sträcker sig tillbaka till Rom. Idealet, en geometriskt isotropisk, rätlinjig, abstrakt och uniform rymd, innebar här att de mer tillfälliga, slingrande första bosättningsarna påtvingades regelbundna mönster, vanligen rutnät eller koncentriskt cirklar. Rationaliseringen av stadens rum upphörde i regel under medeltiden, men återupptogs under renässansen. Påvarna, t.ex Sixtus V (1585–90) strävade efter att bygga om Rom längs utstrålade linjer, för att återskapa dess forntida ära. Under Ludvig den fjortondes regeringstid visar staden Richelieu, byggd som två rektanglar utmed kardinalens slott, förbindelsen mellan det enögda, centralperspektivistiska subjektet och monarkens mäktiga blick.⁴¹ Senare slottsstäder som Versailles, Karlsruhe, Mannheim, till och med L'Enfants Washington, visade hur statsmakten passade som hand i handske med stadens rum, byggt

enligt de visuella principer som gällde i den seendets regim som dominerat den moderna tidsåldern.

Under upplysningen tog utopiska arkitekter som Jean-Jacques Lequeu, Etienne-Louis Boullée och Claude-Nicolas Ledoux fram ännu storslagnare planer för strängt geometriska städer i förnuftets tjänst, planer som inte fick något omedelbart genomförande. Det var först på 1800-talet, med baron Haussmanns Paris, rutnäten i amerikanska städer, t.ex New York och Philadelphia, och Ildefonso Cerdas "utvidgning" av Barcelona, som stadens rum gjordes om enligt den cartesiska centralperspektivismen. På 1900-talet företräds de renaste uttrycken för den visuella ordning som dominerar moderniteten nog av drömmarna hos Le Corbusier och andra teknologiskt inspirerade arkitekter inom den internationella stilen. Det ofta förtalade Brasília, som planerades av Lucio Costa på 50-talet, utgjorde kulmen på deras projekt.

För häcklarna har ett lockande alternativ ofta dykt upp i stadsrummet, ett som kommer nära vår andra seendets regim, den som kopplats till den holländska beskrivande konsten. Delft, Haarlem, och givetvis Amsterdam själv, är exempel på städer som sluppit ifrån geometriska rutnät och skrämmande monumentala vyer. Centralperspektivistiska effekter undviks medvetet, och städer och kanaler erbjuder informella, slingrande utsikter som inte har någon central försvinnande punkt. Byggnadsmaterialens textur och samspelet mellan sten, tegel och vatten skapar en lika haptisk som rent visuell erfarenhet; ren form är mindre viktigt än stämningar. Som en följd därav verkar sådana städer vara mindre visuella inkarnationer av den disciplinerande staten, som kontrollerar medborgarna med övervakning, än behagliga platser för ett aktivt, civilt samhälle.

De berömda interiörer som så ofta målades av Vermeer, De Hooch och andra mästare i den beskrivande konsten antyder ett stadsliv som utspelade sig under stor välmåga i det privata rum som skapats av det borgerliga välståndet. Holländska städer har sällan de monumentala torg eller raka boulevarder som innebär ett bakslag för det offentliga politiska eller kulturella livet. Som Alpers påpekar⁴², avslöjar Ruisdaels, Cuyps och Vermeers stadsvyer en kontinuitet mellan stadsliv och lantliv, något helt annat än det brott mellan "kultur" och "natur" som är så tydligt i det cartesiskt centralperspektivistiska stadsrummet. Även om dessa städer sällan kopierats och är dömda att överträffas av andra stads-

modeller kvarstår de som en påminnelse om att det finns mycket tilltalande alternativ till det dominerande urbana seendets regim.

En tredje möjlighet erbjuder förstås den allt oftare genomförda barocka staden, som blomstrade på 1600-talet med stadsplanerare som Bernini i Rom. Genom att överge påven Sixtus rätlinjiga centralperspektivism ville han vända upp och ner på renässansens rationella nyklassicism. Som Germain Bazin har påpekat: "spektakulära överraskningseffekter är barockens själva väsen ... Den barocka planen ... riktade sig till sinnena och inte till förnuftet. Den barocka arkitekten bemödade sig om att utnyttja minsta rum maximalt genom uppsplittring av ytor och mjuka kurvor. Han hade ingen önskan att göra fasader på olika hus och byggnader uniforma. De skulle förtrolla betraktaren genom sin olikhet."⁴³ Barockens städer hade stora offentliga torg, men till skillnad från deras cartesiskt centralperspektivistiska motparter var de hemliga enklaverna (som Plaza Major i Madrid eller Piazza Navona i Rom) utan förbindelse med den kommersiella trafikens artärer. Dessa rum var ofta arenor för allt från religiösa fester till autodaféer.

Man skulle förstås kunna säga mer för att skrapa fram förbindelserna mellan seendets regimer i moderniteten och dess stadsbyggnadsstilar. Men som jag gjorde tidigare vill jag avrunda med att förespråka dem alla istället för att upprätta en ny hierarki. I själva verket har de alla i viss mån tenderat att generera de andra, om så bara i form av följeslagare. Till exempel uppmjukades franskklassicismens geometriska regelbundenhet som stod på toppen under ancien régime ibland av barocka effekter. Haussmans monumentala boulevarder, med hus av samma höjd och vyer som kulminerar i monument, blev platsen för det moderna Parisgatulivets subtila bländverk som Baudelaire och många efter honom har hyllat. Cerdas rutnät livades snart upp av lysande dekorerade *art nouveau*-fasader, i de nötta hörn där hans gator löpte samman.

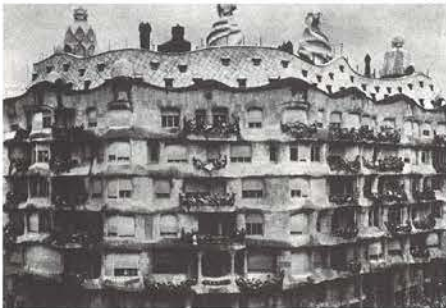
På liknande vis har det holländska stadslandskapet tolkats som förtäckt barock, på grund av att husen som radar upp sig längs dess kanaler vart och ett har sin särprägel.⁴⁴ Och självklart skulle barocken, med sin svindlande desorientering av sinnena, aldrig helt undvara en klassisk stomme i form av de byggnader där den placerade sina *trompe-l'œil*-interiörer och sina extravaganta fasader. Om postmodernismen kan sägas ha fått den barocka impulsen, som hyllas av Buci-

Glucksmann, att återupstå så har den också behållit den cartesiska centralperspektivismens modernistiska skal. Precis som det inte finns något "naturligt" seende som föregår kulturen, och alltså ingen i sig överlägsen seendets regim, så finns det heller ingen stadsbyggnadsstil som ensam kan tillfredsställa människans längtan efter stimulering av synsinnet och ögonfröjd.

Noter.

1. Se till exempel Lucien Febvre, *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century: The Religion of Rabelais*, övers. Beatrice Gottlieb (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982) och Robert Mandrou, *Introduction to Modern France, 1500-1640: An Essay in Historical Psychology*, övers. R.E. Halmak (New York: Holmes & Meier, 1975).
2. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964); Walter J. Ong, *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History* (New Haven: Yale University Press, 1967); se även Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).
3. Donald M. Lowe, *History of Bourgeois Perception* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), sid. 26.
4. För en studie över den medeltida kyrkans positiva inställning till synsinnet, se Margaret R.Miles, *Image as Insight: Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture* (Boston: Beacon Press, 1985). Tvärt emot Febvres och Mandrous argument, som haft stort inflytande, visar hon att synen långtifrån var föraktad under medeltiden.
5. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton University Press, 1979); Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, övers. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1979); Guy Debord, *Society of the Spectacle*, rev. utg. (Detroit: Black and Red, 1977).
6. Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, övers. Celia Britton et al (Bloomington: Indiana University Press, 1982), sid. 61.
7. Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986), sid. 232-233.
8. William M. Ivins, Jr, *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1946), sid. 81.
9. Rorty, sid. 45.
10. Erwin Panofsky, "Die Perspektive als 'symbolischen Form,'" *Vorträge der Bibliothek Warburg* 4 (1924-1925): s. 258-331.
11. William M. Ivins Jr., *On the Rationalization of Sight* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1938); Panofsky, "Die Perspektive als 'symbolischen Form' "; Richard Krautheimer, "Brunelleschi and Linear Perspective," i *Brunelleschi in Perspective*, comp. Isabelle Hyman (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1974); Samuel Y. Edgerton Jr., *The Renaissance Discovery of the Linear Perspective*, (New York: Basic Books, 1975); John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, 3. ed. (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1987); Michael Kubovy, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).
12. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985), sid.10.
13. Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983), sid. 94.
14. Augustinus diskuterar ögats begär i kapitel fem av *Bekännelser*.
15. För en diskussion om detta verk ur ett könsperspektiv, se Svetlana Alpers, "Art History and its Exclusions," i *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, eds. Norma Brodeur och Mary D. Garrard (New York: Harper and Row, 1982), sid. 187.
16. Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), kap. 1.
17. Edgerton, sid. 39.
18. John Berger, *Ways of Seeing* (London: BBC, 1973), sid. 109.
19. Martin Heidegger, "The Question Concerning Technology," i *The Question Concerning Technology and other Essays* övers. William Lovitt (New York: Harper and Row, 1977). Heideggers mest långtgående kritik av den cartesiska centralperspektivismen återfinns i essän "The Age of

- the World Picture," i samma volym.
20. White, sid. 208.
 21. Kubovy, kap. IV.
 22. Sarah Kofman, *Camera Obscura, de l'Idéologie* (Paris: Éditions Gallilée, 1973), behandlar detta tema hos Nietzsche.
 23. Bryson, *Vision and Painting*, sid. 112.
 24. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).
 25. Ibid, sid. xix.
 26. Ibid, sid. 44.
 27. Ibid., sid.138.
 28. Ibid., sid. 43.
 29. Aaron Scharf, *Art and Photography* (London: Allen Lane, 1968; new ed. New York: Penguin Books, 1986), kap. VIII.
 30. Peter Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography* (New York: Museum of Modern Art, 1981).
 31. Heinrich Wölfflin, *Renaissance and Baroque*, övers. Kathrin Simon (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1966). Se även det systematiska utvecklandet av denna kontrast i *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, övers. M.D Hottinger (London: G Bells & Sons, Ltd., 1932).
 32. José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, övers. Terry Cochran (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).
 33. Christine Buci-Glucksmann, *La Raison Baroque: de Baudelaire à Benjamin* (Paris: Éditions Gallilée, 1984) och *La folie du voir: de l'esthétique baroque* (Paris: Éditions Gallilée, 1986).
 34. Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986).
 35. Som Buci-Glucksmann påpekar finns det i Leibniz pluralism en tilltro till perspektivens harmoni, som saknas hos den mer radikala nietscheanska strömningen i barocken. Se *La folie du voir*, sid. 80, där hon identifierar denna strömning med Gracián och Pascal.
 36. Se Irit Rogoff, "Mapping Out Strategies of Dislocation," i katalogen för Neusteins utställning 24 oktober – 26 november 1987, på Exit Gallery i New York.
 37. Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism," i *The Originality of the Avant-garde*. Se även hennes verk tillsammans med Jane Livingston, *L'amour fou: Photography and Surrealism* (New York: Abbeville Press, 1985).
 38. Buci-Glucksmann, *La folie du voir*, kap. VI.
 39. Den hölls först på Dia Art Foundation i New York i april 1988 och publicerades i *Visions and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle 1988).
 40. En annan intressant tillämpning kunde vara olika slags landskapsarkitektur, mötet mellan "natur" och "kultur" där man kanske skulle kunna ta sig förbi de ärevärdiga dikotomierna mellan trädgård och vildmark eller franska och engelska parker.
 41. För en beskrivning av staden, se Philippe Boudon, *Richelieu, ville nouvelle* (Paris 1978).
 42. Alpers, *The Art of Describing*; sid. 152.
 43. Germain Bazin, *The Baroque: Principles, Styles, Modes, Themes* (London, 1968), sid. 311.
 44. Bazin, *The Baroque*, sid. 312.



Antoni Gaudí. Casa Milà, Barcelona 1905-07.

Martin Jay är professor i historia vid University of California, Berkeley, där han undervisar i modern europeisk idéhistoria. Bland hans senaste verk kan nämnas *Force Field: Between Intellectual History and Cultural Critique* (1993) och *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1993).

Dear Reader.

Indeed our vision has been affected by cultural conceptions. Vision changes throughout history and it is being formed by the spirit of the time of each epoch, its technology, science, art, popular ideas. This double issue of Index has had "History of the Eye" as a working title. The idea was to make a few strokes in the history of vision from different angles of approach - out of sheer curiosity and in order to give new perspectives to the ideas we've got about vision today.

Sven-Olov Wallenstein has written an essay on the different conceptions about "the eye of the critic" within art theory and philosophy. Jan Erik Lundström writes about how the history of the eye has become an expanded field for research and about how art history has become history of the image.

Two of those theorists who have been important in this new field of knowledge, is the film-researcher Kaja Silverman and the historian Martin Jay. For this issue of Index we have translated Silverman's essay *What is a camera?* and Jay's *Scopic regimes of the modernity*, into Swedish. In a meditation on Hans Bellmer's photographs, Sara Arrhenius draws up the connection between the vision of the surrealists and today's feminist art - a discussion exemplified by the works of Ingrid Orfali who Maria Lind writes about in her essay.

As usual Index offers presentations of contemporary scandinavian art. In this issue you will meet the art of Ann K. Lislegaard and Peter Hagdahl, both exhibiting in several exhibitions this fall. Magnus Bårtås presents Hans Peter Feldmann and his photographs and -least but not at last - we've got projects, especially made for Index by Michael Elmgreen and the Scottish artists Douglas Gordon and Jonathan Monk.

And much, much more.....Happy Reading!

Eye To Eye

Maria Lind on Ingrid Orfali

Mirrorings

It starts with the impossibility of viewing Ingrid Orfali's glossy cibachrome photographs without simultaneously seeing one's own reflection looking back. The 1 x 1 metre module she has appropriated is just large enough for the shiny surface to include the upper part of the viewer's body. In this way, you suddenly discover that you are standing eye to eye with yourself, and the Narcissus' game of gazes begins. All the same, the situation is not unlike that of the little child, who according to Jacques Lacan, enters the mirror stage where the mirroring of both himself in others and in the self, allows him to detach from the mother and begin the journey of life as an individual. The mirroring—and the gleam from the mirroring—in Ingrid Orfali's photographs creates distance from the image itself, but even the viewer is transformed into "someone else" when linked to the widest variety of objects: a glove, a winged glass penis, a tampon, gaping fish, a lipstick, an eye.

Ingrid Orfali rapidly established herself at the end of the 80s as one of the most interesting Swedish artists.¹ She chose the still life as her genre, historically a feminine domain in the art world. Since women could not enter art schools until the middle of the nineteenth century, they were relegated to genres where knowledge of anatomy and perspecti-



ve were unnecessary. But Orfali's still lifes have the unmistakeable mark of our times. They are collections of surprising combinations of kitsch objects, photographed according to the seductive principles of advertising. The colours are glaring—the triad red, white and black recur with regularity—and the surface is extremely shiny. Her photographs are often accompanied by small signs—which contain often radically different sounding titles in several languages—which circle around the mother-image like satellites and open a path towards different interpretations.

The photographs function as one-act plays where the event is concentrated in space and time—they are reminiscent of the antique temple's metop reliefs: large enough to comprise battle scenes between gods and giants, centaurs, Greeks and Amazons. The objects become actors on this imaginary stage, but the action itself takes place before or after history's standstill in the photographs—there is a self-possessed calm within the frame, like that of French Classicist drama. Because even if Ingrid Orfali's photographs deal with the body, eroticism and violence, the drama takes place outside of the image. In contrast to Pierre Klossowski's images, whose erogenous fiction the artist has analysed in her doctoral dissertation, Orfali's photographs are not erotic orchestrations whose purpose is to tease out an orgasm, but more like gender-political hieroglyphics to be deciphered.²

Three visual strategies appear consistently in her work: the aniconic body, the combination of text and image, and quotations, both literary and pictorial.³ Her work also evinces a constant dialogue with three spheres of interest: Magritte's version of surrealism, feminism as sexual politics and popular culture in the form of the advertising photograph. Cutting through all this is the special *modus vivendi* of her photographs: the allegory.

Allegory and "the Feminine"

For Jorge Luis Borges, the allegory was not only stupid and frivolous, but even unbearable. It was a thorn in the side of Benedetto Croce who considered it to be a monstrosity, extravagant and excessive. He thought of it as an abomination of nature since it, per definition, comprises many meanings in a single form. It represents an over-abundance when austerity is prized. Neither does it grow organically. But as Craig Owens pointed out, the suppression of the allegorical impulse takes place in theory and not in practice. He holds that while the allegory exists in modernist art *in potentia*—i. e. it comes alive through the act of interpretation—it is explicit in postmodern art. He exemplifies the new allegorical impulse which he saw at the beginning of the 1980s in image-appropriating artists such as Robert Longo and Sherrie Levine.⁴ Ingrid Orfali who

plays with allegory both as an attitude and a technique could also be included in this category.

Allegory is quite literally to speak of something other, allos=other and agoreuei= to speak. Allegory allows a text to be read through another and, in doing this, it also becomes a model for the commentary itself. One of the main arguments for dismissing it would be to classify it as a supplement, an unnatural accessory. This bears a striking resemblance to Jacques Derrida's interpretation of Western philosophy's privileging of speech at the expense of text.⁵ Text has in this way become "feminised", it has been given a subordinate—feminine—position.

Does this mean that we can speak of a special relationship between allegory and "the feminine"? The structural and historical similarities are obvious. Furthermore, subordinate and repressed groups—where women, and "the feminine" by extension belong—are often forced to double code in order to tell their stories. They are forced to speak in tongues, to express themselves in fables and allegories. In Orfali's romantically brown-tinted photograph entitled *He, for there could be no doubt about his sex*, an Oscar Wilde type figure poses in a pinstripe suit. In the same way that the homosexual author had a double nature, the title implies that the model is a man, although the work itself is a self-portrait. Here the boundless androgyny enters to the accompaniment of several lines from Virginia Woolf's *Orlando*, who not only changes sex during her life, but even ties together the eras of Elizabeth I and Elisabeth II.

One tradition whose ambition it is to criticise the bigoted bourgeois culture, and where the focus is on the allegory of the female and "the feminine" is surrealism. Long dismissed and overlooked by both art history generally and the modernist tradition particularly, its figuration and symbols have been seen as almost embarrassing. Surrealism has also been a punching bag for Feminist art research: the male artist's exploitation of woman as a muse and a child-woman, for instance, has been considered to relegate women by placing them closer to nature and to the origin.⁶ Rosalind Krauss has however interpreted surrealist photography as a sphere where the woman is "under production," she is, in other words, constructed rather than of nature given.⁷ Ingrid Orfali's photographs can be found in the wake of this surrealist tradition.

The Battle of the Sexes

Like the surrealist Magritte, Ingrid Orfali creates images where thoughts are communicated. Painting was for him a permanent protest against everything which is taken for granted in life.⁸ Orfali's photographs are similarly challenging to common sense and established truths, not least those of the gender hierarchy and the role women have been given in relation to art. Women's alienation in the patriarchal culture is commented on in *La Chute d'Ariane—Challenge for bloody bastards*. A tampon connected to a lipstick (which actually is a tester) stands out against a blood red background. Together they form a missile which points relentlessly downward, like the girder in an aristocratic bastard's coat of arms. It is reminiscent of the failed French space programme called *Arianne* and of the inevitable failure of military rearmament. And are not women, with their impure menstruation and their vain pleasures, our culture's ostracized bastards? But what about Ariadne? The one who saved Theseus with her thread from the monster Minotaurus in the labyrinth Knossos, only to be abandoned by him directly afterwards.

Paraclet boréal - Borealisk Paraklet also contains two objects: a red glove which extends toward a winged glass penis. The paraclete is a winged phal-

lus which symbolises the Holy Spirit of the Catholic Church in its procreative guise. The red glove in the photograph happens to be a left glove, the left hand represents the sinister, or bad side—in other words, the female side. We are seemingly confronted with the woman who desperately reaches for the creative principle, but who doesn't quite succeed, like the way the male prerogative of creativity in the patriarchal culture has been an unattainable forbidden fruit for women.

The paraclete recurs in *Wemen*, now in the form of a bomber manned by a kamikaze pilot who has just pulled an arm off of the Golden Angel. According to theologians, angels are sexless, but they are beautiful like women. Is it the Creator exercising his right to maim the insubordinate woman? The artist writes: "WEMEN? It is us, mankind, We men. When it is heard, the word inevitably forgets half of its content. WEMEN? It is us, the men or; *men only*...The word WOMAN is a betrayer of its meaning, just like the word SILENCE. The sound of the latter refers to the opposite of its sense. If one hears WOMEN, one hears simultaneously: WEMEN. If one were to sightread WOMEN, the self-destructi-



ve imperative would still be visible: WOE/MAN. The word WOMEN is, therefore, in many respects the matrix of women's language. Like the word SILENCE, WOMEN embodies the wager of its own death.⁹

Ingrid Orfali points out in a commentary that *Feemale—På bettet* is a copy of Magritte's thematic pattern "man without a head."¹⁰ In his paintings, the head is replaced by a red balloon, a green apple, or a white bird. This work depicts a red square and the empty but greedily gaping jaws of a fish in its place. The body is clad in an ill-fitting square pinstripe suit of the kind the artist has a predilection for. Even if the individual is literally on the hook—the teeth red with blood or after a passionate kiss by someone with red lipstick—the maintenance of the male image exacts its price. But the implication of "a taste for blood" means that this has just begun.

The Sucker is a copy of *Feemale—På Bettet*. The bait and the baiter are one and the same individual when the sneering, gaping fish jaws encircle a lipstick. Horace Engdahl has interpreted the mouth as a *vagina dentata* with the lipstick as a clitoris or a male member.¹¹ If this is the case, then we have another example of Ingrid Orfali's gender recoding and we are observing the threat of castration. In Heinrich von Kleist's play *Penthesilea* from 1808—in which ancient mythology's chain of events are altered and Penthesilea emerges victorious from the battle—Engdahl finds a literary resonance to Orfali's photography. The wild Amazon queen in a battle of love alternates between kissing and biting Achilles to death.

The Eye and Gender

It is not simply that the eye and the gaze are present when we encounter Ingrid Orfali's mirroring photographs, they also form a content theme in her world of images. In *I, Tiresias and Pelta*, hanging face to face at Kulturhuset in Stockholm in 1990, she placed two round photographs of eyes on either side of a black volcano-shaped sculpture. In his *Metamorphoses*, Ovid describes how Tiresias is transformed from a man to a woman after he had killed a pair of copulating snakes in the woods. After eight years as a woman he regains his male identity, but his experience as a woman has left him blind. In the debate between Zeus and Hera about who gets the most pleasure out of sex, he sides with Zeus who claims that it is the woman. Hera, who wishes to keep this a secret, deprives him of his sight. Zeus attempts to mend the wound by giving him another kind of sight, the gift of prophesy—which results in his ability to foresee the tragic fate of Narcissus.

In TS Eliot's poem *The Waste Land* the blind Tiresias is by virtue of his psychic powers the omniscient, one who sees, among other things, the lot of Western women in the early twentieth century. He is also all the characters in the poem in one person. Sir Edmond in a pornographic novel by Georges Batailles, *Story of the Eye*, is also omniscient.¹² The sexually aroused and red-eyed Englishman watches from a distance the increasingly violent and insane sexual games of the youth. In the novel this sexually greedy eye is coupled to sex on a number of levels. One level is purely a form analogy: the eye has its counterpart in the egg which Simon cracks between his lower lips, but also in the skinned bull's testicles which Sir Edmond obtains for the girl. She greedily bites into one of them. And while she and Sir Edmond witness how bull fighter Granero gets his right eye gashed out by a raging bull, she pushes the other one up her vagina.

If *eye/I, Tiresias* seems open and vulnerable then the eye in the armoured Pelta appears all the more protected. A gleaming metal casing keeps the attacking gaze at a distance. But like the Greek battle shield called Pelta, which included a peep-hole for the warrior to keep an eye on his opponent, it counteracts its purpose and becomes the target instead. It all ends with the blind, but omniscient, and the seeing, but unsuitable eye disappearing down into the hellish craters of a volcano, into an abyss where rules don't count and there is no control. The eye seems to have lost its authority.

Epilogue

After a period of silence, Ingrid Orfali and her work became front page news in 1992—this time in Australia. Her monumental sculpture *To Sail, To Stop* was inaugurated by Queen Elisabeth II. It was the winning contribution to a public competition announced by the city in order to celebrate the first naval departure from Great Britain to Sydney in 1797 and Sydney's elevation from prison colony to town in 1842. *To Sail, To Stop* combines a ship and an anchor, both of which appear in the city's coat of arms. These can also be seen as a continuation of the artist's interest in themes of travel and adventure which is exemplified by photographs such as *Moby Dick* — *Moby Dick Repasse* and *Das Narrenschiff*. If the line in the anchor's half-moon form is drawn to completion, it forms an upside down sign of the female. The sculpture is done in green Australian marble and bronze, and it is located in front of Sydney's town hall on Sydney Square.

Notes.

¹.Horace Engdahl, Küsse-Bisse. "Ingrid Orfal's labyrinth," *Divan*, Nr. 2, 1991. See also Konstperspektiv,

Nr. 1, 1992.

².See Ingrid Orfali, *Fiction érogène à partir de Klossowski*, Liber förlag: Lund, 1983.

³.For a discussion of the aniconic body, see Norman Bryson, "Interim and Identification" in Mary Kelly, *Interim*, exhibition catalogue for the The New Museum of Contemporary Art in New York, 1990.

⁴.The discussion of allegory is based on Craig Owen, "The Allegorical Impulse in Art After Modernism—Rethinking Representation," ed. Brian Wallis, *The New Museum of Contemporary Art in New York*, 1984.

⁵.Jacques Derrida, *Of Grammatology*, John

Hopkins University Press, 1976.

⁶.See, for example, Mary Ann Caws, "Seeing the Surrealist Woman: We Are a Problem" and Rudolf Kuenzli, "Surrealism and Misogyny" in *Surrealism and Women*, ed. Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli and Gwen Raaberg, MIT Press, 1991.

⁷.Rosalind Krauss, *Corpus Delicti i L'amour fou. Photography and Surrealism*, ed. Rosalind Krauss and Jane Livingstone, Abbeville Press, 1985.

⁸.Suzi Gablik: *Magritte*, Thames & Hudson, 1985.

⁹.Ingrid Orfali, Exhibition catalogue from Sandvikens Konsthall and Skövde Konsthall 1989, and from Kulturhus, 1990. p. 2.

¹⁰.In the catalogue from 1990, Orfali writes about the copy.

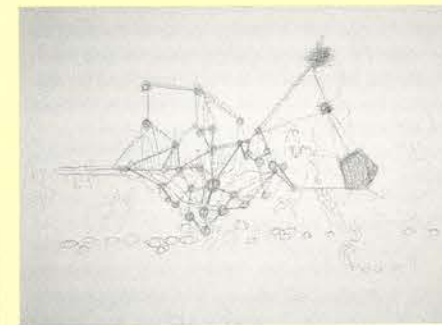
¹¹.See Engdahl 1991.

¹².Georges Bataille, *Story of the Eye (1928)*, City Lights Books, 1987.

Maria Lind is a PhD student at the University of Stockholm, art critic for Svenska Dagbladet, freelancing writer, lecturer, curator and one of the editors of Index.

The other side

Simon Shiekh on Ann K Lislegaard

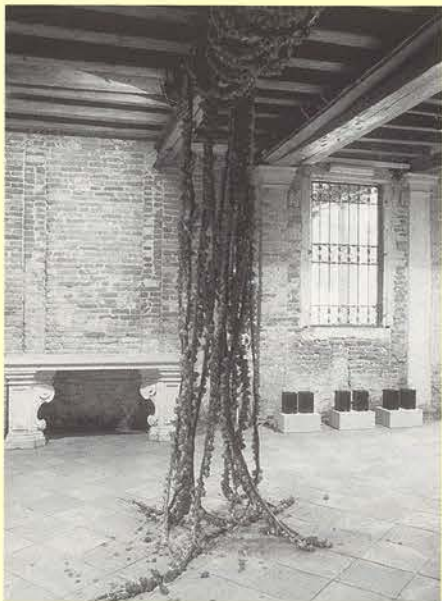


Ann K Lislegaard is an artist who will come up this fall with a one-man-show at gallery Schaper-Sundberg and a group-exhibition at gallery Enkehuset, both in Stockholm. This year 1995-96, she is a holder of the PS1-scholarship in New York. The systems of art is the subject matter in her works, says Simon Sheikh in the following essay on Ann K Lislegaards latest works.

Come closer
you will now read my words
my words will help you and guide you
deeper and deeper
into space

In the opening sequence of Lars von Triers film *Europa* there is a voice over guiding the protagonist

on his journey into Europe. The voice is that of a hypnotist, mentally preparing the protagonist for his experience of Europe. But the effects of this suggestion are twofold; it is also a suggestion of the audience into the journey to Europe, into the fiction of the film, into "Europa". The audience is being prepared, coaxed even, into the experience of the film, of film and Cinema itself. This method of film on film, is of course recurring throughout the history of film, this modern perception incarnate. Likewise in recent art, where the previous dominant "L'Art pour L'Art" seems to have been replaced by an Art on Art idea, with a method of context as content in works of art.



Ann Kristin Lislegaard also in her works uses suggestion as a guideline through the experience of art, as a metaphor for the experience of art, the process of viewing, as well as creating art. The concept of suggestion is used to focus on the relations between the audience and the artworks, and the audiences expectations to the artwork, and on the relation between the artist and the artwork, between the artist and the audience. It is the system of art - the art-world - that ultimately is the subject of these works.

*you decide to play the game
you are the game*

In the installation *The Garden of Eden* (1994) the viewer is guided through the exhibition, or rather, the experience by the smoothly relaxing voice of a hypnotist, urging the viewer to be open and receptive, promising wishfulfillment. However, the voice filling the space is pre-recorded, the speaker is absent, the suggestion remote. Actually the voice is that of the exhibition's curator. In this manner it is not just a case of the artist trying to move and manipulate the audience, since the presence of the curator in the piece shifts the focus to the organisational and curatorial principles and preconditions behind the exhibition, thus include the intricate relations between the artist, the institution and the audience in the process. The structures behind the actual show is being shown, things that are normally unavailable to the audience becomes part of the experience, however distant. Or rather, precisely distant: It is this distance (between the public accessible space and the institutional structures behind it) that becomes the crux of the matter. In a sense, the boundary between the space and the

preconditioning structures are made visible. The role of the curator as the executor of wishfulfillment, for the audience and artist alike intertwine with the viewer's expectations upon entering this specific site, this art-space, so to speak.

This is not an uncomplicated situation, however: The space is mapped out in the installation by labyrinth-like rows of curtains, which allows multiple passages. The curtains create temporal and spatial boundaries, but the evasive materiality of the curtains permits transgressions. It is not only possible to go around the curtains, but, possibly, also to go through them. The boundaries may be coded by the context of the space, but they are not fixed with one mode, within one pattern of movement; the (institutional) setting is given, but the expectations of the viewer is not. The piece is obviously theatrical, but it is the people in the audience who are the actors, and the artist who is the playwright.

Upon entering the (art)space, though, one could argue that the viewer is always already predetermined on a specific mode of experience - the experience of art, with all its connotations and ramifications. The viewer is already set-up. By the institutions and their undeniable power, and, significantly, by their own expectations and positions. By using suggestion as an artistic tool in this way the inherent manipulation of the institution's exhibition strategy is brought forth, but this manipulation, paradoxically always confronts the viewer with his or hers own wishes and desires, towards the art objects and the art institutions. The social context in which art is experienced, seen and understood as art.

*you experience what you wish and
you wish the experience*

Now of course the confrontation of the subject with its own wishes and desires through manipulation was always the idea behind suggestion, anyway! And if the subject and subjectivity of the artist seemed to be somewhat absent from the process in *The Garden of Eden*, it is the artist herself who is the subject under suggestion in another installation, *Liberty Bells* (1994/95) In this piece the artist was instructed to make drawings during hypnosis, being constantly coaxed to move on from room to room, from territory to territory, crossing boundaries on the way, and noting them as they were being crossed.

These drawings that were produced under that influence look hilariously like drawings from early surrealism, thus commenting on modernism's illustrious past. But whereas surrealist drawings were supposed to reach the deepest depth of the human psyche, these pieces were all made under the guidelines of the hypnotist. Under direction. And the hypnotist was instructed by the artist to lead the proceedings in a certain direction. Thus, what we have here is not the modernist notion of the free flow of the artist's psyche - subjectivity manifested - but a planned process. The drawings are not statements of intent in themselves, but leftovers, documentation of a process. They all seem to center around some sorts of boundaries, on marking and un-marking territories. A territory, or artistic field that could be called the examination of subjectivity. These drawings are not subjectivity in form, but part of a process that examines the creating of so-called subjective works. That the artist should express subjectivity in form is, of course, part of the role of the artist. And, perhaps, part of the expectations the viewer has got towards the artists, or on encountering artworks. The modernist myth of the artist being, that the artist possesses an insight to an other field of vision, to an other reality. It is expected behaviour of the artist. It is these systems of behaviour, for the artist and for the audience, that are the

concern of these works. The territory, or space, between the viewer and the art object.

*closer and closer
into the Sphere*

The marking and un-marking of this expanded field is central to Lislegaard's artistic project, where the works problematize the oppositions presence and absence. In the piece *Zone of Fear* (1993), the space is literally divided into halves by a large electric net that cuts through the room. The object marks a borderline, not between an in front and a behind, but rather between the viewer and the expectations of the viewer. The electricity of the net at once invites contact and negates it. The shock from the electricity could be painful, or it could be enticing. It could also be both, depending on your point of view. On your desires! As such the piece functions as a borderline between the viewer and his or hers desires and wishes towards the object. The spatial boundary shifts the focus to the intentionality and position of the viewer, while on the other hand the object is able to answer for itself, in the sense that gives back electric shocks. The seemingly fragile net is active in the process, in the experience. It is very much present, and as such brings forth the desires of the viewer. The desire of the viewer for an other realm of being, experienced through art. The touching of the net and subsequent receiving of an electric shock, the inter-action, in short, also becomes a crossing of some sort. A crossing into the other side, not unlike the crossing made under suggestion.

This mirrored condition is also the subject of the work *Wandering Stars* (1995), where the audio-suggestion from *Garden of Eden* appear as text, silk-screened on a large mirror leaning against the wall. The wall are plastered with small shiny pieces, the imaginary stars. The mirror likewise show an imaginary room, which is the reflection of the actual space in which the viewer is positioned. The mirror works as a boundary between these two spaces; the imaginary and the real. By watching ourselves watching, our attention is brought upon the activity of viewing in itself, and to the process and proceedings of being in this actual (art)space. Our desires for recognition are obviously played out, to say the least! The mirror being the place for self-reflection, and as we know from Jacques Lacan, the place for self-identification, in the so-called "Mirror Stage", where identity and identification take place through the reflected image, the double. In other words, through a process of alienation, since the self is physically distant and unattainable. In *Wandering Stars* (1995), the suggestion text on the mirror marks this boundary which cannot be crossed, and in effect of the function of artworks as suggestive of self and desire, of the intentions of our gaze. We are in the space, yet unable to reach our object of desire within the process of viewing. In this manner the work not only mirrors the space we posit when we view art objects and -experiences, but also a divided and fragmented self.

*you start to sense the room
the room surrounds you*

So supposedly art is able to give insight into this other world - a virtual field - where things that cannot be experienced or corrected in the surrounding reality is to take place, is to be represented. The so-called heroic nature of the artist is to visualize this other side, and in the process make the viewer feel heroic, too. A suggestion of the viewer that is not unlike the mass-suggestion of the political world in

its method, albeit on a smaller scale. Mass-suggestion is of course an integral part of the condition of Facism. But rather than staging these heroic antics - with their inherent politics - Lislegaard instead wants the viewer to examine this process in itself, turning our attention to the surroundings, the social situation in which art is seen, to what can be termed the social context of art production and exhibition, be it in the hallowed halls of the museum or the white cube of the gallery space. The representation of subjectivity, of power. To subject to suggestion is to be subject to (someone or something's) power. In this respect, the construction of the heroic artist, can be seen as a distinct male discourse. A vision and representation of an absolute, centered, unitary and decisively masculine subject; the heroic artist. So in order to represent herself artistically, a woman is forced to take on a masculine position. Femininity in representation thus becomes a masquerade, a simulation and seduction, a false representation. Lislegaard's concern with suggestion and seduction of the viewer places her work within a discourse of femininity and Feminism - the discourse of the Other. The drawings mocking early, authoritative and seminal modernist works, bear witness to a profound disrespect for this - in more ways than one - paternal authority. Paternal as tradition, and as Sex.

In the installation *Into the Mist* (1994), the social context of art is also the content of the work, the space is being initiated through the use of garlic spread around all corners of the room. The space is under the spell of the artist. The smell and materiality of the garlic somehow reminded the visitors of the social context outside the space, of the surrounding reality: The gallery in which the installation was made is situated in Copenhagen's Vesterbro neighborhood, notorious for its large population of Turkish and Pakistani immigrants, i.e. garlic-eaters! The connecting of the smell of garlic with oriental immigrants tells us a lot about the intentionality of the viewer, how very simple sensory impulses are translated into a specific social, and in this case racist, understanding. The sanctity of the gallery space's white cube is sabotaged by the social situation outside the actual space, which is, in turn, exposed as dependent on the surroundings, not suspended from them. Had the space been situated elsewhere, the reading of the work would have been wholly different. The spread of garlic could be seen as a prop from a vampire flock, for instance. The object of the piece is not, then, to make a strictly site-specific social comment, but rather to deal with the politics of representation, and with the intentionality of viewing. Questions of identity, and of exclusion is inherent in the (art)space itself.

*you are in the right place at the right
moment
you are in the space*

In her work Lislegaard examines how we view art in its context, from a certain position of art-viewing, from a system of behavior that belongs to the art world and its institutions. Indeed, a mode of behavior that probably has no meaning nor place outside the artworld, although it certainly mirrors behavioral systems of society, albeit not the most democratic! The artworld is supposedly the realm for expression of transgressive subjectivity. That which cannot exist in society must exist in art! Politics and aesthetics seen as separate entities, indeed as opposites.

Lislegaard instead questions whether this subjectivity can at all be represented in an artwork, whether not artworks are always already part of a system of expected behavior, pre-conditioned by a specific mode of representation and reception, and

thus subject to certain rules of perception. In this respect the rules of the artworld are always already the artist's rules. The sense and sensibility of the artist and their objects are part of a process of reification, through the context in which art is exhibited and experienced. The works are therefore incomplete, open to interpretations, opening up an expanded field of vision between the work and the audience, bordering around the social and psychic, rather than around the artist and the work, the subjective and the material. As such Lislegaard's project can be seen as an expansion of the 80s critique and de-construction of modernism, as is the objective of most interesting work in the 90s. For artists of this generation the artworld and its spaces is not so much suspended from the surrounding realities, but rather existing as a parallel reality. Emerging from the other side.

be there - in the space

Note: All spliced texts are from a suggestion tape by Ann Kristin Lislegaard.

*Simon Scheikh is an art historian lives in
Copenhagen and works as a free-lance curator.*

The Tactile Eye

Sara Arrhenius on Hans Bellmer's

André Breton thought that surrealism would liberate the human unconscious. For him, sexuality was a good force which had to be set free from cultural conventions and the inhibiting restraints of morality in order to reach its full beauty and explosive power. There was a deep division between Breton and that wing of the surreal movement which was dominated by the philosopher Georges Bataille. In Bataille's circle, the image of the human was dark and filled with contradictions. In literature, art, religion, and myths, they found in man a being whose death drive and sexuality were not two opposing forces but rather tightly interwoven with each other. Breton's unwillingness to concern himself with these sides of human nature - or unnature - also led to a definitive and final break in the movement when the "black" surrealists were cleaned out. Of course, it is in this



part of surrealism that we locate the art of the German photographer Hans Bellmer. His strange erotic dolls, which are an almost compulsive examination of the aggressive and sadistic sides of desire, are the dark side of Breton's bright erotic utopia. Hans Bellmer was born by the German-Polish bor-

der in 1902. His father, an engineer with fascist sympathies, sent him to study at Berlin's polytechnic university. Bellmer detested engineering and soon left school for a career within advertising. Arriving in Paris in the twenties, he came into contact with the surrealist movement and published his first photographs of dolls in the surrealist periodical *Minotaure* in 1935. The photographs show his first doll - inspired by an erotic childhood memory of his cousin - a grotesque body in various obscene positions assembled from various parts of his childhood toys. The body we meet in these photographs is the impossible and indescribable body which otherwise only confronts us in our dreams. It stages the perverse dream of a body which is all bodies, a condition without distinctions or borders between individuals, sexes, bodies. Bellmer creates a fragmented body with no unity, where every part is exchangeable for another; a breast can be a head, an eye can be an anus. His sadistic dismantling of the female body also suggests a deep fear of women. Simultaneously erotically enticing and threatening, the female body he creates lacks a self; she only exists as a formless monster assembled from fetishized body parts.

There is a connection between surrealism's fascination with the photographic image and their interest in states of mental automatism where the well of the unconscious opens itself uncensored and without inhibition. The camera's eye is itself automatic, without value judgments or conscious censorship. This automatism becomes something frightening in Bellmer's photographs; they do not portray the human unconscious as a beautiful fantasy landscape. His dolls' disjointed bodies are like monstrous marionettes; they represent humans as an automaton driven by the fuel of sexuality and the death drive. Bellmer worked as a stage designer for Max Reinhardt's production of a dramatization of E.T.A. Hoffmann's tale of the Sandman. The story of the automaton Olympia exerted a strong influence on Bellmer's dolls. Hoffmann's automaton is also central to Freud's interpretation of our experience of the uncanny which he explains as a meeting with repressed childhood memories in the form of symbols. The automatic, repetitive movements of the doll are experienced as frightening when they unconsciously remind us of the coercive force of the repetition compulsion.¹

The sexualization of vision

In his survey of vision in modernity, Jonathan Crary shows that at the beginning of the nineteenth century a fundamental revolution occurred in the way in which vision was conceived. Vision shifted from the camera obscura's abstract and geometric world, where the viewer had a complete overview of and control over the field of vision, to the unreliable and temporally limited corporeality of the human eye. As a result of developments in physiology, vision was increasingly connected to the body and localized within the specific individual's subjective experiential world. This fall from an absolute, omniscient look to an embodied and subjective eye is a step towards the splitting of vision which culminates in early modernism's questioning of the paradigm within the history of vision which began with Renaissance perspectivism.²

The reintegration of vision within the body also came to mean that the eye was gradually sexualized. In the developing bourgeois society, pleasure came to be increasingly concentrated in the eye and the act of looking, in the appealing shop windows of cities, and in the discovery of a range of different technologies of vision such as the camera, the stereoscope, and the kaleidoscope. Sexual pleasure became a visual pleasure, something which is made clear in the explosion of pornography which

erupted at the end of the nineteenth century.³

In contemporary revaluations of modernism in art history, several critics have picked up on those movements within modernism which examined modernity's fetishization of the eye and vision. Surrealism in particular has been the object of intense interest. Previously conceived, at least within the American art history canon, as a marginal and 'over-literary' mutation within modernism's search for purity, surrealism has attracted much attention for its exposure and critique of the structures - unconscious, political, social - which stand behind modern conceptions of visuality. Within surrealism, vision always shows itself to be clouded by other sensory impressions and by unconscious impulses. The eye reveals itself as an erogenous zone and vision acquires an "unconscious."⁴

The interest in surrealism is also visible within contemporary art. Duchamp has been a central figure in the art discussions of the last decade. But critics have also paid attention to the strong influence which the lesser known photographic works by surrealists such as Bellmer, Cahun, Ubac and Boiffard have exerted on several contemporary artists, for example Cindy Sherman, Robert Gober, and Louise Bourgeois. One can detect in the interest which artists such as Paul McCarthy and Mike Kelley show in the drive-controlled unconscious side of man a connection with the investigations of surrealism. But there is also a connection between the way in which these artists blast taste and generic categories, between their games with the grotesque and the tasteless and the hidden dimension in the trivial, and that which Bataille called the "informe," that which breaks down and exceeds all categorizations and designations.⁵

Black surrealism

Is this intense interest in surrealism a nostalgic revival of an outmoded form of expression or are there deeper affinities between vision in our times and surrealism's? Can one talk, at the level of a history of ideas, of a connection, a certain Zeitgeist which has parallels to surrealism?

The key to understanding the contemporary interest in surrealism is to see *which* surrealism is the source of the influence. It is not Breton who interests our epoch as much as the circle around Bataille. It is typical to emphasize, like Hal Foster does in *Compulsive Beauty*, his recently published study of surrealism, that essential to an understanding of vision in surrealism is Freud's interpretation of "the uncanny" (das Unheimliche) as a return of repressed traumas and wishes in distorted form. A return which in Foster's interpretation concerns not only the unconscious of sexuality but also a historical and political unconscious where art becomes a symptom of a culture's suppressed conflicts.

This giving form to a society's repressions finds, in Foster's interpretation, its most concentrated expression in the photographs of Hans Bellmer. His mechanical dolls revealed not only the sexual traumas of an epoch, but also shock at the effects of war, technology, and fascism. The central role which Bellmer's photographs, relatively unknown until now, have come to occupy in contemporary art discussions provides also a key to the understanding of surrealism's meaning today. In looking at contemporary art through his photographs, one can see that the questions which his work opens up are extremely contested and traumatic even today.

The last decade's feminist analyses of our culture's image of womanhood have remarked on how decisive unconscious desires and fantasies are for our construction of sexual difference. This unmasking of unconscious structures in images of masculinity and

femininity has also been a central theme in contemporary feminist visual art.

Rosalind Krauss has pointed out that the way in which surrealist visual art constructs femininity is a predecessor of the deconstruction of gender which characterizes our times. There is a strong connection between surrealism's image of womanhood as a construction of male desires and fantasy and today's feminist unmasking of the unconscious structures behind vision and sexual difference: an influence at the level of both ideas and esthetics and which involves a recognition and a dissociation, and which finds its most clear expression in the course which Cindy Sherman's work has taken. The increasingly obvious influence from mainly Bellmer which one can see in her work must not be interpreted as a break with her earlier works, but rather as the consequence of her understanding of the unconscious fantasies which hide behind images of woman in our culture.

Her work from the past few years has been photographs of grotesque dolls; eroticized monsters of a kind, photographed in a dull, red shimmering light and surrounded by fetishistic props, abandoned or



worn-out body parts. Certain photographs only show something which brings to mind bodily fluids, blood, sweat, tears, and sperm. Here, there is a clear link to Bellmer's mutilated and bizarrely assembled dolls. The photographs can be seen as a continuation of an earlier series of photographs in which Sherman dressed up as a woman who has been battered, raped, or murdered. She presented herself beaten up and unconscious, surrounded by her own blood and vomit. Sherman's early female portraits showed femininity as a shield, as a way of hiding that which cannot be revealed; behind her disguises, with all its acting and seduction, is hidden the lack which makes the castrated woman frightening. In the latest work, the dazzling surface of femininity has fallen off to show the revealed female body - the very female organ as something horrific in its difference. These seemingly different works are connected in that they show the fear of the female body's difference which is encapsulated in our culture's representation of woman as lack. Sherman's seductive masquerade reveals the symbols of womanhood as fetishes which are supposed to repair the mutilated woman and give her the phallus she lacks. Her images of abused female bodies and of the mutilated, monstrous bodies of dolls show openly instead the fear of woman which is the unpleasant reverse of the masquerade of genders.

Martin Jay has shown in *Downcast Eyes*, his recently published study of vision in twentieth century French thought, how the central place of vision in the French intellectual tradition has developed into a

strong suspicion of vision, an "antioculocentrism." Jay assigns a primary role in this development to the group around Bataille. He also shows how this line of thought attains a strong influence in the current development of feminist theory. Surrealism's examinations of modernity's fetishized eye and the unconscious of vision are continued via the thought of Lacan and Foucault in feminism's critique of our culture's phallogocentric gaze and the fetishization of woman. I also do not think that the surreal influences which are today most visible among feminist-oriented female artists (Cindy Sherman being only one example) should be interpreted as a move away from the intellectual and conceptual visual art of the 80s. Instead, the presence of surrealism in feminist visual art can be partially explained as the effect of the strong influence of French thought on Anglo-Saxon feminist theories of vision.

Monstrous marionettes

One of Bellmer's most horrific photographs was produced after World War Two. The picture shows the naked lower bodies of two women entangled so that they form a swastika, a pornographic desecration of the Nazi symbol which opens Bellmer's work to its historical context. His tattered doll bodies, violated and broken, can be seen as a kind of embodiment of fascist misanthropy's dehumanization of those who fell outside their human ideal. But the dolls' uncovered obscenity, their defective bodies, can also be said to be a desecration of fascism's ideal of purity. In Nazism's censorship of "degenerate" art, it was not so much abstract art which was perceived as most objectionable but precisely representations of bodies which broke with the official body ideal. In such a context, Bellmer's photographs acquire an unexpected political dimension in a roundabout way. His dolls suddenly emerge as obscenity's unmasking of fascism's human ideal: the symmetric and well-trained male body. In surrealism, there is a fear-alloyed delight with mechanical dolls, automatons, robots, and mannequins. Here there is a connection with surrealism's investigation of the human unconscious and its drives. The mechanical motions of the dolls associate to an image of man as a marionette controlled by its drives. But as Foster points out, Bellmer's fearful fascination with the doll - in contrast to Futurism's cult of the machine - can also be interpreted as a critique of rationalization within modern life and the way in which new technologies have influenced human life. In industrial development, in the streamlining of labor and war, man was experienced as increasingly disciplined and machine-like.⁶

Surrealism's fantasies of a fusion of man and machine can today seem even more relevant when we can heal, change, and improve our bodies by means of biological and genetic technology. Our bodies are becoming more prosthetic, which makes the border between man and machine ever more unclear and difficult to discern - the human body has become technological and technology has become organic. Today we can not only construct machines which are endowed with human characteristics but also live in a strong symbiosis with technology. Nor is what makes today's machines uncanny their inhumanity - like Bellmer's rigid dolls - but rather their humanness. In precisely the same way as the surrealists, one can today see any number of artists who are both drawn to and frightened by our culture's divided fantasies of man and modern high technology. In Matthew Barney, this fascination expresses itself in an examination of the borders of what we call human. In his videos, he pushes the limits of his natural body through physical exertion, masking and use of strange prosthetic aids. In his latest work, *Cremaster IV*, he has staged

a perverted science fiction fantasy populated by odd hybrid creatures, neither man nor animal nor machine, involved in strange competitions and games. Technology in *Cremaster IV* is uncannily organic; it is difficult to decide what each object is made of and if they are man-made or natural. Here there is a surreal slide between nature and unnatural, man and machine. By means of these boundary transgressions, Matthew Barney reveals the web of curious fantasies and truths which we spin around technology's possibilities and horrors. But he also shows us how these webs offer us the possibility of imagining other ways of being. Something which also displaces our ideas of human nature and how we think of ourselves as separate from each other, other life forms, or machines.

The tactile eye

Crary points out in his study that despite the fact that the stereoscope was invented before the camera, it never established itself as a metaphor for vision in the same way that the camera did. Crary claims that this depended on the fact that the stereoscope, by creating the impression of a third deep-field image from two different images, revealed the deceitful character of human vision. The dominant position of the camera in contemporary conceptions of vision depends in part on the camera's continuity with earlier image conventions which give the spectator the illusionary triumph of still being the master of the field of vision.⁷

Today, we are in the middle of a radical transformation of the nature of vision. The explosive development of digital technologies of vision and image production seem to be breaking up most of our visual conventions, and the relationship between observer, perception, and the outer world. We are in the process of creating an experiential world which is less and less dependent on optical perception. It is a change difficult to survey, since being in the middle of it makes it almost impossible to grasp and understand. But this development raises a large number of questions and it is undeniably tempting to speculate as to which aspects of our earlier conceptions of vision will survive and which will be abandoned. Can we see in the conceptions of vision in these new technologies traces of the surrealist eye we find in the visual arts? The visual technologies which have been developed in the twentieth century do not merely strive to maximize the eye's perception. The technology has also become more sensual and more similar to our own sensory abilities. The new media have taken over our senses and thrown them out into a space where they no longer bump against any physical reality. Several critics have noticed a correspondence between surrealism's longing for the expansion of the human in unknown dream worlds and the phantasmic world of William Gibson's *Neuromancer*, the book which more than any other has formed the mythology surrounding the new information technologies. These promises of the virtual world as a place for the fulfillment of all sexual fantasies have their roots in surrealism's belief in the revolutionary forces of the sexual drive. In Gibson's cyberspace, technology replaces artistic creation in the attempt to blast the limits of consciousness. But it is not a liberated desire which shows itself here either; the dark sides of human sexuality which govern Gibson's universe show that he belongs to the separate tradition of Bataille.⁸

Jay observes how surrealism's "unclean" vision breaks down the privileged place which the eye has had in the intellectual tradition which begins with Renaissance perspectivism. He points out how the surrealists by using, for example, frottage give the image a sculptural depth which also addresses the sense of touch.⁹

This breakdown of the division of the senses is

also visible in Bellmer's work. The photographs he takes of his own sculptural objects - which in their brutality and sadism direct themselves to the sense of touch - slide between being exclusively set aside for seeing or for feeling. In Bellmer's work, this slide reveals an eye which is a sexual organ and which stands on the threshold to the tactile. The obvious constructedness of the dolls produces the feeling that the photographer did not merely record the scene but also shaped it and participated in it with all his senses. In the experiments today being done in creating virtual realities, one can feel the images being shown behind the glasses via electrodes attached to the hand. The eye's desire for movement which we can feel in Bellmer's vision seems to have been fulfilled in a virtual reality which can be manipulated. Here the division and hierarchy of the senses and the distance between observer and image which have been so central in the ocularcentric tradition from the Renaissance seem to be on the verge of dissolving. The distinction between seeing and touching, being near and being at a distance, is breaking down. The eye has been transformed to a light-sensitive feeler in which voyeuristic pleasure is also tactile.

Notes.

1. Sigmund Freud, "The Uncanny," in GW XII, p. 207.
2. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer* (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1992).
3. Sina Najafi, "The Zero Degree of Pornography," *Index* # 1.95 (Stockholm, 1995).
4. See, for example, Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1993) and Martin Jay, *Downcast Eyes* (Berkeley: University of California Press, 1993).
5. See, for example, Daniel Birnbaum, "The Impossibility of Intellectual Control," in *Siksi* # 2/95, and Maria Lind, "Pinuppa, primadonna och bastardom dekonstruktion av kvinnlighet i svensk samtidskonst," in C. Lindén & U. Milles (eds.) *Feministisk Bruksanvisning* (Stockholm: Norstedts, 1994).
6. Hal Foster, *Compulsive Beauty*, (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1992).
7. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1992).
8. See, for example, S. Arrhenius & C. Sjöholm, *Ensam och Pervers* (Stockholm: Bonnier Alba Essä, 1994).
9. Martin Jay, *Downcast Eyes*, (Berkeley: University of California Press, 1993).

Sara Arrhenius is a writer of cultural matters and a critic in *Aftonbladet* and on of the editors of *Index*.

What Is A Camera?

or: History in the Field of Vision
by Kaja Silverman

Camera and Eye

It has long been one of the governing assumptions of film theory that the cinema derives in some ultimate sense from the Renaissance, via intervening technologies like the camera obscura, the still camera, and the stereoscope, and that its visual field is defined to a significant degree by the rules and ideology of monocular perspective. Since, within cinema, as within photography, the camera

designates the point from which the spectacle is rendered intelligible, the maintenance of the perspectival illusion is assumed to depend upon a smooth meshing of the spectator with that apparatus. Both times that Christian Metz invokes *quattrocento* painting in *The Imaginary Signifier*, he immediately goes on to speak about the importance of what he calls "primary" identification, or identification

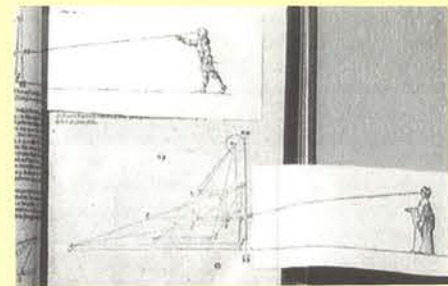


fig. 1

with the apparatus.¹ Jean-Louis Baudry also maintains that, within cinema, the ideological effects of perspective depend upon identification with the camera.² And Stephen Heath explicitly states that "in so far as it is grounded in the photograph, cinema will...bring with it monocular perspective, the positioning of the spectator-subject in an identification with the camera as the point of a sure and centrally embracing view."³

For both Metz and Baudry, there is a certain inevitability about this identification. Thus, Metz writes that "the spectator can do no other than identify with the camera...which has looked before him at what he is now looking at and whose stationing...determines the vanishing point" (49). And Baudry represents primary identification as the necessary preliminary to other identificatory relations

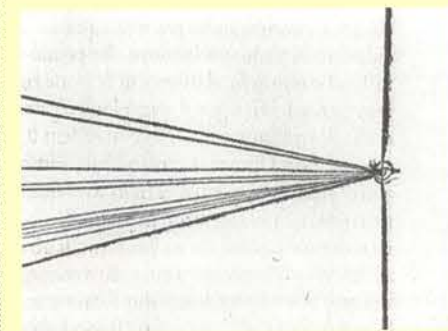


fig. 2

(295). Significantly, a successful imaginary alignment with the camera is seen as implying not only an access to vision, but an access to a seemingly *invisible* vision; Metz remarks that "the seen is all thrust back on to the pure object" (97). The spectator constituted through such an alignment seemingly looks from a vantage outside spectacle. Primary identification also implies a vision which is exterior to time and the body, and which yields an immediate epistemological mastery. Although both Metz and Baudry are quick to denounce this invisible, disembodied, timeless, and all-knowing vision as an ideological construction, they nevertheless see its illusory pleasures as an almost unavoidable feature of the cinematic experience. The viewing subject is constituted in and through this fiction.

Feminist film theory has qualified the claims of Metz and Baudry somewhat by suggesting that classic cinema makes primary identification more available to certain spectators than to others. Laura Mulvey and others have argued that Hollywood not

only enforces an equation between "woman" and "spectacle," but effects a closed relay between the camera, male characters, and the male viewer.⁴ However, even while showing that the equation of camera and eye is qualified in complex ways by gender, feminist film theory still implicitly assumes that the "ideal" or "exemplary" cinematic spectator is constructed through an identification with the camera, and, hence, with transcendent vision.

But the theoreticians of suture articulate a more disjunctive and even antipathetic relation between camera and eye.⁵ Spectatorial pleasure, they maintain, depends on the occlusion of the enunciatory point of view, and the seeming boundlessness of the image. But the enunciatory activities of the cinematic text cannot be entirely concealed. Even so simple a device as the implied frame around a given shot can serve as a reminder of those activities. And at the moment that the frame becomes apparent, the viewer realizes that he or she is only seeing a pre-given spectacle, and the *jouissance* of the original relation to the image is lost.



fig. 3

The theorists of suture also thematize the camera as an "Absent One," thereby further emphasizing the distance that separates it from the spectatorial eye. It represents that which is irreducibly Other, that which the subject can never be. Not only does the Absent One occupy a site exterior to the spectator, but it also exercises a coercive force over the spectator's vision. The spectator is consequently, as Hitchcock would say, a "made-to-order-witness."⁶

And although Metz and Baudry insist perhaps more than any other film theorists on the capacity of the eye to accede imaginarily to the place of the camera, there are elements within each of their writings which belie that capacity. As Mary Ann Doane has recently pointed out, the argument advanced by

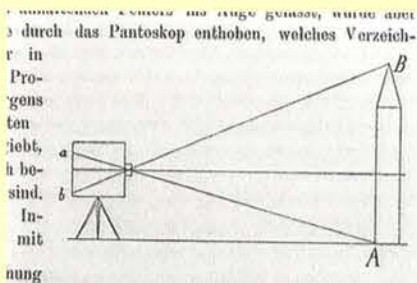


fig. 4

Baudry in "The Apparatus" posits a very different spectator than that assumed by "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus."⁷ Whereas the earlier essay presents cinema as an instrument for the perpetuation of the idealist illusion of a transcendental spectator, the later essay stresses

the permeability of the boundary separating the spectator from the spectacle. The viewer described by "The Apparatus" is no longer situated at a distinct remove from the image, but is instead enfolded

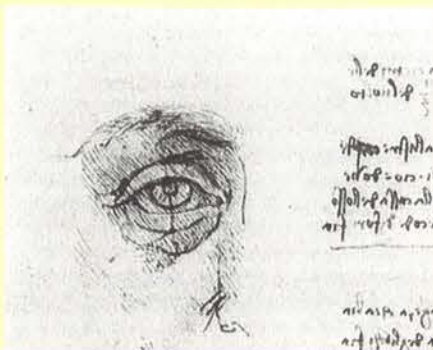


fig. 5

ped by it, even undifferentiated from it. Baudry stresses that, at the cinema, as in our dreams, there is "a fusion of the interior with the exterior,"⁸ or — to state the case slightly differently — a crossing of the eye over into the field of vision.

And Metz begins the section of *The Imaginary Signifier* titled "The All-Perceiving Subject" with an analogy between cinema and the mirror stage, an analogy which once again calls into question the firm demarcation between spectator and spectacle. Although he subsequently distinguishes this kind of identification from that which the viewer ostensibly forms with respect to the camera, he also stresses that it is only as a result of first passing through the actual mirror stage that the subject can form such an identification (45-49). Primary identification is thus implicitly routed through the image, according to a kind of retroactive logic.

Geoffrey Nowell-Smith suggests that it is not only extra-cinematically that the mirror stage might be said to enable identification with the camera, but within the cinema itself. "So-called secondary identifications," he writes, "...tend to break down the pure specularly of the screen/spectator relation in itself and to displace it onto relations which are more properly intra-textual — i.e. relations to the spectator posited from within the image and in the movement from shot to shot."⁹ A particularly striking instance of this displacement would seem to be the articulation of shot/reverse shot relationships along the axis of a fictional look, which gives identificatory access to vision from within spectacle and the body. The theoreticians of suture argue that it is only through such specular mediations that the viewer can sustain an identification with the camera.

But within film theory, it is probably Jean-Louis Comolli who has insisted most strenuously on the non-match of camera and spectatorial look. "At the very same time that it is thus fascinated and gratified by the multiplicity of scopic instruments which lay a thousand views beneath its gaze," he writes, "the human eye loses its immemorial privilege; the mechanical eye of the photograph machine now sees in its place, and in certain aspects with more sureness. The photograph stands as at once the triumph and the grave of the eye. There is a violent decentering of the place of mastery in which since the Renaissance the look had come to reign."¹⁰ Comolli argues that the photograph represents the "triumph" of the eye because it confirms the perspectival laws which have for so long constituted the Western norm of vision — because it shows what we have learned to accept as "reality." It represents the "grave" of the eye because it is produced by an apparatus capable not only of "seeing"

this reality more precisely than it can, but of doing so autonomously.¹¹ In this respect, the camera might be said not so much to confirm as to displace human vision from its ostensible locus of mastery.

Jonathan Crary has recently expanded upon and enormously complicated Comolli's argument. In *Techniques of the Observer* he calls into question perhaps the most fundamental assumption about cinema's visual organization, an assumption which even Comolli does not challenge: he disputes the notion that an uninterrupted series of optical devices lead from the camera obscura to the camera. Crary argues convincingly that the nineteenth century witnessed the shift from a "geometrical" to a "physiological" optics.¹² *Techniques of the Observer* employs the camera obscura as the privileged example of the geometrical optics because, unlike a conventional perspectival construction, it does not prescribe a fixed site for the spectator, but permits a certain degree of physical mobility, thereby fostering the illusion of spectatorial freedom. Since the viewer must physically enter the camera obscura in order to see the images it produces, it also implies "a spatial and temporal simultaneity of human subjectivity and [optical] apparatus" (41), and an emphatic sequestration of the eye from the world (39). It consequently provides a figure not only for a "free sovereign individual" (39), but for a vision which is unburdened by the body, and which is sharply differentiated from what it sees (55).

Whereas the camera obscura is Crary's primary metaphor for the geometrical optics of the seventeenth and eighteenth centuries, the stereoscope is his emblematic apparatus for the physiological optics which emerged in the nineteenth century.



fig. 6

The stereoscope enjoys this status not only because it provides a heterogeneous and planar apprehension of space rather than one which is homogeneous and perspectival, but because it foregrounds the difference between its own principles of organization and those of human vision. The stereoscope contains two images, one of which addresses the left eye, and another which addresses the right. However, the stereoscopic spectator sees neither. Instead, his or her bipolar sensory apparatus conjures forth a fictive image — a composite of the two actual images, with an apparent depth-of-field. The stereoscope thus positions the spectator in a radically different relation to visual representation than that implied by the camera obscura or perspectival painting.

More is at issue here than the dramatic disjunction of eye and optical apparatus. The stereoscope calls into question the very distinction upon which such mastery relies, the distinction between the look and the object. What the eye sees when peering into the stereoscope is not a specular order from which it is detached, but "an undemarcated terrain on which the distinction between internal sensation and external signs is irrevocably blurred"

(24). The stereoscope thus precipitates a referential crisis. This referential crisis has less to do with the displacement of the real by the simulacrum than with a loss of belief in the eye's capacity to see what is "there." Relocated within the "unstable physiology and temporality" of the body (70), human vision no longer serenely surveys and masters a domain from which it imagines itself to be discrete.

Within Crary's argument, the stereoscope is also emblematic of nineteenth-century ways of thinking about the eye in that it is in a sense "about" that organ; it is a direct extension of the discovery that the human subject has binocular rather than monocular vision. *Techniques of the Observer* suggests that from the 1820's on, vision increasingly functioned as the object rather than as the subject of optical knowledge. This investigation of the eye worked to further diminish belief in its supposed objectivity and authority. Not only was a blind spot uncovered at the point at which the optic nerve opens onto the retina (75), but visual apprehension was shown to fluctuate over time (98). Color came to be understood less as an inherent attribute of the object than as an extension of the viewer's physiology (67-71). And the discovery of the after-image, which feeds directly into cinema, suggested once again that the human eye is capable of a counter-factual perception.

Although the invention of the stereoscope postdates that of the camera, Crary argues that the camera is part of the same epistemological rupture as the stereoscope (5). Photography, like the stereoscope, is "an element of a new and homogeneous terrain of consumption and circulation in which an observer becomes lodged" (13). "Observer" is the term Crary consistently uses to designate a viewer who no longer regards the world from an ostensibly transcendent and mastering vantage-point, a viewer whose unreliable and corporeally circumscribed vision locates him or her *within* the field of vision and knowledge. Presumably, then (although he does not argue this case in any specificity), Crary means to suggest that because of its autonomy from the human eye, and its capacity to "see" differently from the latter, photography also dislodges that organ from the seemingly privileged position it occupies within the camera obscura.

Later in *Techniques of the Observer*, Crary proposes that the stereoscope was doomed to extinction because it makes too manifest the disjunction of camera and look. Photography — and later cinema — prevailed because it maintained earlier pictorial codes, most particularly perspective, making it an apparent extension of human vision, and so



fig. 7

resecuring the viewer in a position of visual authority (136). Like Comolli, then, Crary suggests that the photographic image affords the eye an illusory "triumph."

However, there is a strange way in which, even within photography, the maintenance of the referential illusion — the attribution to the image of a "truth-

ful" vision — overtly depends on the isolation of camera from human look. In a crucial passage from early film theory, André Bazin suggests that knowledge of the discreteness of camera and human look may be tolerable provided the photograph seems synonymous with the "real," since the photograph thereby gives the spectator retroactive access to what he or she would otherwise lack. But he also maintains that such knowledge may seem at moments the necessary condition for sustaining the belief in the equivalence of photograph and referent — that only when the camera is established as

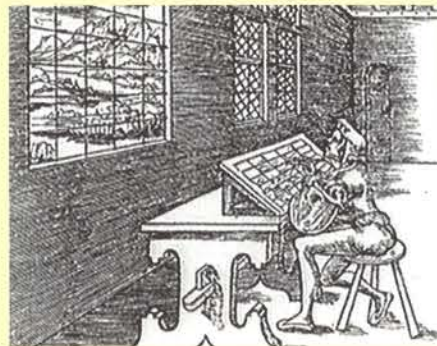


fig. 8

being independent of the eye can we trust it. "For the first time," he writes in "The Ontology of the Photographic Image," "between the originating object and its reproduction there intervenes only the instrumentality of a nonliving agent. For the first time an image of the world is formed automatically, without the intervention of man....The objective nature of photography confers upon it a quality of credibility absent from other picture-making....we are forced to accept as real the existence of the object reproduced."¹³

And, of course, one of the privileged textual sites out of which cinema might be said to develop is Muybridge's series of sequential photographs of trotting horses, images which were produced precisely to dispel an illusion of the eye — the illusion that a horse in motion always maintains at least one foot on the ground.¹⁴ Here, the camera manifestly sees what the look cannot. We are thus obliged to consider the possibility that the codes of perspective may survive in cinema and photography without anything approximating the close identification of eye and optical apparatus that was implied in the case of the camera obscura.

The relation between the camera and the human optical organ might now seem less analogous than prosthetic: the camera promises to make good the deficiencies of the eye, and to shore up a distinction which the eye alone cannot sustain — the distinction between vision and spectacle. However, even this formulation suggests that the camera entertains a more benign relation to the eye than is always the case. The camera is often less an instrument to be used than one which uses the human subject; as Crary suggests, the camera is more a machine than a tool (131). And Vilem Flusser, another recent theorist of the camera, proposes that the photographer is at best a "functionary" of that apparatus.¹⁵

The concept of the "observer" thus implies not only an embodied and spectacularized eye, but one whose operations have been subjected to a complex rationalization — an eye which has been rendered socially productive. "Almost simultaneous with this final dissolution of a transcendent foundation for vision emerges a plurality of means to recode the activity of the eye," Crary writes,

[means] to regiment it, to heighten its productivity and prevent its distraction. Thus the imperati-

ves of capitalist modernization, while demolishing the field of classical vision, generated techniques for imposing visual attentiveness, rationalizing sensation, and managing perception. (24)

In the wake of the camera, the eye can clearly be seen to be the site for the induction of a specific kind of vision, one which is not only socially "useful," but also predetermined.¹⁶

I have dwelt at such length on *Techniques of the Observer* for three reasons. First, it profoundly problematizes the still dominant assumptions within film theory that the look — or at least the male look — can be easily aligned with the camera, and that the relation of camera and look always works to the credit of human vision. Second, it provides a very rich and multifaceted account of the actual relation between those two terms. Finally, its discussion of the camera coincides at crucial points with that offered in Harun Farocki's *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, a film to which I will turn shortly.

But even though *Techniques of the Observer* offers invaluable assistance in articulating the relation between the camera and the eye, it omits a crucial term from that equation: the gaze. Crary does not account for the underlying field of vision onto which the camera/eye opposition is mapped. He approaches his topic through such an exclusively historical lens that he fails to discern that the camera derives many of its powers to coerce and define through its metaphoric connection to a term which is much older than it. Indeed, in some larger sense, he neglects to distinguish what is socially and historically relative about the field of vision from what persists beyond one social formation to the next.



fig. 9

Let us now turn to a text about which the opposite could be said, a text for which the visual domain would seem to be absolutely timeless: Lacan's *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. As we will see, Lacan offers a powerful trans-historical model for theorizing the relation of gaze and look. He also uses the camera as a metaphor for the first of those terms. However, he never properly interrogates the relation between camera and gaze, or proposes that it might be central to our present field of vision. Having brought Lacan into the discussion as a way of clarifying what might persist within the visual domain from one epoch to another, I will then be obliged to critique him for ignoring what does not.

The Gaze and the Camera

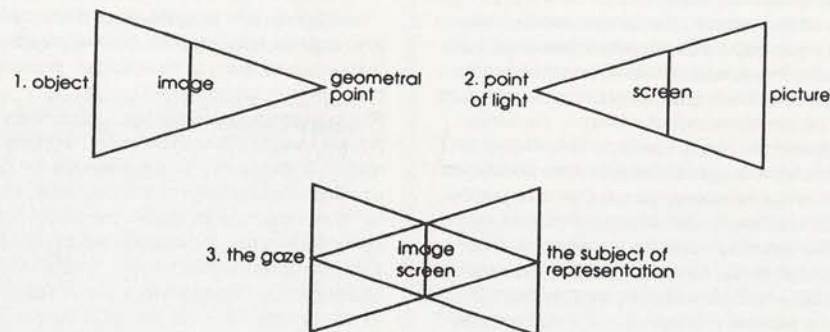
In *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Lacan also insists emphatically upon the disjunction of camera and eye, but instead of deploying the camera as an independent optical apparatus, he uses it as a signifier of the gaze. The passage in which he introduces this metaphor locates the subject firmly within spectacle, and attributes to the camera/gaze a constitutive function with respect to

him or her: "What determines me, at the most profound level, in the visible, is the gaze that is outside. It is through the gaze that I enter light and it is from the gaze that I receive its effects. Hence it comes about that the gaze is the instrument through which light is embodied and through which...I am *photographed*."¹⁷



fig. 9

However, although Lacan emphasizes the exteriority of the camera to the look, his use of that apparatus as a metaphor for the gaze works to erase the kinds of historical demarcations drawn by *Techniques of the Observer*. He associates the gaze not with values specific to the last century and a half, but rather with illumination and "the presence of others as such" (91, 84). Within the context of *Four Fundamental Concepts*, the gaze would thus seem to be as old as sociality itself. Even in his deployment of the photographic metaphor, Lacan resists historical periodization. He divides the word "photo-graph" in half, thereby suggesting that, if the camera is an appropriate metaphor for the gaze, that is because it models or schematizes its objects within light. This is a definition of photography which strips it of most of its apparatus specificity. Since I have discussed the Lacanian model at considerable length elsewhere,¹⁸ I will reiterate here only its primary features. Lacan elaborates the field of vision through the three diagrams reproduced below: The first diagram represents the preliminary step in Lacan's exhaustive deconstruction of the assumptions behind the system of perspective. In it, the



subject is shown looking at an object from the position marked "geometrical point." He or she seemingly surveys the world from an invisible, and hence transcendental, position. However, the intervening "image," which coincides with the "screen" in diagram 2, immediately troubles this apparent mastery; the viewer is shown to survey the object not

through Alberti's transparent pane of glass, but through the mediation of a third term. He or she can only see the object in the guise of the "image," and can consequently lay claim to none of the epistemological authority implicit in the perspectival model.

Diagram 2 situates the subject at the site marked "picture," and the gaze at that marked "point of light." It thus locates the subject within visibility. It also dramatically separates the gaze from the human eye. Consequently, both the subject-as-spectacle and the subject-as-look are situated outside the gaze. As I suggested earlier, the gaze represents both the point from which light irradiates, and the "presence of others as such" (84). In this second respect, it can perhaps best be understood as the intrusion of the symbolic into the field of vision. The gaze is the "unapprehensible" (83) agency through which we are socially ratified or negated as spectacle. It is Lacan's way of stressing that we depend upon the Other not only for our meaning and our desires, but also for our very confirmation of self. To "be" is in effect to "be seen." Once again, a third term mediates between the two ends of the diagram, indicating that the subject is never "photographed" as "himself" or "herself," but always in the shape of what is now designated the "screen."

The last diagram superimposes the second over the first, suggesting that diagram 1 is always circumscribed by diagram 2; even as we look, we are in the "picture," and, so, a "subject of representation." The gaze now occupies the site of the "object" in diagram 1, and that of "point of light" in diagram 2. In this double capacity, it is now at an even more emphatic remove from the eye. Indeed, it would seem to "look" back at us from precisely the site of those others whom we attempt to subordinate to our visual scrutiny — to always be where we are not. Once again, the relation between the terms on the left and those on the right is mediated, in this case by something that could be called the "image," the "screen," or the "image/screen," but which I will henceforth designate simply the "screen."

Thus, Lacan provides a trans-historical account not only of the gaze, but also of the entire field of vision, which for him includes the look and the screen. *Four Fundamental Concepts* offers an invaluable corrective to the extreme historical rela-

tivism of *Techniques of the Observer*. It suggests that there might be said to be a "deep structure" to the psyche and the socius which is indifferent to many temporal demarcations — something which we might, for instance, designate as "libido" in the case of the psyche, and "interrelationship" in the case of the socius. Consequently, certain elements of each

may stubbornly persist from one specular regime to another. However, Lacan's model errs too far in the other direction. Its elaboration of the field of vision is finally as untenable in its ahistoricism as one which can acknowledge only historical difference.

I will now attempt to bring together Crary's account of the camera/eye relation with Lacan's account of the gaze/eye relation by advancing a provisional formulation of what is and is not historically variable within the field of vision. I will also attempt to give back to the camera — with which Lacan metaphorizes the gaze — some apparatus specificity, and to consider some of the implications of that metaphor. I propose to perform the first of these tasks through a revisionary reading of the paradigm put forward by *Four Fundamental Concepts*, which lends itself in some surprising ways to historical elaboration. I will undertake the second of these tasks by removing the hyphen from "photo-graph," by taking Lacan's allusion to the camera much more seriously than he intended.



fig. 10

Lacan seems to me correct when he suggests that the gaze and the look are in certain respects ahistorical. If the gaze is to be connected to illumination and "the presence of others as such" — as I agree that it should — then it would seem to represent an inevitable feature of all social existence. Indeed, it would seem to be the registration within the field of vision of the dependence of the social subject upon the Other for his or her own meaning. It is thus necessarily independent of any individual look, and exterior to the subject in its constitutive effects.

As human, the look would seem, by contrast, to be always finite, always embodied, and always within spectacle, although it does not necessarily acknowledge itself as such. Since the look is a psychic as well as a visual category, it would also seem unavoidably marked by lack.¹⁹ It would consequently seem to be propelled by desire, and to be vulnerable to the lures of the imaginary.

At the same time that I make these concessions to the Lacanian model, I remain convinced that acute variations separate one culture and one epoch from another with respect to at least three dimensions of the field of vision. These variations pertain to how the gaze is apprehended; how the world is perceived; and how the subject experiences his or her visibility. As should be evident, to factor variability into the visual domain at three such crucial sites is to indicate that this domain can assume extremely divergent forms.

I would like to propose that the screen is the site at which social and historical difference enters the field of vision. In *Four Fundamental Concepts*, Lacan elaborates the screen exclusively in terms of the determining role it plays in the visual articulation of the subject. However, in the diagrams included above, it intervenes not just between the gaze and

the subject-as-spectacle, but also between the gaze and the subject-as-look, and the object and the subject-as-look. Since Lacan characterizes the screen as "opaque" (96), it does not merely "open," like a door or a window, onto what it obstructs, but rather substitutes itself for the latter. It must consequently determine how the gaze and the object, as well as the subject, are "seen." But what is the screen?

Although Lacan does not really define this component of the field of vision, he offers a few suggestive remarks about it. In specifying its effects with respect to the subject-as-spectacle, he comments on the possibility open to the latter of manipulating the screen for purposes of intimidation, camouflage, and travesty. He also maintains that it is through the "mediation" of the screen, or "mask," that "the masculine and the feminine meet in the most acute, most intense way" (107).

On the basis of these two observations, I some years ago attributed to the screen a representational consistency. However, I elaborated this argument in terms which are quite alien to the intent of *Four Fundamental Concepts*. I attributed to the screen a constitutive role with respect to a series of social categories which do not concern Lacan. "It seems to me crucial that we insist upon the ideological status of the screen by describing it as that culturally generated image or repertoire of images through which subjects are not only constituted, but differentiated in relation to class, race, sexuality, age, and nationality," I wrote in *Male Subjectivity at the Margins* (150).

Now, I would like to put an even greater distance between myself and *Seminar XI*, and define the screen as the conduit through which social and historical variability is introduced not only into the relation of the gaze to the subject-as-spectacle, but also into that of the gaze to the subject-as-look.²⁰ The screen represents the site at which the gaze is defined for a particular society, and is consequently responsible both for the way in which the inhabitants of that society experience the gaze's effects, and for much of the seeming particularity of that society's visual regime.

I would also like to suggest that Lacan invokes the camera in the context of discussing the gaze not just because the camera, like the gaze, "graphs"



fig. 11

with light, but also because the connection between the two terms is so powerfully overdetermined. Indeed, I will go so far as to claim that due to its association with a "true" and "objective vision," the camera has been installed ever since the early nineteenth century as the primary trope through which the Western subject apprehends the gaze. Its elevation to that position has precipitated the crisis in human vision so compellingly documented by Crary, and has worked to foreground the disparity of look and gaze concealed by the camera obscura.

In advancing this formulation, I want both to

bring history to the Lacanian paradigm, and to explain how the camera assumes the enormous significance Crary imputes to it. Not only does the camera work to define the contemporary gaze in certain decisive ways, but the camera derives most of its psychic significance through its alignment with the gaze. When we feel the social gaze focused upon us, we feel photographically "framed." However, the converse is also true: when a real camera is trained upon us, we feel ourselves sub-



fig. 12

jectively constituted, as if the resulting photograph could somehow determine "who" we are.

In claiming that the camera is the primary metaphor for the gaze, I am obliged to complicate enormously the definition which I earlier offered of the screen — to conceptualize it as more than a repertoire of ideologically differentiating images. At the time I was writing *Male Subjectivity at the Margins*, I had already grasped that the screen must work to determine how we experience the gaze, as well as how we are seen. However, my primary concern in theorizing the screen as a mediation between us and the gaze was to find a way of accounting for how the gaze, which is itself unlocalizable and "unapprehensible," has for so long seemed to us masculine. I understood that in order for the gaze to be perceived in this way, the male eye had necessarily to be aligned with the camera. I also saw that the endless subordination of woman-as-spectacle was necessary to the establishment of this alignment. Nevertheless, it did not occur to me to ask the question which now poses itself with a certain urgency: "What is a camera?"

As soon as that question is asked, it becomes evident that it is not enough to suggest that the screen through which we mainly apprehend the gaze is synonymous with the images by means of which a given society articulates authoritative vision. At least since the Renaissance, optical devices have played a central role in determining how the gaze is apprehended, and such devices cannot simply be reduced to a set of images.

The camera is less a machine, or the representation of a machine, than a complex field of relations. Some of these relations are extrinsic to the camera as a technological apparatus, others are intrinsic. Some follow, that is, from its placement within a larger social and historical field, and others stem from its particular representational logic. Crary's remarks about the camera obscura are thus equally applicable to the camera. "What constitutes the camera obscura," he writes,

is precisely its multiple identity, its "mixed" status as an epistemological figure within a discursive order and an object within an arrangement of cultural practices. The camera obscura is... "simultaneously and inseparably a machinic assemblage and an assemblage of enunciation," an object about which something is said and at the same time an object that is used. It is a site

at which a discursive formation intersects with material practices. (30-31)

An analysis of the camera both as a representational system and a network of material practices would thus seem the precondition for understanding the primary screen which presently defines the gaze. It would also seem to constitute the necessary first step in a historical conceptualization of the screen.

Harun Farocki's 1988 film, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (*Images of the World and the Inscription of War*) not only offers an extended meditation on the representational logic of the camera, but also conceives of it as an intricate and constantly shifting field of social and technological relations. It is consequently to this text that I will now turn in an attempt to arrive at a clearer understanding of what it means to represent the gaze as a camera. An examination of *Bilder* will help to clarify both the points of continuity and those of discontinuity between that apparatus and earlier visual technologies. It will thus facilitate a further elaboration of the ways in which a fundamentally atemporal gaze is culturally and historically specified.

As we will see, Farocki insists as strenuously as Crary upon the disjunction of camera and eye, and in ways that almost uncannily echo Lacan. Not only does the camera emerge in *Bilder* at a site equivalent to the gaze in *Four Fundamental Concepts*, but human vision is once again situated manifestly within spectacle. But Farocki is not content merely to disassociate camera/gaze and eye, and to establish the placement of the human subject within the purview of that apparatus. He also interrogates another of the camera/gaze's functions — what might be called both its "memorializing" and its "mortifying" effects. Together these two functions serve to define at least in part the representational system proper to the gaze. In addition, Farocki scrutinizes the social as well as the psychic field of relations with which the camera is synonymous, and some of the ways in which the social impinges upon the psychic. He looks, that is, at some of the exemplary material practices through which the camera/gaze's disjunction from the eye, the articulating role which it plays with respect to human subjectivity, its memorializing function, and its mortifying effect have been historically exploited and discursively specified.



fig. 13

Not surprisingly, gender and race also come into play in *Bilder* in complex ways. Although Farocki reiterates again and again in that text that it is only through the hyperbolic specularization of the female subject that the disjunction between the camera and the male eye can be masked, he also shows how this paradigm can be complicated by other forms of cultural difference. Finally, he attempts to indicate what, if not the domain of the camera/gaze, might be said to represent the province of the look. An analysis of *Bilder* will consequently provide the

occasion not only for a further elaboration of how the gaze is figured within the social field, but also for a provisional theorization of the look.

The Look as Spectacle

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges begins with a series of images of a laboratory built in Hannover for the study of the movement of water. These images are not easily assimilated into the complex montage that follows, since they seem at first glance outside the associative network the film weaves. However, the commentary accompanying a later repetition of one of these images will connect it to



fig. 14

Auschwitz under the mutual sign "laboratory." And the first words uttered by the disembodied female voice-over immediately introduces the issue of seeing, encouraging us to find a relation between vision and the images of controlled water. "When the sea surges against the land, irregularly, not haphazardly," she observes, "this motion binds the look without fettering it and sets free the thoughts. The surge that sets the thoughts in motion is here being investigated scientifically in its own motion — in the large wave channel at Hannover." This brief text establishes an opposition not only between regularity and irregularity, fettering and setting free, but between scientific observation — which is here shown to involve a whole range of visual technologies — and the look, which, far from mastering its object, is itself implicated or "tied up" with it.

An extraordinary series of shots follows the Hannover sequence, and further diminishes the authority of the look by dislocating it from the gaze, and placing it within spectacle. This series begins with a shot of a drawing from Dürer's *Instruction in Measurement*, which conforms closely to Lacan's first diagram, except in one extremely important detail. In it, a human figure is shown looking from one end of a triangle at an object which stands at the other end [figure 1]. However, the eye is located not at what Lacan calls the "geometral point," but rather at the wide end of the triangle, where he situates the gaze.

The Dürer drawing is used here to represent a different model of vision from the one with which we are familiar, one providing a potent metaphor for the delusory supremacy of the eye — a model of vision, available to the Greeks and operative in the West until the thirteenth century, in which light was assumed to proceed from the look rather than object, much like a projector or flashlight.²¹ As this image comes onto the screen, the female voice-over says: "Enlightenment — that is a word in the history of ideas — in German 'Aufklärung.'" The word "Aufklärung" will accrete additional meanings over the course of the film, but here it is literally the first word spoken by the voice-over after the text quoted above, a text which ends with the word "light." It thus establishes a close analogical connection between the rationalism and humanism of the Enlightenment project, and the notion of human

vision as an agent of illumination and clarification, which the Dürer drawing is made to figure.

But at the moment the voice-over utters the word "Aufklärung," the Dürer drawing gives way to a radically different image. On the right side of the drawing, where the human figure stood in the preceding image, a dot is drawn reminiscent of what Lacan calls the "geometral point" [figure 2]. (I will be arguing that within all of the diagrams and drawings used by *Bilder* to figure the place of the human subject within the field of vision, that subject is always situated on the right, in another echo of *Four Fundamental Concepts*.) Lines forming a triangular pattern converge toward this point, but we are not shown where they lead; the other end of the triangle is occluded. This drawing would seem to schematize that model of vision with which we are more familiar, in which light emanates not from the eye, but from the object of vision.

Because *Bilder* equates the earlier model of vision so strongly with the aspiration toward mastery and knowledge, the reconfiguration of the site occupied in it by the human eye as a geometral point cannot help but effect a diminution of that organ's powers. This is particularly the case because the eye is now positioned more as the object than as the agent of vision; we are not even shown the site at which it ostensibly comes to rest. With the third image in this series of shots, the look is even more overtly specularized. That image shows the left eye of a white model, whose face is being elaborately made up [figure 3]. Her eyelids are weighted-down with powder, and she blinks as the make-up man rubs around her eye with a cotton puff. This is an eye which is less seeing than seen.

Through this shot, and through the many other images of women woven into its discourse, *Bilder* makes clear that the human eye is no sooner differentiated from the camera/gaze than it is gendered "female." The female subject, in other words, is obliged to bear the burden of specularity so that the look of her male counterpart can be aligned with the camera. We need only remember that it is most typically at the level of spectacle — classically through the shot/reverse shot formation — that woman is subordinated to the male look to realize how precarious or even impossible this alignment is.

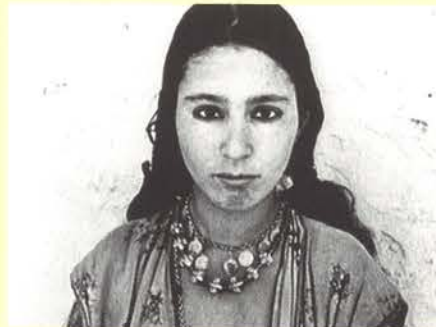


fig. 15

This three-shot sequence is followed by a story about the discovery of scale photography, a story which further severs eye from gaze, and which figures the gaze through the camera. In 1858, the voice-over explains, a local government building officer named Meydenbauer almost lost his life while performing scale measurements of a cathedral from a basket suspended from the roof. It subsequently occurred to him that it might be possible to effect scale measurement through photography. "The idea of obtaining measurements through photography came to Meydenbauer after he was suspended between life and death," the voice-over adds. "That means: it is dangerous to hold out physically on the spot....Arduous and dangerous, to hold out physi-

cally on the spot. Safer to take a picture and evaluate it later, protected from the elements, at one's desk." Human vision is thus not only isolated from the camera/gaze, but also associated with danger and mortality.

As we listen to this narrative, we look again at the geometral point and the model's eye, two additional reminders of the immanence of the look to the domain of spectacle. Another of the images which accompanies the Meydenbauer narrative also warrants mention in this context, since it positions the camera so overtly in the place where Lacan situates the gaze. That image shows a triangle pointed in the same direction as the Dürer drawing, but put to very different uses. On the left side, where the object is located in the Dürer drawing [figure 1], and where the triangle narrows to a point, stands the camera [figure 4]. It photographs an object located



fig. 16

on the right, where the human figure stands in the Dürer drawing, suggesting that, insofar as the camera is concerned, each of us is less subject than object. This point is driven home by another detail as well. The wide end of the triangle coincides with the site which has by now been established as the human locus, as it does in the Dürer drawing. To be situated at the wide end of the triangle no longer signifies to be the source of light, but rather to be lit up by an illumination which has its origin elsewhere, an illumination which is perhaps better metaphorized by the projector than the camera. It thus signifies not visual mastery, as it does in the Dürer image, but rather "to be in the picture," "photographed" by the camera/gaze. In effect, then, this image performs the same deconstruction of the Dürer drawing as Lacan's second diagram performs with respect to his first, indicating that even as we look, we are within spectacle.

Later, *Bilder* will repeat this deconstruction twice in quick succession. As the female voice-over remarks, "Enlightenment — Aufklärung — that is a word in the history of ideas," we are asked to look at a Leonardo drawing of the human eye, replete with humanist significance [figure 5]. This is an eye which says not only "I think, therefore I am," but "I think, therefore the world is" — an eye which is still unshaken in its claim to be the gaze. However, the immediately preceding shot focuses once again upon the model's eye, even more heavily made up than before [figure 6], and the following shot reveals a blue computer cross-section of an eye, which is now not merely specularized, but measured and quantified [figure 7]. By the time we arrive at the fourth image in this sequence, which shows a Renaissance artist producing a picture with the aid of a perspectival grid, again occupying a position on the right side of the image [figure 8], its celebration of man's visual mastery can only be read as a radical *méconnaissance* of the field of vision.

Some found footage later in the film suggests even more forcefully than the computer cross-section of the eye that the eye is situated irreducibly within spectacle. Taken from a film about ergonomic

research, this found footage shows a male pilot wearing a device designed to record the movements made by his eyes during a short flight [figure 9]. Those movements manifest themselves as white marks moving across the terrain at which the Caucasian pilot looks [figure 10], in a veritable collapse of the distinction between the eye and what it sees.

After the Hannover sequence, *Bilder* is thus given over for some time to a series of shot clusters which work both to align the camera with the gaze, and to isolate the camera/gaze from the eye. The eye is, in the process, shorn of its Cartesian pretensions. It is shown to look not from a site exterior to the field of vision, but from one fully inside. Indeed, the eye itself emerges as an object of visual investigation. Finally, in this series of shot clusters, *Bilder* dramatizes and ultimately reverses the sexually differentiating displacement whereby woman is made to bear the burden of specularity — to function as image, so that her male counterpart can align himself with the camera/gaze, and so regain his lost humanist heritage.

The Camera as Social Apparatus

As I have already indicated, one of the material practices through which *Bilder* shows the disjunction of camera/gaze from eye to be socially specified is scale photography. In the Meydenbauer story, scale photography represents the deployment of the camera for purposes of quantification. However, *Bilder* is careful to note that if it can be used for such ends that is because the images that it produces are themselves numerically based. The "rules of projective geometry," as the voice-over at one point emphasizes, precede "depiction by photographic means....Leonardo depict[ed] the whole earth, projected onto the surface, the level of the two-dimensional picture. Dürer, again, took measurements of objects, from the study of nature he obtained numbers and rules. The calculating machines of today make pictures out of numbers and rules. Here Piero della Francesca, then pictures into measurements, today measurements into pictures." The camera/gaze thus emerges within *Bilder* as an apparatus for the production of quantified and



fig. 17

quantifiable images. From this vantage point, the invention of the camera represents less a moment of rupture with earlier visual technologies than the moment at which their implicit disjuncture from the eye becomes manifest. (As I will indicate later in this essay, *Bilder* repeatedly associates the eye with a highly subjectivized and non-quantifiable vision.)

The use of aerial photography during World War II provides another of the material practices through which *Bilder* defines the camera, and through which it dramatizes its autonomy from the look. The second time the female commentator utters the words "Enlightenment — Aufklärung — that is a word in the history of ideas," she adds, "In German 'Aufklärung' also has a military meaning: reconnais-

sance. Flight reconnaissance." Over a series of shots showing airplanes on a bombing mission, a camera strapped to a pigeon, a map designating the itinerary of a bombing mission, an aerial photograph of Auschwitz, Farocki looking at the latter,



fig. 18

military figures studying war photographs, and an aerial view of a war production plant, the voice-over recounts the story behind the production of the Auschwitz photograph [figure 11], an image to which the film will repeatedly return:

American aircraft had taken off in Foggia, Italy, and flown towards targets in Silesia — factories for synthetic petrol and rubber....On the flight over the IG Farben company factory still under construction, a pilot clicked his camera shutter and took photographs of the Auschwitz concentration camp....The pictures taken in April 1944 arrived for evaluation in Medmenham, England. The analysts discovered a power station, a carbide factory, a factory under construction for Buna and another for petrol hydrenation. They were not under orders to look for the Auschwitz camp, and thus they did not find it.

Not only does the camera/gaze here manifestly "apprehend" what the human eye cannot, but the eye also seems strikingly handicapped by its historical and institutional placement, as if to suggest that military control extends beyond behavior, speech, dress, and bodily posture to the very sensory organs themselves. This sequence indicates, in other words, that military discipline and the logic of warfare function to hyperbolize the distance separating look from camera/gaze, and to subordinate the former completely to the latter. The voice-over adds that the photograph of Auschwitz remained imperceptible to the human viewer until 1977, when it was studied by two CIA employees, whose historical and institutional vantage finally rendered it legible.

Slightly later in *Bilder*, one of the images from this aerial montage is repeated, as the voice-over probes more deeply into the ways in which the military establishment both exploited and helped to define the autonomy of the camera/gaze from the eye during the twentieth century. Over a photograph recording some of the destruction effected during a bombing mission, the commentator observes, "Because bomber pilots cannot properly estimate whether they have hit their target and to what effect, in World War II they began to equip bomber planes with cameras." A moment later she adds, "The bomber pilots had the first workplace in which a camera was employed to control effectivity," indicating again that at the point where the camera/gaze intersects with the military establishment it is not only distinct from, but antinomic to, the eye. If cameras were placed in World War II bomber planes, *Bilder* suggests, it was as much to "observe" the pilots as to record what they could not see. The

next sequence, which shows a computerized camera checking the specifications of a factory-produced door, also stresses the usefulness of the camera as a mechanism for controlling worker efficiency, now not merely in bomber planes, but in industrial sites as well.

But *Bilder* is not content merely to analogize war and industrial production. Immediately after commenting on the inability of the Allied analysts to see Auschwitz in the aerial photographs taken on April 4, 1944, the voice-over remarks, "How close the one is to the other: the industry — the camp." As these words are spoken, Farocki shows with his thumb and forefinger how little geographical and political distance separates the IG Farben plant from Auschwitz on an aerial photograph. *Bilder* thus connects the camera/gaze not only to scale measurement and modern warfare, but also to mass production. And once again that connection is enabled by the disjunction of optical apparatus and look, to which it in turn gives new meaning.

A lengthy meditation upon metal pressing follows the sequence devoted to the aerial photographs of Auschwitz. Like the Hannover footage, this meditation does not seem at first related to the rest of the film. However, it ultimately permits *Bilder* to articulate the autonomy of camera/gaze and eye in terms which make evident photography's intimate relation to industrial production, and which tighten the linkage between industry and modern war.

At first the voice-over stresses the apparent affinities between photography and metal pressing;



fig. 19

coexisting for over a century, both are forms of reproduction. Moreover, during World War II, metal sheets were pressed "for searchlights to show up aircraft in the sky." The airplanes, in their turn, "threw light bombs, like a lightning flash, to illuminate the earth for a photo." However, the voice-over makes clear these were only apparent convergences, made possible by what Marx would call "uneven development." Although not much older than photography, metal pressing is shown to represent a radically different form of reproduction. "The skill of metal pressing traces back to the trades of belt-maker and armory smith," the voice-over remarks. The still photographs over which the commentator speaks, moreover, stress the intimate connection between the metal presser and the object he produces [figures 12, 13]; they attest to the subordination of hammer and metal press to the human hand and eye, reveal the traces left upon the end-product by the force of each blow. Although seemingly contemporaneous with photography, metal pressing was originally artisanal, and even today employs the hand in a quasi-artisanal capacity. It is hence inimical to twentieth-century war production, which is — *Bilder* insists — "mass production."

The camera/gaze is consequently shown to represent a very different form of reproduction from metal pressing. First of all, as we have already seen, it inverts the hierarchy implicit in the relation of wor-

ker to tool. Whereas the metal presser's hammer is subordinate to his arm, the camera might be said to "use" the pilot who is obliged to click its shutter every time he drops a bomb. Moreover, precisely because of its autonomy from the human eye — because, as Benjamin would say, it constitutes a



fig. 20

mechanical form of reproduction²² — the camera can be used not only for the surveillance of pilot and target, but also for the mass production of images, a production in excess of both the human worker and the human consumer. As if further to emphasize this last point, the voice-over twice maintains that "more pictures of the world [were taken during World War II] than the eyes of the soldiers [were] capable of consuming" or "evaluating."

Bilder suggests that the field of vision implied by the camera/gaze has also been shaped in part by the uses to which the institution of the police has put that apparatus, uses which again capitalize on the latter's autonomy from the eye. However, since what is at issue in police photography is less its capacity to quantify, participate in mass production, or regulate efficiency, than its capacity to name and identify, it situates the subject much more hyperbolically within spectacle than do the other material practices that *Bilder* studies. The moment when *Bilder* introduces police photography is consequently the moment when it first shifts attention dramatically away from what it means to photograph, to what it means to be photographed.

How to Face a Camera

At the beginning of the section in which *Bilder* first addresses the issue of police photography, the commentator asks: "How to face a camera?" Not surprisingly, even the partial answer which the film gives to this question immediately necessitates an engagement with those two forms of social articulation which are most dependent upon a visual articulation: gender and race. As the question is posed, we are shown a medium close-up image of an Algerian woman in native dress and jewelry [figure 14], followed by a series of others [figures 15-17].

At first glance, these images seem fully compatible with the sequence that begins with the Dürer drawing, and concludes with the image of the Dior model. As I have already indicated, through the attention which *Bilder* lavishes upon the heavily made-up eye of that model, it makes clear that, although every subject depends upon the "affirmation" of the camera/gaze, visibility is differentially distributed within the domain of representation.

Woman is often obliged to "live" hers much more fully than is her male counterpart, who is within many discourses and material practices aligned with the camera/gaze. Consequently, within certain cultural contexts the female subject might be said to signify not only "lack," but "spectacle." By focusing on another female face at the point that the voice-over asks: "How to face a camera?" *Bilder* appears intent upon reiterating that point.

However, it becomes almost immediately apparent that, in the case of the Algerian women, things are not so straightforward. The image which accompanies the question "How to face a camera?" reminds us that although Western society maintains a close connection between the terms "woman" and "spectacle," sexual difference can manifest itself in other ways within the field of vision, and can be complicated by other kinds of culturally constituted differences — in this case most manifestly by race.

The images of Algerian women around which this sequence is organized are eventually shown to derive from the pages of a book. The voice-over explains that these images are identity photographs, produced for the French colonial authorities in 1960 by a conscript soldier, Marc Garanger, for policing purposes. For the French, to rule is to render visible and "legible." Again, the word "Aufklärung" comes into play, now in the sense of "clearing up the case." French rule also implies the imposition of a Western system of sexual differentiation, for the camera/gaze clearly functions to constitute these Algerian women not merely as colonial subjects, but also as subjects who are, within a Western context, manifestly female. However, *Bilder* is at pains to show that the enactment of this imperative violates the terms through which Algerian culture itself constructs sexual difference; "femininity" there demands the veil, and hence signifies public invisibility.

Bilder does not adjudicate between these two systems of sexual differentiation, but it does work to challenge the popular Western assumption that removing the veil from the face of the Algerian woman would in all situations represent a "liberation." The voice-over suggests that, in addition to rendering its wearer publicly invisible, the veil also provides a kind of shield. It provides protection not so much from the gaze — which is itself both "unapprehensible" and neutral, and which is in some guise necessarily already a part of these women's lives — as from that experience of it which is mediated by the colonial deployment of the camera, a deployment which can only be characterized as a violation and subjugation. "The horror of being photographed for the first time," the commentator observes over the second image in this sequence. "The year 1960 in Algeria: women are photographed for the first time. They are to be issued with identity cards. Faces which up till then had worn the veil. Only those close have looked on these faces without the veil — family and household



fig. 21

members." Thus, although within the context of Algerian culture the veil is obviously one of the primary signifiers of woman's subordinate status, it performs a very different function within the context of French colonialism.

A moment later the commentator suggests that when attempting to account for the "horror of being photographed for the first time" it is necessary to take into account not only the material practices in which the camera/gaze is embedded, and through

which it derives its value, but the representational logic specific to that apparatus. She approaches this logic by differentiating the camera once again from the eye. "When one looks into the face of an intimate," the commentator observes, "one also brings in something of the shared past. The photograph captures the moment and thus crops away past and future."

The commentator also draws attention to another of the camera's intrinsic properties, one which makes it such a potent metaphor for the gaze. She suggests that the photograph severs a moment from the temporal continuum, and "carries" it away to another domain. She thus comments on that feature of photography which most distinguishes it from other representational systems—the fact that it conventionally requires the physical presence of an object in order to produce an image of it. This feature has inspired many paeans to the "realism" of photography and its sister art, cinema, but *Bilder* presents a very different argument. It suggests that photography intervenes in a real in which it paradoxically cannot itself participate, a real which it can, in fact, only work to derealize. It is, consequently, precisely an anti-realist representational system.



fig. 22

Bilder thus accounts for photography in terms very similar to those suggested by Metz in "Photography and Fetishism." In that text he characterizes photography as "a cut inside the referent," by which he means that it produces images only by seizing upon the real. This capture permits a piece of the real to escape the vicissitudes of time, but only at the cost of a kind of death. "The snapshot, like death," Metz writes, "is an instantaneous abduction of the object out of the world into another world, into another kind of time....the photographic take is immediate and definitive Photography ... cuts off a piece of [the referent], a fragment, a part object, for a long immobile travel of no return."²³ Although the photograph might be said to immortalize the moment which it depicts, Metz suggests, it does so only through a devitalizing sublation, by lifting that moment out of life into the frame of representation. The preservation photography affords is thus simultaneously a destruction, a point upon which—as we will see—*Bilder* also insists more than once.

Between the first and second parts of the Algerian sequence is a set of images suggesting another way in which photography acts destructively upon the real, and one which provides a more direct answer to the question of what it means to face the camera/gaze. A woman's face appears on a blue video screen and has superimposed upon it, first, the spectacles and eyes of two other people, and then, the hair and mouth of another [figures 18]. Ostensibly a demonstration of the process whereby a composite police "sketch" is produced for purposes of apprehending a suspect, this sequ-

ence brilliantly illustrates the projection of the screen onto the subject by the camera/gaze.²⁴ It consequently serves as an important reminder that the camera/gaze intervenes in the real not only by abducting it, but also by installing the image in its place.

If Metz's "Photography and Fetish" provides an exemplary gloss of *Bilder*'s first account of the relationship of photograph to referent, a passage from Barthes's *Camera Lucida* offers the definitive commentary on that implied by the composite



fig. 23

"sketch." Perhaps because Barthes is concerned here less with the relation of the camera/gaze to the object than with the subject's relation to the camera/gaze — because, that is, he attempts to answer precisely the question "How to face the camera?" — the screen comes into focus for him in a way that it does not for Metz. Barthes stresses that when the subject faces the camera/gaze something is conjured into existence which was not there before, something which he calls "an other body," and "myself as other." "Once I feel myself observed by the [camera] lens," he writes, "everything changes: I constitute myself in the process of 'posing.' I instantaneously make another body for myself, I transform myself in advance into an image....I feel that the Photograph creates my body or mortifies it ... the Photograph is the advent of myself as other, a cunning dissociation of consciousness from identity."²⁵

In this passage, Barthes articulates the relation of subject to camera in ways that permit us to see why the camera has survived for a century and a half as a privileged figuration of the gaze. Like the camera, the gaze confers identity only through an irreducibly exterior image which intervenes between it and the subject. And like the camera, the gaze provides the subject with a specular body at the same time that it abolishes his or her existential body. Death, in other words, is something that happens to the real within which the camera intervenes, as well as to the real that it carries away. In this respect, the photograph resembles the screen, which confers identity upon the subject only at the expense of his or her "being."²⁶

Of course, I am far from suggesting that the Algerian women whose photographs *Bilder* shows us came into existence as subjects only at the moment that the colonial camera was trained upon them, and provided them with a specular image. What is perhaps most immediately striking about the faces shown by these photographs is how fully culturally inscribed they are. Indeed, in several cases those faces are so elaborately tattooed that it almost seems as though the screen has been directly grafted onto them, in a literalization of that three-dimensional photography Roger Caillois mentions in his essay on mimicry.²⁷ So how then are we to understand the "cut inside the referent" in relation to the Algerian sequence?

I would like to propose a two-fold answer to this

question, and, in so doing, to indicate further how the representational logic of the camera can be both exploited and infected by a material practice — in this case, colonialism. Insofar as none of us can ever be fully "inside" either language or the images which define us, each utterance and each specular captation might be said to induce all over again the "fading" of our being. To face the camera/gaze is, then, always to experience a certain "horror" or "mortification," even as we embrace its constitutive effects. However, there is also a way in which the French colonial camera might be said to repeat the same drama at another level, this time by installing its own screen in place of the Algerian screen. With the "clicking" of Garanger's camera shutter, the Algerian screen "fades" away, and is replaced by one connoting "exoticism," "primitivism," "subordinate race," and a European notion of femininity ("woman as spectacle"). The one image, emblemized by the veil, must "die" in order for the other to prevail.

Just as *Bilder* is not content merely to dramatize the disjunction of camera and eye, but insists on showing some material specifications of that disjuncture as well, so it not only foregrounds the photograph's memorial function and mortifying effect, but also draws attention to some of the extrinsic uses to which they have been put. The film repeatedly focuses on the military deployment of the camera/gaze as one which literalizes these two features of photography. Thus, we learn that in addition to being the first to use the camera for the purpose of scale measurement, Meydenbauer also "initiated the establishment of memorial archives [for the military], which creates a correlation, in the sense that the military destroy and the curators of monuments act to preserve." Subsequently, we are shown an extraordinary image of a World War II bomb approaching its target, a moment before its destruction [figure 19]. The voice-over comments, "The preserving photograph, the destroying bomb — these two now press together." *Bilder* thus suggests that the photograph's memorial function is so closely imbricated with its mortifying effect that it becomes the ideal agent for representing all that has fallen under the sentence of death.

The question "How to face a camera?" gives rise to a second meditation on a photographic image of



fig. 25

a woman. Because that photograph shows a Jewish prisoner immediately after her arrival in Auschwitz, and presumably shortly before her death, it again marks the point of conjunction for a literal memorialization and mortification. "The camp run by the SS shall bring her to destruction and the photographer who captures her beauty for posterity is from this same SS," observes the voice-over. "How the two elements interplay, preservation and destruction!"

As in the sequence involving the Algerian women, questions of sexual and racial difference

are also once again complexly at the forefront of this meditation upon the subject's relation to the camera/gaze. The image, which is interrogated both by the voice-over and by Farocki's camera,²⁸ which frames it in three different ways, shows, in its fullest exposure, the figure of a woman wearing a star of David moving in medium shot in front of a line of Jewish men being inspected by a Nazi soldier, and wearing stars of David [figure 20]. She occupies the center of the frame, and looks toward the camera/gaze which photographs her. This image gives way to two others, produced through a reframing of the same photograph. The first of these variants relocates the Jewish woman on the right side of the image [figure 21], in a position occupied by the human eye in the various drawings and diagrams schematizing the field of vision. It thereby differentiates her look — which organizes the image — from the gaze. The second variant centers her in close-up [figure 22], making her drama the focal point of the photograph. Over these three images, the commentator utters these words:

A woman has arrived at Auschwitz; the camera captures her in movement. The photographer has his camera installed and as the woman passes by he clicks the shutter — in the same way he would cast a glance at her in the street, because she is beautiful. The woman understands how to pose her face so as to catch the eye of the photographer, and how to look with a slight sideways glance. On a boulevard she would look in the same way just past a man casting his eye over her at a shop window, and with this sideways glance she seeks to displace herself into a world of boulevards, men, and shop windows. Far from here.



fig. 25

At first, this text is shocking in its imputation to the Jewish woman and her Nazi photographer of viewing relations which we associate with "normality," and which seem unthinkable within a context like Auschwitz. However, one of the primary functions of this sequence is to stress that, although the male subject is at most a "functionary" of the camera/gaze, the camera is defined as a masculine extension through a whole confluence of institutional, discursive, and representational determinants. At least in the West, the same determinants posit the female subject as the specular object *par excellence*. Given how overdetermined these relations are, there would seem to be no context — even one as given over to death as Auschwitz — in which they could not be somehow inscribed.

The star of David specularizes the Jewish woman in a second way, as well, reminding us that Auschwitz, like other Nazi concentration camps, subjected its inmates to a hyperbolic visibility, stripping them of their clothes and possessions, and maintaining those who were not immediately consigned to death under an unceasing surveillance. This surveillance is but a further extension of the

ideology of "detection" through which the Nazis attempted to root out the Jewish body; within this ideology, "Jewishness" was defined as a compelling series of visual signifiers.

At first, these two kinds of visibility would seem to compound or magnify each other. However, as with the sequence devoted to the identity photographs, things are not so simple here. The narrative through which *Bilder* reads the photograph of the Jewish woman defines the specular relations by means of which sexual difference conventionally manifests itself within the Western field of vision as a refuge from those implied by Auschwitz. It thereby suggests that Nazism not only placed the Jewish body hyperbolically within spectacle, but also interposed between it and the camera/gaze a much more profoundly deidealizing screen than that through which "femininity" is conjured into existence — or, to state the case more precisely, one without femininity's erotic equivocations.

In the sequence devoted to the Jewish woman, how one is seen becomes literally a matter of life or death. The critical problem faced by the Auschwitz inmate is how to be "photographed" differently — how to motivate the mobilization of another screen. But *Bilder* narrativizes this crisis in a way that once again troubles our usual ways of thinking about visibility and sexual difference. In the interpretation of the photograph offered by the commentator, the Jewish woman attempts to situate herself elsewhere, in a world "far from here," by soliciting the male look and the screen of "femininity," rather than, for instance, asserting her "Germanness." In this imagined situation, racial difference preempts sexual difference; the inscription of "Jewishness" works to cancel out gender. *Bilder* thus suggests that the screen of "femininity" is always more available to certain female subjects than to others. Although we have grown accustomed to thinking of that screen in terms of the disadvantages it imposes, it also implies certain limited privileges, and those privileges may be precluded by race, class, age, nationality, and other forms of social discrimination.

In addition to *Bilder's* invocation of sexual difference in the context of Auschwitz, audiences are sometimes disturbed by its superimposition of a narrative upon the image of the Jewish woman. We are invited to "see" something which is not "in" the



fig. 26

photograph. The voice-over performs a similar function later in the film. As we look at a detail from another photograph taken by a Nazi camera — this time, a close-up of a Jewish girl standing in an Auschwitz line [figure 23] — the voice-over remarks: "Among the shaven heads, a girl who smiles. In Auschwitz, apart from death and work, there was a black market, there were love stories and resistance groups." To object to the commentary for imputing to these two photographs meaning which was not available to the camera/gaze, and which cannot be historically documented, is to overlook another cru-

cial feature of *Bilder's* interrogation of the visual field — its discourse upon the human look.

The Resistant Look

As I indicated earlier, I derive my distinction between the gaze and the eye from Lacan. However, *Seminar XI* is much more expansive about the gaze than the eye. In passing, Lacan comments there on a passage from Sartre's *Being and Nothingness* which suggests that the look is perhaps most likely to experience the exteriority of the gaze and to feel



fig. 27

shame in relation to it from a keyhole position (84).²⁹ Lacan also proposes that the eye experiences its dislocation from the gaze as castration (73). These few references to the economy of the look led me to propose in *Male Subjectivity at the Margins* that, unlike the gaze, the look is within desire. I also suggested that it is inscribed by lack, with which it is centrally concerned (130). While these few remarks still seem to me to touch upon something fundamental about the look, they constitute only the most preliminary form of a definition. However, the textual matrix that has made possible this attempt at a historical specification of the gaze, and its more precise differentiation from the human eye, also facilitates a somewhat fuller elaboration of the look.

As we have seen, the first of the triangles from *Four Fundamental Concepts* places what it calls the "image" between the eye and the object, indicating that our apprehension of the world is always mediated by representation. While still insisting upon this mediation, I now want to emphasize more than previously the "errant" nature of the look, by which I mean not only its susceptibility to *méconnaissance*, but also its resistance to absolute tyranny by the material practices that work to determine how and what it sees. Although human vision always occurs through the frame of representation, it is not always easy to control which frame is mobilized in a given viewing situation. As Norman Bryson has eloquently suggested, "The life of vision is one of endless wanderlust, and in its carnal form the eye is nothing but desire."³⁰

In *Techniques of the Observer*, Crary argues against the absolute opposition that is usually maintained between photography on the one hand, and late romanticism and modernism, on the other — an opposition made on the basis of the one's ostensible objectivity, and the other's manifest subjectivity. He suggests that both dramatize the dislocation of eye from gaze, but to different ends. In the case of photography, the separation of look from camera works to buttress the camera's claims to a truthful and scientific vision. In the case of romanticism and early modernism, the reverse is true; freed from its alignment with the optical apparatuses which define objective vision, and firmly rooted in a body which often threatens to overwhelm it, the eye can abandon its vain project to see what the camera sees, and instead see what it cannot. As Crary puts it at

one point, "Once vision became relocated in the subjectivity of the observer, two intertwined paths opened up. One led out toward all the multiple affirmations of the sovereignty and autonomy of vision derived from this newly empowered body....The other path was toward the increasing standardization and regulation of the observer that issued from knowledge of [the] visionary body" (150).

But even as I draw upon Crary's excellent formulation, I want once again to soften the severity of its historical demarcations. While it is indisputable that romanticism and early modernism exploited and celebrated subjective vision to a hitherto unprecedented degree, we cannot impute to those movements the inception of such vision. If, as I have been arguing, the look has never coincided with the gaze (although certain optical technologies might have worked to deny the distance which separates them), then the look has never possessed the mastering and constitutive functions that have traditionally been attributed to it. The body to which it stubbornly belongs has also always been positioned within spectacle. Finally, the look has all along possessed the capacity to see otherwise from and even in contradiction to the gaze. The eye is always to some degree resistant to the discourses which seek to master and regulate it, and can even, on occasion, dramatically oppose the representational logic and material practices which specify exemplary vision at a given moment in time.

The commentator of *Bilder* repeatedly associates the look with the capacity to see things that the camera/gaze cannot see. The first occasion on which it does so provides a startlingly direct dramatization of Crary's suggestion that late romanticism and modernism celebrated the independence of the eye from the optical devices which earlier defined it. Coming immediately after the sequence beginning with the Dürer drawing and concluding with the model's eye is a sequence showing art stu-

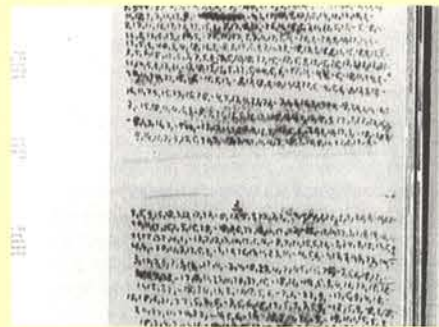


fig. 28

dents sketching female nudes. Although they are all ostensibly drawing the same model, a black woman, there is no consistency of representation from one easel to another. As *Bilder* emphasizes when it returns later to more footage from the same modeling session, each student "sees" something different from every other student [figures 24-26], and — even more dramatically — from the camera [figures 27]. *Bilder* focuses at length upon the motions of a hand which repeatedly blurs and shifts the outer boundaries of the human form it is in the process of drawing. Not only does it thereby suggest the impossibility of fixing those boundaries once and for all, but it inscribes the hesitations and passions of the drawing hand itself, as if to insist upon the corporeal locus of the eye.

When the commentator distinguishes the eye from the camera/gaze in the meditation on the Algerian photos, she stresses that whereas the camera/gaze "captures the moment and thus crops

away past and future," the eye is capable of putting the present once again in contact with what went before. "When one looks into the face of an intimate," she observes, "one also brings in something of a shared past." *Bilder* thus proposes that if the camera/gaze performs a memorial function, the look is allied to something which is ostensibly related to that function, but is in fact very different: memory. Whereas photography performs its memorial function by lifting an object out of time and immortalizing it forever in a particular form, memory is all about temporality and change. It apprehends the other

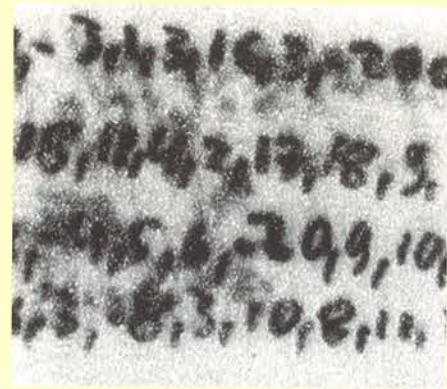


fig. 29

less as a clearly delineated object than as a complex and constantly shifting conglomeration of images and values.

The commentator makes this point even more forcefully later in the film. As we look at more of the identity photographs of Algerian women taken by Marc Garanger, she differentiates "the picture of a human being" — by which she seems to map out the domain of the eye — from what the camera/gaze can "see" in terms of the instability and uncertainty of the eye's object of vision. Significantly, she also valorizes the indeterminacy of that "picture" over the determinacy of the identity photograph:

The police, here and elsewhere, have on file photographs of millions of people, criminal suspects. How can the face of a human being be described with certainty so that it can be recognized by everyone? By everyone — also by a machine. How to describe a face? The police are not yet able to register the characteristics of a human face that remain the same, in youth and old age, in happiness and in sorrow. The police does not know what it is, the picture of a human being.

Elsewhere, *Bilder* reiterates the connection between the look and recollection, while extending the semantic range of memory. At one point, as the camera shows us some drawings by Alfred Kantor, a concentration camp survivor, the commentator associates the look with what might be called the "memory trace." "Alfred Kantor, who survived three concentration camps, including Auschwitz, drew these pictures immediately after the Liberation," she remarks. Some were "based on sketches kept by fellow-prisoners, [but] most [were] based on his own visual imprints." To associate the look with memories or visual imprints is to attest once again to its ever-changing relation to a given object. It is also to make evident once again its subjective basis. In *The Interpretation of Dreams*, Freud suggests that the flow of perceptions across the psyche leaves behind memory "traces" or imprints. These memory traces are far from providing a registration of the "real."³¹ As perceptions flow across the psyche,

prior to arriving at consciousness, they are worked over in all kinds of ways by censorship and fantasy, and this process is a continuing one at the level of memory.

Given its unreliability as a gauge of external reality, the look might seem a strange site at which to locate resistance, but *Bilder* does not hesitate to do so. Late in the film, over a series of concentration camp photographs, the voice-over tells a story which those photographs manifestly fail to dramatize. That story involves two Auschwitz inmates who escaped from the camp, reached Slovakia, and wrote a report about the "final solution." The commentator remarks upon the riskiness of their enterprise in terms which link it directly to an embodied, mortal, yet nevertheless resistant look. She first suggests as a general principle that "it was dangerous to be an eye-witness" to events at Auschwitz, and then twice characterizes the testimony offered by the two escapees as "[giving] witness." And once again, memory plays a central role in this specular revolt; Wetzler, the voice-over notes, "had worked in the clerical office" of Auschwitz, where he "committed to memory the date, country of origin and the number of the new arrivals."

At one point, the commentator stresses the "factual" nature of the visual imprints that certain concentration camp survivors carried away from Auschwitz, and hence the capacity of these imprints to substitute for photographs. However, almost immediately she once again foregrounds the incommensurability of the imprints with photography. Kantor's visual imprints show a place "which cannot possibly be conveyed by photographic images." They communicate a "truth" which the camera/gaze could never capture, precisely because it "sees" with a mechanical and decorporealized lens — a truth which is inseparable from the subjective and embodied experience of being a Jewish inmate in a Nazi concentration camp.

Although this "truth" lacks temporal stability and formal coherence, and although it cannot be "objectively" verified, it is elsewhere shown to provide the basis for a political revolt. *Bilder* concludes with an account of an uprising on the part of a group of Auschwitz inmates which resulted in the partial destruction of a crematorium, and it overtly links this uprising to its larger disquisition upon spectacle and vision. As the camera focuses on a photograph showing lines of hand-written numbers, each separated from the others by a comma [figure 28], the voice-over induces us to visualize once more what that apparatus cannot show: "Numbers once again. These numbers are coded messages from Auschwitz prisoners who belonged to a resistance group. They set the date for an uprising." A close-up of this photograph provides the penultimate image of *Bilder* [figure 29], and as it materializes the commentator links its numbers, like those which underpin the system of perspective, to the production of an image: "Despair, and a heroic courage," she concludes, "made out of these numbers a picture." However, the numbers serving as coded messages for a prisoner revolt have nothing whatever to do with mathematical systematization and quantification; what they permit us to "see" is something inapprehensible by the camera/gaze.

As should be evident by now, the disjunctive and oppositional relation between the camera/gaze and the look is often materialized in *Bilder* through the disequivalence of photographic image and word. As we have seen, the commentator speaks "over" the photographs of the Algerian women and the Jewish concentration camp inmate. She thereby attempts to apprehend and to make us apprehend something the photographs themselves cannot show: the subjective experience of being "inside" those particular bodies, as a camera/gaze, caught in a par-

ticular representational system, and embedded in certain material practices, was trained upon them.

In the Algerian sequence, this process is taken even further. Farocki's hand literally reveals the face of one Algerian woman as the commentator says, "The veil covers mouth, nose and cheeks and leaves the eyes free." He then covers first the mouth and nose of another woman, and later her eyes [figure 30], as the commentator adds, "The eyes must be accustomed to meet a strange gaze. The mouth cannot be accustomed to being looked at." The voice-over is thus at moments closely aligned with the look. It articulates or bears witness to what the photograph might be said actively to repress — the corporeal and psychic "reality" of being female and Algerian in a French colony in 1960, or female and Jewish in Germany in the early 1940's.

Thus, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* does more than specify some of the intrinsic and extrinsic relations which constitute that apparatus which, more than any other, still defines the gaze within Western culture, and thereby facilitate a better understanding of what is both historical and trans-historical within the field of vision. It also does more than show that the look is within spectacle, and that it is coerced in all kinds of ways by the material practices and representational logic through which the camera/gaze makes itself felt. Farocki's film also indicates that precisely because the look is located within desire, temporality and the body, it can reanimate and open to change what the camera/gaze would both mortify and memorialize. It can consequently provide the locus for a resistant and even transformative vision.

The final shot of *Bilder* attests precisely to that transformative potential. It shows an image of Auschwitz taken after the partial destruction of Crematorium 4 [figure 31]. Although it is ostensibly a product of aerial photography, one of the material practices which *Bilder* has shown to define the camera/gaze, it is not legible within the terms of that



fig. 30

representational system; it resembles an abstract painting more than a photograph. Moreover, because the last words spoken by the commentator ultimately refer to this image, it might be said to emerge out of very different numbers than those underpinning perspective — out of those shown in the penultimate shot. Since there is a cause-and-effect logic implicit in the juxtaposition of that shot's ink-spotted notations with the photograph of the damaged crematorium, the one making possible the other, *Bilder* here suggests both the oppositional potential of the look, and its capacity to intervene within the field of vision. In other words, it underscores the capacity of the look not merely to see what is inapprehensible to the camera/gaze, but also to alter what that apparatus "photographs." The words with which Sally Potter concludes *The Gold Diggers*

might thus serve as a second epigraph to the "picture" generated by the hand-written numbers: "I know that even as I look and even as I see, I am changing what is there." Notes.

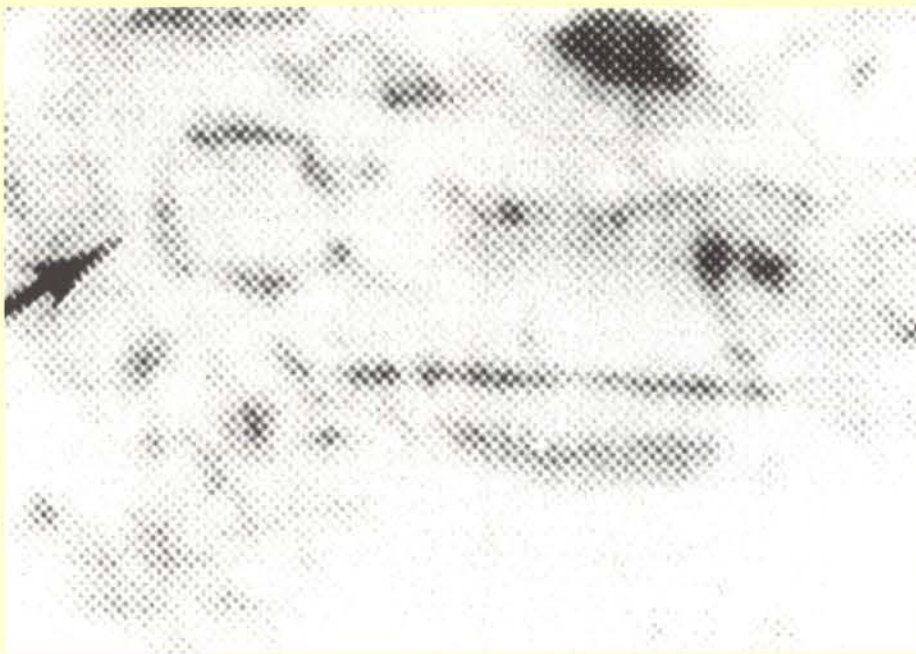


fig. 31

1. Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti (Bloomington: Indiana University Press, 1982), 49, 97.
2. Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," trans. Alan Williams, in *Narrative, Apparatus, Ideology*, ed. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), 295.
3. Stephen Heath, *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), 77.
4. Laura Mulvey, *Visual Pleasure and the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 3-26. See also Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 1-36; Linda Williams, "Film Body: An Implantation of Perversions," *Cine-Tracts* 3, no. 4 (1981), 19-35; Lucy Fischer, "The Image of Woman as Image: The Optical Politics of Dames, in *Genre: The Musical*, ed. Rick Altman (London: Routledge and Kegan Paul, 1981), 70-84; Sandy Flitterman, "Woman, Desire, and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema," *Cine-Tracts* 2, no. 1 (1978), 63-68; and Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (New York: Oxford University Press, 1983), 222-236.
5. The theorists of suture are Jacques-Alain Miller, "Suture (Elements of the Logic of the Signifier)," *Screen* vol. 18, no. 4 (1977/78), 25-26; Jean-Pierre Oudart, "Notes on Suture," *Screen* vol. 18, no. 4 (1977/78), 35-47; Stephen Heath, "Notes on Suture," *Screen* vol. 18, no. 4 (1977/78), 48-76, and "Anato Mo," *Screen* vol. 17, no. 4 (1976/77); Daniel Dayan, "The Tutor-Code of Classical Cinema," *Movies and Methods*, ed. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976), 438-51; and Silverman, *The Subject of Semiotics*, 194-236.
6. This is how Scotty/Johnny characterizes himself in *Vertigo* after he discovers that he has been "framed."
7. Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (New York: Routledge, 1991), 85.
8. Jean-Louis Baudry, "The Apparatus," in *Narrative,*

Apparatus, Ideology, 311.

9. Geoffrey Nowell-Smith, "A Note on History/Discourse," *Edinburgh 76 Magazine: Psychoanalysis/Cinema/Avant-Garde* (London: BFI, 1976), 31.

10. Jean-Louis Comolli, "Machines of the Visible," in *The Cinematic Apparatus* ed. Teresa de Lauretis and Stephen Heath (New York: St. Martin's Press, 1980), 123.
11. Comolli also stresses that the camera exceeds the eye in "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth-of-Field," *Film Reader* 2, 135-36.
12. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT, 1990), 14-16.
13. André Bazin, *What Is Cinema?*, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), vol. 1, 13.
14. For an interesting discussion of Muybridge's photographs, and their bearing upon the issue of photography's ostensible "real-ism," see Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible* (Berkeley: University of California Press, 1989), pp. 34-48.
15. Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* (Göttingen, West Germany: European Photography, 1984), 19.
16. In chapter 6 of my forthcoming book, *The Threshold of the Visible* (New York: Routledge, 1995), I elaborate in considerable detail upon this last point through the category of the "given-to-be-seen."
17. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1978), 106.
18. Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins* (New York: Routledge, 1992), 125-56.
19. I argue for the look as a psychic category in chapter 6 of my forthcoming book.
20. In chapter 6 of my forthcoming book, I will suggest that the screen performs the same function with respect to the relation between the object and the subject-as-look.
21. The Dürer drawing is used, in other words, in ways which are rather different from those implied by the text from which it is taken. In its original content, it would seem primarily to serve a didactic function with respect to the articulation of perspective.

22. For a discussion of mechanically reproduced images, see Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Harcourt, 1969), pp. 217-51.
23. Christian Metz, "Photography and Fetish," in *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, ed. Carol Squiers (Seattle: Bay Press, 1990), 158.
24. The screen to which I refer is of course that intervening between the camera/gaze, and the subject-as-spectacle. I still stand by my original definition of this particular screen as that repertoire of ideologically marked representations through which the members of a particular culture are visually defined and differentiated from one another.
25. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 10-12.
26. Here I am proposing that the discussion of the field of vision provided in the section of *Four Fundamental Concepts* which is entitled "Of the Gaze as *Objet Petit a*" needs to be thought in relation to that entitled "The Field of the Other and Back to the Transference." I am suggesting, that is, that the screen, like language, constitutes one of those agencies whereby the subject is installed within signification, and isolated from being. It should be evident by now that I am imputing to the relation of subject, screen and gaze a logic which is in excess of the imaginary. As I suggested earlier, the gaze exercises a symbolic function; it represents "Otherness" within the field of vision. The screen, moreover, not only provides the subject with a specular but a *meaningful* body, one marked by all kinds of differential values. Thus although the relation of subject, screen and gaze should not be confused with the relation of the subject to language, nevertheless, it too — as Barthes suggests — induces not only the subject's alienation in the image, but a certain existential "fading."
27. In "Mimicry and Legendary Psychasthenia," trans. John Shepley, *October* no. 31 (1984), Roger Cailliois speaks about mimicry as "a reproduction in three-dimensional space with solids and voids: sculpture-photography or better *teleplasty*" (28). For a discussion of the uses to which Lacan puts this essay in *Four Fundamental Concepts*, see my *Male Subjectivity at the Margins*, 148-49, and Chapter 6 of my forthcoming book.
28. This is, as I claim at the end of chapter 6 of my forthcoming book, a camera not of the gaze, but the look. *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* shows that the camera is not invariably wed to the gaze, even within the present social regime, but may be at times subordinated to the eye.
29. For a discussion of this text, see chapter 6 of my forthcoming book.
30. This passage is quoted by Jay in *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993), 166.
31. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, trans. James Strachey (London: Hogarth, 1953), vol. 15, pp. 536-41.

Kaja Silverman is a professor in the Rhetoric Department at the University of California, Berkeley. She is the author of *The Acoustic Mirror and Male Subjectivity at the Margins*. Her forthcoming book will be *Thresholds of the Visible World*. The first time I came into contact with Hans Peter Feldmann's work was at Louisiana's exhibition

The Typically General

Magnus Bärtås on Hans Peter Feldmann

Photography in German Contemporary Art last summer. It is evident from the description of Feldmann provided by, for example, Werner Lippert's book *Hans Peter Feldmann/Das Museum im Kopf*, that he has been active without calling attention to himself. His work has not been shown much outside of Germany.¹ Feldmann, born in 1941 and living in Düsseldorf, planned to end his career as an artist in 1980 with an exhibition at the Museum van Hendaagse Kunst in Ghent, Belgium. At that time he felt that these ideas were not compatible with the growing commercialism of the art world. He even disowned all the works which were not in his possession.



To be in or out of the art world is, however, not a matter of decision. In recent years, Feldmann has been "rediscovered" and singled out as a kind of European predecessor to Richard Prince. His oath to end his participation in the art world has obviously been broken. Since the exhibition at Louisiana, I have seen new works on two occasions: at Galerie Durand-Dessert in Paris and as part of the group exhibition *Take Me (I'm Yours)* at the Serpentine Gallery in London.

Feldmann's "come-back" and the renewed interest in his art is not solely due to the media-critical dimension of his work which has certain aspects in common with Richard Prince's works from the 1990s. There are other reasons his art seems to have taken on a renewed importance and urgency now in the mid-1990s.

Hans Peter Feldmann spent the early part of his career painting. He did strict "style-less" reproductions of different things—a stamp, a drawer, and a pencil. On the back of the canvases, he began to make collages of pictures cut out of newspapers. These were the first attempts at what he would later make his task—to collect, categorise and present pictures. In 1968, he gave up painting (aside from colouring photographs and figurines) and began to produce small printed booklets. Feldmann injected into his work ideas such as the strong anti-institutionalism and anti-commercialism which accompanied the vogue of the Left; his stapled booklets had a tinge of "kunst für alle" with their gray cardboard covers. They did not have much of what has increasingly come to burden art—its costliness, its archaic tone of voice, its fetishistic tangibility, its

severe sobriety, and its obsession with technical brilliance. His titles were as laconic as his design was plain: the first was called *12 Bilder*, the second *23 Bilder*, the third *11 Bilder*, etc. All of them, aside from the titles, were stamped "Feldmann" on the cover. The booklets introduced Feldmann's personal arrangement of categories. *12 Bilder* (1968) simply consists of twelve photographs of airplanes. *45 Bilder* (1971) contains photographs of 45 pairs of shoes. *8 Bilder* (1972) has eight photographs of ambulances, and *1 Bild* (1970) is a picture of a coat. He made 37 such booklets between 1968 and 1976. At gallery and museum exhibitions, they hung by a string from the ceiling or lay on a table where the visitor could freely thumb through them.

Feldmann's production of other kinds of printed matter—books, postcards, photographic series—were made in the same style. Like the *Bilder* booklets they often have the character of documentation or inventory, with no further commentary. His book *Der Überfall* consists of press photos from the capture of a bank robber in Hiden in 1975. In *Alle Kleider einer Frau* (1974), he photographs his way through a woman's wardrobe.² *Eine Stadt—Essen* (1977) consists of images which lack artistic quality: taken from up and down the streets of Essen and of the people who happen to have been there. His later work *Eine Firma* (1991) similarly consists of an almost mechanical photography of everything at a company from the director to the trays of the lunchroom. Every object is given the same dignity, there are no superior or inferior categories.

This, in some sense, frightening vision of equality can be seen even more clearly if one attempts to get a comprehensive picture of Feldmann's entire production. He calls forth a world which only exists as images—a "casting" of our world. In this "catalogue world" everything can be divided into groups of, instruments, football players, beds, knees or film stars. Objects, animals, concepts of genre, people—all are part of the same ontological system, but none have precedence.

Feldmann drove this equality to such an extent that he made booklets with totally different images, such as *4 Bilder* (1973). What did a closed-down shop, a bag, a portrait and a motorway have to do with each other? Were they like the chairs, the sailboats and the boxers all variations of the same theme, or can we suddenly discern a narrative structure?

Feldmann has little in common with art photographers. Like Andy Warhol, he devotes himself mainly to the introduction of representations. Feldmann's interest is drawn to pictures taken by anonymous photographers.³ His art is based on generic images, those images stored in our consciousness which form our way of seeing, or rather, which shape our forms of seeing. These forms of seeing are extracted from the approximately quarter of a million photographs taken every 24 hours and which constitute themselves, both as automatic categorisation and as an expression of cultural consensus. One such consensus can be found in his numerous exhibitions of "Sunday's Motif" (*Sonntagsmotive*) which is Feldmann's title for the 21 posters of cats playing, sunsets, kissing couples and other "cute" motifs—which, at the height of their popularity, could probably be found in hundreds of thousands of people's homes all over the world.

By way of introduction, Werner Lippert starts with a description of a visit to an Intermedia congress in Hamburg in 1985. The newspaper *Stern* demonstrates the power of the printed image by using large posters consisting only of texts, for example, "Albert Einstein sticking out his tongue." The shape of the famous image immediately forms in the visitor's mind: the aging Einstein who, for some unfatho-

mable reason, sticks out his long tongue. He compares the experience with a visit to Feldmann's exhibition in Ghent. Feldmann's black-and-white, clumsily reproduced nature scenes—photographs of Alpine landscapes, small bridges over still waters—these are coupled in Lippert's mind to the "real" images, their colour predecessors. In this way, every Feldmann image can be seen as the top of the iceberg of conventions.

The hint of a masochistic aspect in Feldmann's project—in its close adherence to clichés and conventions—functions, just like for Richard Prince, as a subversive method. It is probably precisely the objective and "neutral" presentation of his art which creates the potential for a critical analysis of the way the images eat into our consciousness. Through his method of isolating them from their original contexts, he liberates their capacity or incapacity to generate meaning.

A far-reaching attempt of this kind—to study how much of the original meaning a photograph retains when taken out of its context—can be found in his contribution to the exhibition *Projekt '74* (1974) in Cologne. Feldmann tried to get three newspapers in Cologne to publish two photos without any commentary; there would be neither captions nor any obvious relation to any of the articles. But none of the newspapers warmed to the idea.

One could say that the method of isolating common-place "easily consumable" photographs and asking us to ponder them has a double effect: they free the artistic conventions of an image—which have developed into conventions for seeing in the first place—and they reestablish or rather recreate the individual image. Aside from getting the viewer to think about whether, if, and when their original meaning has been lost, they draw attention to the new meaning they have conceived as "only images"—transported far from their referents. Werner



Lippert says that these images have not at all lost their aura, in the sense Walter Benjamin used the concept in his far-sighted essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction."⁴ Lippert writes, "It is the number of reproductions which gives the original its distinctive character, its meaning is correlated with the copy's numerical abundance. Aura and mechanical reproductive capacity no longer exclude each other, instead they condition each other."⁵

Feldmann's art balances between these con-

cepts: that of the faded copy's meaninglessness and the copy's ability to iconize an unknown but important "original." It is not about the original in the sense of a specific image, since the original is in most cases not found on any other level than that of convention, tradition and cliché.

In the mid-1970s, Feldmann began to colour children's portraits, copies of passport photos, photographs of newspaper pages, reproductions of pin-up girls, classic paintings, copperplates, toy cars and, lastly, plaster figurine copies of antique sculptures. It was this type of colouring that Roland Barthes disapprovingly compared to "a kind of cosmetics (like that used on a corpse)": clearly laid fields of strong colour which indicated its re-painted character.⁶ This has a similar equalising and balancing out function to that mentioned previously. Like the *Bilder* booklets with their different objects, these coloured images seem to be (inconceivable) variations on a certain theme, and out of the distillation of such variations a kind of universals emerge. They exist on an equal level and are to a great extent emptied of their specificity. The world which dawns from this can be likened to the world created in different language courses (for either children or adults) on television or in books: people express themselves over-explicitly and act out slow-motion drama. Life and social intercourse move on the level of the smallest common denominator. The car, the horse and the system are spoken of as stylised figures from a point-and-name book. Nothing disturbs the recognition, the denomination and the articulation of the words, and their only function is denotative.

This is also why it seems logical that Hans Peter Feldmann should exhibit his large collection of toys like he did in 1975 (at Galerie Paul Maenz in Cologne). Once again, Feldmann showed his interest for forms which are based on consensual thinking. When viewing these toys, questions arise such as: why has this precise object (or animal) been copied, reduced in size and made into a toy? Is it because this object—a rifle or a hammer—has an important place in human activity? How much does this copy/replica have to do with the original?

In light of Feldmann's art, the emphasis is on the toys' ability to "summarise" the form of an entire category: for example, "car," "sword," or "airplane." As "castings" of our world they are often "typically general"—a distillation or an averaging out of similar forms and views of the world.

Feldmann's strength is his way of depicting the ordinary. It is an ordinariness which cannot be dismissed but insists on an explanation. A statement by Richard Prince seems acutely relevant in this context: "I think normality will be the next special effect."

In the exhibition *Take me (I'm yours)* at Serpentine Gallery last spring, the visitors were encouraged to take an active interest in the art. Feldmann's contribution to the exhibition was an enormous number of small photo-copied pictures from which the visitors could pick one out and take home. You were aloud to take three pictures each and since we were two, we took six: an ape, a propeller, Beckett, eye-glasses, a shell and a moon.

1. One of his first solo exhibitions took place in Copenhagen in 1972 at the Daner Gallery. Feldmann has obviously had good contact with the Danish art scene during the 1970s, probably in connection with the interest in Fluxus art. In 1973, Per Kirkeby wrote an appreciative article about Feldmann's art. The article is published in Werner Lippert's book *Hans Peter Feldmann/Das Museum in Kopf* (Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1989). Feldmann also participated in the exhibition

bition New Media 1 at the Malmö Konsthall in 1975. 2. Here there is a similarity to Christian Boltanski's "archaeological" method, which probably finds its clearest expression in *Inventaires*, where he shows in photographic works and installations the possessions of different strangers. In Baden-Baden, Germany and in Bois-Colombes outside Paris, he bought the estates of recently deceased unmarried elderly women and exhibited the entire household. In Oxford, a man photographed all of his possessions and sent them to Boltanski. See, for example, Christian Boltanski in Lynn Gumpert's book *Christian Boltanski*, Paris 1994. 3. See author's article "Den anonyme fotografen" in *Tidskriften 90-Tal*, nr. 11, 1994. 4. Walter Benjamin predicted that the new reproduction methods would change our concepts of art. The aura of the artwork, which was dependent on its originality and uniqueness, would be lost in the "age of reproduction." This was nothing Benjamin lamented or regretted since he saw, in the spirit of a Marxist, the possibilities of political dynamite in the new art. 5. Lipperts, op. cit. Translator's note: translation from present author. 6. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans Richard Howard, NY Hill and Wang, 1981.

Magnus Bårtås is an artist, writer and one of the editor of Index.

From Art to Image

Jan-Erik Lundström
on the Social History of Vision



In recent years, our notions about what constitutes the history of photography have been broadened at an astounding rate. The classical framework of art history with its stable genres and its established canon of artists/artworks has been replaced by a wider concept of the image generally, and "art" and photography specifically. We now know that it is impossible to understand photography as a chapter or a part of art history. We know that it is an exercise in illusion to distinguish between art and other images. We know that photography's many practitioners and genres intervene in, influence and define each other. Advertising, fashion, the press, the independent documentary, the family album, pornography and art are all interwoven; they interact and oppose each other, they share and confront each

other in the history of photography. This, in turn, deeply implicates other visual forms in our culture.

The achievements of art theory, the reassessment of traditional methodology and the new approaches from other disciplines (psychoanalysis and anthropology, to name two areas which have had the strongest influence on art and photography research during the last decade) have put heavy pressure on art and photography historians. Art history can not be considered anything else but an anomaly. If structuralist thought has revised the concept of the literary product or the task of literary criticism, through shifting the emphasis from, as it is expressed, the product to the text, then art history is in the process of being replaced by a history of vision. The grand narrative about great artists who create masterpieces is under revision, replaced by images of all types: anonymous, trivial, but nevertheless meaningful and functional on a daily basis.

In the introduction to an anthology with the title *Visual Culture*, Norman Bryson underlines the fact that this is not only due to the introduction of new objects, the reevaluation of criteria for analysis, or that historians examine and draw attention to new types of images.¹ He emphasises that not only does a history of vision challenge the historian to assert the aesthetic excellence and brilliance of different types of images and to widen their repertoire, but that such as history mainly deals with implications and readings, the way in which significance and meaning are created from the different cultural and historical contexts where images are transmitted and experienced. How is an image created? What kind of work does it do? Investigating this does not mean rejecting aesthetic values. Quite the opposite. But the perspective is resolutely post-Kantian. Meaning is not found in the thing-in-itself; the artwork has no own inherent value—value and meaning are found in the relation to the observer, the interpreter, the user; there are no transhistoric truths, no immutable criteria for use in the encounter with an image.

There is also a history of human visibility. If we experience and acquire knowledge about the world, and if we give shape to knowledge and experience through the creation of images, then these image practitioners also contribute to the definition of our ways of seeing. Vision is not an unchanging biological phenomenon throughout history. The concept of visibility has increasingly surfaced in this context, it is a concept which defines vision as historical/cultural rather than biological/natural. Every period, every epoch has its visibility—or its visibilities. Jonathan Crary's *Techniques of the Observer* has been a watershed and somewhat of a battering ram for this type of research.² The book deals with "vision and its historical construction." Written at the end of the twentieth century, in the middle of what Crary, referring to the electronic media and digital techniques, calls a "sweeping restructuring of the relation between forms of representation and the observing subject," the book's main theme, according to the author, actually deals with another, similarly revolutionary change. He claims—and *Techniques of the Observer* does provide comprehensive and in many respects overlooked empirical evidence which supports his thesis—that the early nineteenth century saw similarly fundamental and far-reaching changes as those we are currently witnessing as we enter the digital era. Crary says that important changes and inventions in optical instruments, together with new research on visual perception and physiology which took place in the first decades of the nineteenth century signified a dramatic break with Renaissance theories of perspective and with Classicist spatial concepts and world view. Crary says that a new kind of observer, the decisive pre-

condition for a "modern and heterogeneous visibility" emerges from this. In contrast to what is now the custom, at least in visual arts, of dating the rise of Modernism to the 1860s and 70s, Crary locates this change in the first decades of the 1800s, not in a group of artists, but in a number of philosophers, scientists, inventors, psychologists, and perception theorists. In other words, it was not initiated by aesthetic form, but by the scientific and philosophical assertion and technological progress.

One of the most interesting aspects of Crary's history, much more interesting than his dating of Modernity and modern visibility, is the fact that he questions the far too beautiful and slightly worn-out story of a continuous, purposeful, and almost teleological development from the Renaissance theories of perspective—themselves based on medieval theories which can trace all the way back to Aristotle's *De Anima*—via the gradual refinement of camera obscura as a means and a drawing instrument during the 1600s and 1700s, to the first photographic processes developed in the 1830s—the daguerreotype and the talbotype. Such a view implies that photography is the technological materialisation—and aesthetic perfection—of the central perspective.³ Instead, says Crary, and here he is imaginatively provocative, there is a huge gulf between photography as a modern medium and camera obscura—the representative of Renaissance and Enlightenment visibility. As historical giants, camera obscura and photography are radically different (possibly even incomparable, I would add).

According to Crary, the distinction between the observer and the outside world in the camera obscura paradigm is fixed, unequivocal, unquestioning, and unproblematic.⁴ The gaze is passive, receiving, registering, as well as separated from the perceptions of the human body. Nineteenth century Modernity changes all of this. The observer becomes active, and the relationship between the observer and the outside world becomes ambiguous, unstable and differentiated. The gaze is actively searching and shaping. Human beings themselves produce their own perceptions; they do not come automatically. And the body itself becomes visibility's platform.

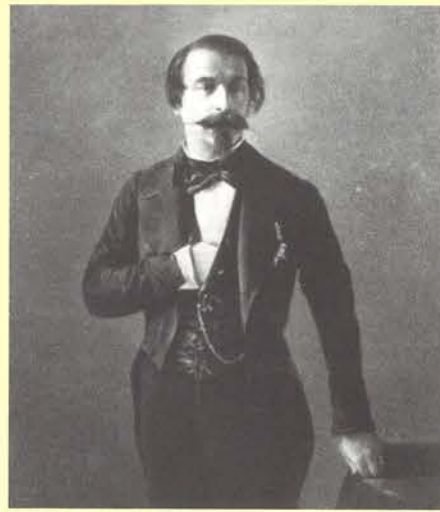
Crary's emphasis is thus on the dissolution of the boundaries between the observer and the observed, between subject and object, between the I and the Other, between virtual and actual, between image and reality; a transgression of the boundaries and a category decomposition which, of course, anticipates much of the postmodern discussion of the subject, modern epistemology, and why not quantum physics and Heisenberg's principle of indeterminacy.

Moreover, there are a number of parallels to Foucault's discourse on the development of the social sciences during the 1800s, which deals not only with man as the object of new forms of discipline and control, but above all, how he becomes the object of knowledge.⁵ Man is an invention, said Foucault, and during this era he became both an object for knowledge and a producer of knowledge.

We must ask ourselves however why the modernist aesthetic of the avant garde, the visibility of the nineteenth century historical accounts—impressionism, expressionism, etc.—is the rule rather than, let us say a more normative, universal or "popular" visibility. Suddenly, Crary's narrative seems quite conventional. According to the classic modernist model, the progress made by the avant garde will later trickle down to the grass roots. Is this not a extremely art theoretical explanatory model? How then, is the link established between the previous advances in psychology, physiology, history of ideas

and optic technology, and burgeoning Modernism with its abstractions, subjectivism, and its social position?

Instead of seeing nineteenth century science, its philosophy and image forms, as an extension and perfection of Renaissance principles, Crary sees the development of a new visibility and a profound break with the camera obscura model. The invention of photography surely does imply a kind of termination for camera obscura as an optical instrument. To a great extent, the invention of photography meant the loss of its field of application.



But is "camera obscura visibility", if we can call it that, abandoned so quickly? Hardly. Modernity and the nineteenth century period should be seen as a tug of war between different paradigms, between different observers; mimetic, registering, "objective" visibility, and an autonomous, producing "subjective" visibility. While the camera obscura model extends into photography and film, it is simultaneously undermined by the competition it encounters. Certainly, photography can be described as a kind of solution to the mimetic dream of the Renaissance; Alberti says in *Della Pictura* that "the painter represents only that which is visible." On the other hand, all this is called into question by the birth of photography; where the boundaries between the human body and machine, image and reality, nature and culture, representation and world, subject and object, statistics and poetry, the I and the Other, are erased, problematised, and this problematisation is quite simply now visible. Certainly, the object of vision is dissolved in Modernity; but at the same time, in the practice and debate of photography, they are reestablished again and again. It may be thought of as a protracted Modernity, a billowing Modernity, where every generation reestablishes, renews, and transforms its relationship to nature, to the origin, to the sublime, to the mechanical, and where all of this batters against the novelties of the era—lithography, photography, the stereoscope, the arcades, the serial, the machines etc.

Photography is often dated to 1839. This is the year Frenchman, Louis Monde Daguerre, and Englishman, William Fox Talbot, make public two different photographic processes. Daguerre's daguerreotype gets the greatest immediate publicity while Talbot's calotype, a negative/positive process, turns out to be the embryo for what would be photography's future. The last phase of the birth of photography takes place rapidly, almost abruptly it seems, since shortly after the first photographic processes were published, the market literally exploded

with similar inventions and improvements. The preparation period had, however, been arduous, encompassing changes in the central perspective, camera obscura, photographic chemistry, glass works and optics, and more. Aside from the general pressure on image production, a demand emerged from, among others, the burgeoning middle classes—the invention of lithography in 1796 has already pacified the initial phase—but it was not until the early 1800s that a number of the necessary conditions existed: a sufficiently powerful lens to fasten to the camera, sufficient knowledge of the light sensitivity of salts of precious metals, pure and reliable chemicals, and perhaps above all, an idea about the need to preserve the image projected onto the camera's ground-glass, a notion that it was both possible and functional, a *will to photograph*.⁶

The lithograph and the photograph provided the impetus for a rapidly accelerating image culture, a culture which was to influence all of the social classes in a totally different way than previously. The sheer quantity and tempo of what Baudelaire, brilliantly ambivalent, called "industrial madness" had never before been possible. New technologies (lithography, photography, stereography, etc.), new motifs, and new fields of application joined together in the nineteenth century image industry to create the new culture of mass produced images. This arena both forms and is formed by new observers, new thinkers, and new image consumers.

These observers are also starting to exhibit contour and substance through a number of recently published historical studies. These are interesting compliments to Crary's brilliantly formalist argumentation, due to the links they establish between photographic instruments and social practice.⁷ Genus, class, and ethnicity are factors in such studies of the visual as a cultural practice of the everyday.⁸ The image culture of the nineteenth century, with the help of the new visual media, initiates a composite visual practice—portraits of royalty and celebrities, pornographic images, expedition photography, etc.—which seduces and entices, increases self-confidence and consolidates the status quo, which calms and awakens desire in a way no previous image culture ever had done before.

In her study of the nineteenth century explosion of erotic and pornographic imagery—photography, stereography, and later film—Linda Williams combines insights from psychoanalysis and the history of technology in an analysis of concrete historical situations and image content. Without slipping into ahistoric psychologism or technical determinism, she demonstrates that Crary's interpretation and theories of the implications of optical instruments are paralleled by the content of the images themselves. The corporeality of the stereograph's vision—or *the autonomous visibility*—is equally as important as the focus on how viewers actually experienced and interpreted motifs and the contents of these images. Williams speaks of "an ecstasy that is in the body, but produced in relation to the image"—the image as a presence rather than a substitute for something absent—and shows that the contents and experience of, for example, the average pornographic stereographic image provides support for the same "corporealised observer" which Crary found in the instruments and the medium itself. Both the eye and the body are engaged; vision includes the tactile, consciousness of the body and its presence, not to mention desire and self-satisfaction.

Photography rapidly moves on from an attention-getting and spell-binding curiosity to become a central and taken-for-granted aspect of urban culture. The number of professionally active photographers, the number of studios, the production of images increases quickly; a mass culture of images and

image industries appears.⁹ After only a few decades the photograph was considered an indispensable ingredient in the maintenance of a mass culture. The photograph contains many of those characteristics applauded by the optimists of industrialism: precision, objectivity, speed, reproductive capacity, and convenience. Here we can discern a culture which not only consumes objects, but also visual experiences. If we follow Marx's credo and establish that it is during this period that everything solid melts into air, then we can also see how Modernity and capitalism are built on flexibility and temporary possessions, on a more multifaceted, multitudinous, promiscuous and uninhibited visually.

The Paris of the 1850s constitutes the first epoch where photography becomes an occupation, a livelihood and, a little later, an industry. To be sure, this period also included active amateurs, gentlemen, and scientists who attempt to develop the new medium, but this is mainly the period of the entrepreneur. It is a commercial photography, developed and modified in constant dialogue with customers and employers. While it would be wrong to speak of specific individuals owning a copyright, there is a rich spectrum of photographer practitioners; these first professional photographers exhibited "a subtle image creation, a multiplicity of tastes, and original pictorial solutions to practical problems..."¹⁰ Napoleon III is one of the first heads of state who sees to it that portraits of himself and his family are widely distributed, and he spends large sums of money for this purpose. The *cartes de visites* era gave the portrait radically new possibilities for reaching broad target groups and clientele. A.A.E. Disdéri's studio production is one of the more extensive; his inventory consisted of 68,000 negatives. The academic nude studies, propagated by photographers such as Joseph August Belloc (who is arrested and fined, several thousand of his "obscene" photographs were confiscated) and Bruno Braquehais, see to it that salon erotica is widely distributed. Others photograph architecture, expeditions, reproduce artworks, rummage about in the still life genre—all in the service of someone, in most cases, someone at the nexus of the rapidly expanding urban culture.

The second industrialisation of vision takes place during the later part of the nineteenth century when the first corporations are formed, and new printing techniques open up totally new possibilities for photography distribution. Photographers now go from being independent entrepreneurs, hired by someone for photographic work, to employees of corporations. The company's own internal information, advertising, and communication with other companies takes place through the photographer. "In order to survive, a corporation must supply interpretations of the world to its customers and employees," said David Nye, whose study of General Electric shows exactly how this happens.¹¹ Commercial and industrial photography remains, in the quantitative sense, a dominant genre of photography. It is a system of image genres, a class of images, the contents of which have developed with no model and no specific copyright (in the case of industrial photography, the company must be considered the originator, in more than the juridical sense), but which exercises great influence and has demonstrated sophisticated results.

A history of images, a social history of vision, attempts to get an overview and a grasp of this anonymous, undramatic, and unselfconscious photography. Art photography and the visual arts can only be understood in relation to this larger economy of images. An integrated history of photography should not separate documentary, art, amateur, corporate and industrial photography from each

other. Contemporary historians have begun to supply the initial building blocks for such an integrated history of images. The emerging picture turns out to be a complex interaction between visually, apparatuses, technology, institutions, social norms, intellectual discourse, bodies, symbols, and motifs. The act of observation, the activities of the observer, and the stratified and complex phenomenon of the gaze is just as problematic as the role of verbal language in our culture. Man is constituted by both language and image. But even in our increasingly interwoven and complicated image world, W.J.T. Mitchell notes, "images are a point of curious friction and awkwardness...despite all these images, we still do not really know what they are, how they function, what their relationship to language is."¹²

Notes.

1. *Visual Culture—Images and Interpretations*, eds. Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (Hanover: Wesleyan University Press, 1994).
2. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer* (Cambridge: MIT Press, 1990). The idea that there is a history of visionality can be found as early as Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History*, London, 1915. See also Kaja Silverman's article in this issue of *Index and Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988) and *Talspråk, Skriftspråk, Bildspråk*, eds. Jan-Erik Lundström & Berit Sahlström, Linköping, 1992.
3. An excellent discussion of the problems surrounding the central perspective can be found in Snyder, J. "Picturing Vision," in *The Language of Images*, ed. W.J.T. Mitchell (Chicago, 1980). Snyder notes that the central perspective is an attempt to find a way to create images which imitate human vision. But he also underlines the implications of human vision as image-like, as an image practice.
4. Linda Williams correctly notes that Crary's model of camera obscura is a principle of optics rather than an instrument for the reproduction of images. See Linda Williams, "Corporealized Observers—Visual Pornographies and the 'Carnal Density of Vision,'" in *Fugitive Images: From Photography to Video*, ed. Patrice Petro (Bloomington: Indiana University Press, 1995).
5. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris: Editions Gallimard, 1966; English edition, *The Order of Things*, New York: Vintage House, 1970.
6. The concept and the hypothesis it refers to is developed in an unpublished manuscript of lecture notes from 1993: "The Will to Photograph." The concept has been borrowed from Batchen, G. "Burning with Desire: The Birth and Death of Photography," *Afterimage*, Vol. 17, Nr. 6, 1990.
7. The literature on the subject is extensive. The author is particularly indebted to McCauley's work for this short essay. Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, (New Haven: Yale University Press, 1994); See also, Allan Sekula "The Body and the Archive," Swedish version, INDEX, Nr. 2, 1995; John Taylor, *Dream of England: Landscape, Photography and the Tourist's Imagination* (Manchester: Manchester University Press, 1994); Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and*

"the Frenzy of the Visible," (Berkeley: University of California Press, 1989); Linda Williams, "Corporealized Observers," see footnote 4; David Nye, *Image Worlds: Corporate Identities at General Electric, 1890-1930* (Cambridge, MIT Press, 1985); John Tagg, *The Burden of Representation*, London, 1988. Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge: Harvard University Press, 1991); Hans J. Scheurer, *Die Industrialisierung des Blicks: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie* (Cologne: DuMont, 1987).

8. This discussion of the stereoscope as a locus for the new embodied observer has nothing to do with the content of the image; he says nothing about which images were mediated through the optical instruments he finds so fascinating, and he openly declares that he wants to avoid the obsession with what was actually represented.

9. According to McCauley there were 13 studios in the year 1848. The number had grown to 365 in 1868. See footnote 7.

10. McCauley, p. 5.

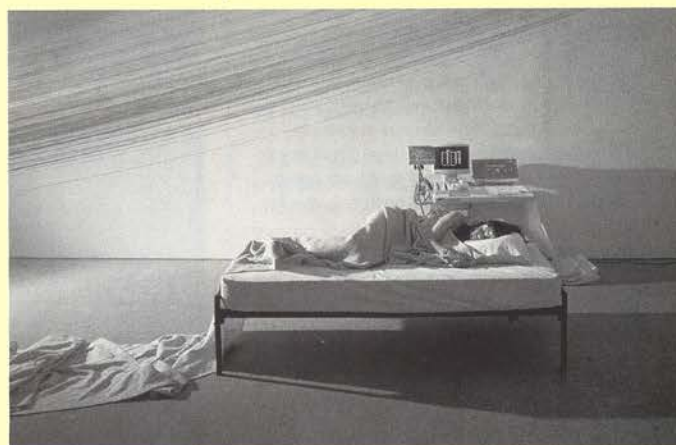
11. See Nye, footnote 7.

12. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

Jan-Erik Lundström is a Chief Curator at the Museum of Photography in Stockholm.

Slumber

Paulina Sokolow on Janine Antoni



Making the unconscious and the unreal visible is the common thread running through twentieth century art and science, replacing antiquated divinity with modern spirituality. But the representation of dreams and their surreal temporal and spatial displacements met with an irritating dilemma; as soon as the artist visualized his dream awake, the dream had to pass through the intellect and the unworked material had to be inexorably transferred by rational means.

Seldom therefore has an artist so palpably materialized her dreams as Janine Antoni does in her installation *Slumber* (1994). At Anthony d'Offay Gallery, London and later in galleries in Zürich and Madrid, Antoni installed a bed covered by a baldachin made of wool threads from 316 spools. At night during the exhibition, when no viewer was present, she slept in the gallery while connected to an EEG apparatus which registered her REM impulses, i.e. the movements the eyes make during the dream

phase of sleep. Every night the apparatus churned out long sheets of graphs which kept an account of her dream activity. At the foot of the bed was a large loom with which she, by day, wove an endless wool blanket on which were strips from the night-gown she had worn while asleep and which followed the REM printouts' zigzag patterns. At night the blanket covered the artist's body while the REM recordings continued.

Janine Antoni's work is grounded in all the rituals of everyday life. Eating, bathing, and mopping the floor, that is to say the most commonplace activities, are transformed in Antoni's hands into sculptural processes. The fact that Antoni is a woman also means that one associates these activities with female labor and modern female-related illnesses. At the same time, she imitates the rituals of traditional art, like, for example, chiseling (which she has done with her teeth), painting (which she has done with her hair and eyelashes), modelling and molding (which she has done with her body). The shared characteristic of the materials she uses is that they have all been in intimate contact with the artist's body.

In *Butterfly Kisses* (1993), she "brushed" with her mascara-smudged eyelashes by blinking on a canvas 1124 times. In *Slumber*, the building blocks are her dreams and the structures are strips from her nightgown warmed by her body heat. In both works, Antoni paints directly with her eyes, in other words the organ which has occupied the most privileged position in art. But *Slumber* goes one step further by abandoning voluntary movements and letting the autonomous nerve system "paint" alone.

With *Slumber*, Antoni realizes Romanticism's and modernism's desire to render visible an essential spirituality, only to laboriously weave in the very next instant the pattern that the EEG apparatus produces. She recycles her dreams and they give her warmth at night.

There is a narcissistic character in Janine Antoni's art. She does not let any of her spontaneous reactions go to waste - they are the raw materials which are the source of all her works. *Slumber* starts and ends with Antoni's body, in this strange cycle where her dreams first pass through modern high technology and are later, in a sort of reversed chronology, integrated within a very old handicraft on the loom.

The weaving and the form of the performance are related to feminist performance art from the 70s and it is clearly from there that Antoni receives her primary inspiration. But there is a decisive difference. Previously, it was a matter of investigating a specifically female experience and reclaiming the female body. Even the traditionally female crafts, such as weaving and patchwork, were to be taken up again. While the tendency there was to mystify and glorify an essential femininity, there is hardly any trace of mystification in Antoni's installation. *Slumber* is as open and matter-of-fact in its account of the process as a school physics lab.

But the result of the process does not bring the viewer any closer to the artist even though the print-out ought to provide a direct link to her unconscious. Antoni is content to tickle art history's key works under the chin and *Slumber* can also be read as a parody of modernism's futile search for the mystery of dreams and spirituality. The EEG apparatus's drawings are just as incomprehensible as Joan Miró's "automatic writing."

Janine Antoni plays hide-and-seek with the viewer when she shows her dreams but denies him a representation of herself. Or is she possibly weaving "the emperor's new clothes"?

Paulina Sokolow is a pedagogue, lecturer and from this issue a contributor to *Index*.

"A Black Child is Suffering"

by Sina Najafi

If you are caught in someone else's dream, you're lost. Gilles Deleuze

I. On the One

The white pillows in the black woman's hands cover the lower portion of her body. There is a formal resemblance between the unscrupulous American hotel owner Leona Helmsley's outspread skirt and the shape of the two pillows.¹ At a first glance, we might even imagine that the black woman is sitting, perhaps on the edge of the bed. But she is not; she cannot. That would destroy the rather simple code upon which the pomp and circumstance of the white woman depends. *Everything* must be different between the two; the black woman's white clothes are a stain across the monochromatic harmony between the room and Leona Helmsley's clothes (it is tempting to see in this negative stain, this absence of photograph, an over-determined white-out); one is grinning at the world whose gaze she invites and the other lowers her eyes in the almost primordial gesture of defeat...

But the photograph is staged: the black woman's presence was asked for somehow (but how?), needed (by who?). How many other photographs exist from this same session? Did the black woman ever look at her employer or meet the gaze of the camera? Did her look exert any pressure within the space in which she found herself? Or was her gaze non-existent, like black servants in antebellum New Orleans brothels who could see the white prostitutes and their clients copulating because their gaze was not considered human.

But already within these questions there is something amiss. One's face is unconsciously solidifying into the mask which the photograph demands. For we must make no mistake: the photograph's ruse, as the caption confirms, is precisely to flatter us into this mask whereby we can congratulate ourselves. Compassion here requires an *identification at a formal level* with the very power which we dismiss. The invitation to take distance from the content of the photograph reintegrates us at another place within that same content. We shun the inhumanity of Leona Helmsley only to succumb to the distancing rhetoric of victimization which positions the black woman as an object of compassion. In dismissing the white woman's behavior as bankrupt, we occupy the exact same position as her through the guilty, narcissistic pleasure of describing the black woman as a 'victim.' In both cases, what is elided is the black woman as the subject of desire. In that sense, our indignant gaze is already part of the game, is already included in the photograph's ideological work.

II. On the Other

Nelson Mandela's face is extraordinary. It is like a mask, a face which has abandoned itself fully to society and history. In discussing Richard Avedon's photograph of William Casby, born a slave, Roland Barthes says "The mask is meaning in so far as it is pure." Carl Bildt is obviously overwhelmed by this pure meaning and cannot but forget his own politically exigent mask. In the meeting between the two, Bildt is the inexperienced First World boy sheltered from reality and Mandela is the pure mask of real suffering.

The movement of indignation in the Helmsley photograph takes flight from the fact that the black woman is an unseen accessory; something like Bildt's gaze, over-absorbed by Mandela, seems

radically absent there. But this absence at the level of content becomes a presence if we include ourselves within the dynamics of looks involved, if we factor in for the response that the first photograph implies in its mode of address. Bildt's gaze is nothing but the hyperbolized kernel of the gaze which the Helmsley photograph invites the viewer to adopt. Bildt may not be indignant (because there is no easily-recognizable 'white narcissistic master' here like Helmsley) but his gaze is exactly what remains once we subtract indignation from the compassion we felt in the first photograph. Hence the fascination of the Bildt photograph: in it we meet our own gaze from the first photograph like in a mirror. In that sense, it reveals the narcissistic component of our compassion mobilized by the Helmsley photograph.

III. The Eternal Victim

The fundamental feature of the Sadean fantasy, according to Lacan, is the eternalization of suffering. The beautiful virgin is endlessly tortured and raped, and yet never dies and never loses her beauty or



her essential quality of being a virgin. That is why the Sadean book is potentially endless. The black person is also part of a similar prolongation of victimhood within white fantasy. The fantasy-body of the black remains that of the victim whose innocent or helpless gaze stares back at us in almost every news report of "African tragedies".

But the compassion we feel when we meet the gaze of the innocent suffering Other in fact hides a hidden enjoyment which, like all enjoyment, is shot through with guilt. Let us return to the photographs. Mandela is in no way a helpless victim who is innocent and ignorant of the circumstances which have placed him in that position. As a politician, he has played the hero and his celebrated 'suffering' is fully explicable within the locus of worldly affairs. Mandela is not an innocent, perplexed victim but in the photograph he is reinscribed within the same economy as the black woman. It is as if the black subject, be s/he an unknown American(?) female laborer or a successful South African male politician, cannot split the sign of identity as victim. Or does so immediately - according to the logic of Melanie Klein - and transforms from a good nigger into a bad nigger². There is the innocent sufferer for whom we have compassion, and then there is the drug-pusher, rapist, etc.

What is at stake behind all these fantasy images is the prevention of what Lacan calls the "passage à l'acte". The "passage à l'acte" displaces us from the network of Symbolic identifications which provide us with our consistent and lived subjective coordinates, tears us from the Symbolic fabric which has been our very being. Lacan tells the story of Chuang Chou who one night dreams he is a butterfly. He wakes up and then wonders: "How do I know that I am not a butterfly now dreaming I am Chuang Chou?" Chuang Chou's doubt is a "passage à l'acte" in that it rips him from the fantasy ("I am Chuang Chou") which had given consistency to his lived subjectivity. The paradigmatic way of avoiding a true

act, of filling the distance between ourselves and the act, is in fact what the world calls activity. It is perhaps symptomatic that it is the Swedish prime minister involved here, because Sweden is an exemplary case of how Third World activism is in fact a way of stalling the "passage à l'acte" whereby we could traverse our fantasy of the Other. All the activity, all the hustle and bustle, of humanitarian aid and talk is there to stall traversing the fantasy of the Third Worlder. Why is the fantasy so difficult to traverse? Because beyond the fantasy is the Other who enjoys, the Other of desire, and the idea of the Other's enjoyment is finally what is unbearable to the "pathological narcissism" which is the privileged mode of subjectivity of our times.

"Why does the Other remain Other? What is the cause of our hatred of him, for our hatred of him in his very being? It is hatred of the enjoyment in the Other. This would be the most general formula of the modern racism we are witnessing today: a hatred of the particular way the Other enjoys...the Other as he who essentially steals my own enjoyment. We know, of course, that the fundamental status of the object is to be always already snatched away by the Other...The problem is apparently unsolvable as the Other is the Other in my own interior. The root of racism is thus hatred of my own enjoyment."³

Notes.

1. Leona Helmsley, extremely successful and wealthy owner of a number of American luxury hotels, was perhaps the American media's highest symbol of the 80s; ambitious, arrogant, crass, contemptuous. She finally fell when she was sent to prison because of tax evasion. At the trial, one of Helmsley's servants recalled being told by Helmsley: "You little people can pay taxes. Taxes are for little people."

2. Melanie Klein developed a psychoanalytical theory of how a child splits the mother into the good mother and the bad mother, the mother who gives and the mother who denies.

3. Jacques-Alain Miller, "Extimité," Paris, November 27, 1985 (unpublished lecture), quoted in Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1993), p. 203.

Sina Najafi is a Ph D student at NYU and one of the editors of Index.

The Rhetoric of the Eye

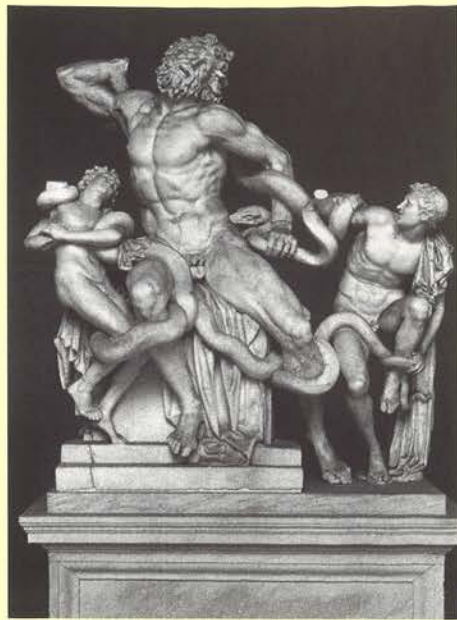
by Sven Olov Wallenstein

Ever since Lessing's attempt to once and for all separate image and word, various conceptions of genre purity have fought with tendencies towards hybridization. Modern Formalism is the last descendant of this tradition, and it highlights the connection between gaze, judgement, and aesthetic autonomy. The rhetoric of the eye has, however, more surprises in store.

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes.

I. The double gaze of Formalism

Who possesses eye? Today, when suspicion against immediacy and the "natural" has itself become our second nature, such a claim rings of a bygone era, a return to a category which seems outdated: to "have an eye" associates to the good old days when one had "taste." The notion has,



however, recently been resuscitated in what appears to be an attempt to counter the influence of linguistic models on art criticism.¹ Now, such an attempt may contain anything from an ideological resistance to current art practices and their questioning of our modes of visibility, to a fully warranted call for a revival of a phenomenologically based criticism, probing into the maze of a bodily and situated perception.² Given the ambiguity of the claim, it may prove interesting to take a step back in order to examine some of the historical conditions for the discussion—it is only through this that we may discover something which goes beyond the automatic defense of one's own preferences. "The Rhetoric of the Eye" might be the heading for such an investigation, whose point would be that it connects two fields, two apparently autonomous orders.

Thus already the title harbors a contradiction: the eye belongs to the order of the visual, of sight, whereas rhetoric belongs to language, speech, the discursive. The opposition activates a whole classical system: direct vs. indirect, immediate presence vs. representation, and, finally, the relation between a transhistorical instance and one embedded in the temporal element of relativity.

One of the essential moments of articulation within this system, which secretly overdetermines the terms of the discussion, can be found in Lessing's treatise *Laocöon, or on the Limits of Painting and Poetry* (1766). Lessing explicitly breaks with a long tradition stemming from the Renaissance, where poetry and painting were identified according to the principle of *ut pictura poesis* and where the different arts were reduced to one principle, and instead he attempts to establish the arts in their medium specificity. The direct object of his attacks is Baroque emblematics, the apex of the attempt to merge text and image, as well as all the other arts, into one encompassing experience.

The paradigmatic analysis in the book demonstrates how Laocöon's violent death has to be rendered in one way in literature, which unfolds in time, and in another in sculpture, which is altogether present in a now (and whose essential medium is space). These two arts, literature and the plastic arts, Lessing names the arts of succession (*die Künste des Nacheinander*) and of simultaneity (*die Künste des Nebeneinander*) respectively: in the first we may depict violent and disruptive emotions, since they are calmed by that which precedes and succeeds (and since the work is semiotically dis-

ced from the viewer through the use of *signa arbitraria*); in the art of simultaneity, painting or sculpture, we have to select an ideal and representative moment, and the representation has to be calmer, to prevent unbalance and ugliness from occurring (since we are dealing here with *signa naturalia*).

In the wake of Lessing, there will be a series of attempts to establish the visible and the readable as two distinct sign systems, and to define the specificity of each genre. *Laocöon* institutes a battle between tendencies to transcend and merge the genres, and a desire to purify the medium and its principles. Modernism will oscillate between these two alternatives: as a will to purify (occasionally bordering on the utopian, with visions of a pure spiritualization), or as a programmatic hybridization or merging of life and art (as in Dadaism), and generations of critics will side with one or the other, and do so in the name of a "true" vs. a "false" modernism.

The conflict reaches its peak in a critic like Clement Greenberg, the great American spokesman for a formalist Modernism, who explicitly opts for the purist solution. Already the title of his programmatic 1940 essay, "Towards a Newer Laocöon," salutes Lessing. The project is to discern Modernism proper, and counter the "confusion of the arts," by reducing from every art form that which is not essential to it. In a few bold pen strokes, Greenberg delineates the aesthetic battles of the last decades, where different arts have served as models and the others have attempted to emulate their effects. Music, literature, and painting, have during different periods exerted hegemony over each other, always with fatal consequences for those forms that were subordinated. Modernity, however, will challenge this: music, visual art, and literature begin to focus on their medium-specific qualities, sonority, visibility, words. Music achieves its purity too quickly, however, and its modernization quickly comes to a halt; literature on the other hand stops half-way, since it is bound to the task of transmitting conceptual sense, and thus to the dualism of form and content; but painting and sculpture are capable of a more radical purity, and of merging form and content in a more complete way, and thus they (and above all painting) constitute the eminently modern art. Greenberg concludes that "they look what they do. The picture or statue exhausts itself in the visual sensation it produces. There is nothing to identify, connect or think about, but everything to feel."³

In order to fully grasp these theses, we would have to examine Greenberg's more complex notions of the development of the picture plane, of the passage from a spatial illusion to "optical three-dimensionality," and the highly problematic relation between painting and sculpture, chasing each other in their respective attempts to become the exemplary art form, a task which would lead us astray in this context. The issue here is rather to locate the *position of the eye*, as a final authority *outside of history*. The existence of such a suprahistorical instance might seem paradoxical, given that Greenberg understands Modernism precisely as a historical process ruled by a more or less compelling logic, but the contradiction is only apparent. Greenberg often returns to the fact that the first look is what is essential, and he is suspicious of a slow and ruminating beholding, where the immediacy and freshness of the sensation is overlaid with memory, and the readjustments of reflection. The often cited anecdote of how he during studio visits used to cover his eyes until the painting finally was in place in front of him is not just a mean-spirited caricature, but a consequence of his theory of art. On the level of "aesthetic value," there is really nothing to argue about: either you see, or you don't. The capacity to grasp and discern quality lies beyond any historical relativity. In this way, Greenberg's theory in fact operates with two conditions: on the one hand, each epoch or historical moment contains a limiting condition, subject to change, and which we must

be able to understand and analyze—to make a painting in Raphael's time is not the same as in Pollock's, since the set of possibilities will vary. But on the other hand, the apprehension of quality always takes place in the same way, in an intuitive contact, just as the creativity of the artist is something else than the mere manipulation of a set of given historical possibilities. The acknowledgement of the limiting conditions is always a *necessary*, yet never a *sufficient*, condition for the creation of a work of quality. To the momentary impulse of inspiration and creativity (which is not something merely subjective), there corresponds the instantaneity of beholding, which also surpasses the subjective in being an instance of a general taste, inaccessible to further reflection. If you don't get it, you don't. These two conditions will inevitably end up in conflict, while also presupposing each other—two visions are required, two optics, whose interrelation will fluctuate. On the one hand, there is the learned and historical gaze, identifying the possibilities and impossibilities in a given epoch; on the other hand, an immediate gaze forgetting the first (and also forgetting that it was the *first*, since this would rob it of its immediacy), lifting itself above time in order to identify the immutable aesthetic values beyond historical relativity. These two gazes presuppose each other, and the authentic critic is caught in a contradiction which can never not ought to be overcome.

Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his scone against them, sure. Go easy.

II. Beyond the gaze

Another line could be traced back to Marcel Duchamp, and his distrust of "retinal painting." In 1913 he writes a famous note to himself: "No more painting, Marcel, get a job!" On the basis of several and highly complex motives,⁴ he abandons the primacy of visibility for a conceptual dimension, the invisible, to which he would occasionally refer as the fourth dimension. Much later, this will resound in Joseph Kosuth and his first manifesto of Conceptual Art,⁵ where he denies that art has anything to do with what he calls "morphological characteristics," i.e., visual and formal qualities accessible to a gaze. Conceptual practice takes place rather at the intersection of visual stimuli, texts, stories and contexts, similarly to the Baroque emblematics which Lessing dismissed as a decadent misunderstanding of the inner logic of the arts.

The visual is here just a moment, but not something self-sufficient. Greenberg would no doubt claim that this is yet another "confusion of the arts," yet another attempt to remodel visual art on another genre (literature, for instance), endowed with another logic, which is detrimental to both. To which Kosuth replies, addressing Greenberg's acolytes in color field painting, Morris Louis and Jules Olitski: you produce nothing but visual muzak, in fact you are the final stage of a Modernist formalism which at the end is incapable of creating anything but momentary color effects devoid of significant content. From the perspective of conceptual art, the task of the critic is not to see, but to *think*, to identify how a given work modifies the concept of art, and not to what extent it refines or manipulates a certain technique. Kosuth claims that when Jackson Pollock dripped color on an unstretched canvas, he made a contribution to the concept of art, but when he proceeded to mount the canvas on a frame and claimed that it was a painting, he didn't. Only the conceptual expansion is related to art, not those characteristics which connect the work to a recognizable "morphological" tradition. The fact that

Pollock's works "look like" Monet's water-lilies is completely irrelevant to their "art condition," although it may be the case that Pollock's drippings can allow us to apprehend, retroactively, a conceptual dimension in Monet, buried under a sensualist and medium-specific reading of his work.

Lucy Lippard describes this process as a "dematerialization of the art object,"⁶ a loss of visibility, even though it is not driven equally far by all artists. Negatively put, this development could be seen as a linguistic imperialism, as a discursive overcoding of the visual, although it is historically more correct to interpret it as resulting from previous strategies in process art, happenings, and body art. It is only in a historical retrospective that these movements can

me a strategic necessity, although it was in fact never carried out: the issue became to understand the domain of the eye and the visual as a rhetorical construction to be scrutinized, and not just simply endorsed or rejected.

Limits of the diaphane in. Why in? Diaphane, adliaphane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.

III. "Borrow my eyes"

To avoid all simplistic and brutal oppositions, we should put equal emphasis on both the terms in the *rhetoric of the eye*. It will always be a question of



be circumscribed, and they were just as much a series of attempts to activate the beholder physically, and the place of physicality and the material context was an object of considerable aesthetic and ideological dispute. Benjamin Buchloh phrases the latent iconoclasm of conceptual art in the following way: "The proposal inherent in Conceptual Art was to replace the object of spatial and perceptual experience by linguistic definition alone (the work as analytic proposition) and thus constituted the most consequential assault on that object's visibility, its commodity status and its distribution form."⁷ His study shows, however, that this project was never carried out, and that it always was in conflict with other, opposing tendencies. An overview of a series of early works considered as "conceptual" in the wide sense of the word indicates the differences in the state accorded to physicality, as well as the pervasive oscillation between an inner "mental" sphere and an activist attitude toward the material context. Conceptual art was never a unified movement; above all, it was not a visual "style," as in the case of minimal art. The Marxist-inspired theoretical critique of the commodity form and the fetishism of the object merged with new photographic and documentary strategies, which attempted to prevent the photograph from becoming just a new fetish (although this was often the result). On the level of conceptual art's ideological self-image, it was a series of more or less radical attempts to steer clear of the demands for efficiency on the part of the art system, a revolutionary and egalitarian attitude proclaiming that art belongs to everyone, and not just to an exclusive gallery audience with a taste for acquiring extremely expensive objects. Iconoclasm beca-

seeing (the opposite would be absurd), but the "question" is of course what, in a given case, it *means* to see. Greenberg's solution (covering your eyes...) seems difficult to adhere to today. The momentum has rather been on the side of the tradition stemming from Duchamp—the dissolution of immediate visibility in contexts, narratives and social processes, which cannot be "seen" in any simple way. The current use of photography has paradoxically enough strengthened this tendency: the constant demystifying of the indexical and mimetic claims of photography has led to the insight that every image tends to conceal its own mode of production, that it as a mere visual fact not only holds information back, but in fact expresses a distorting ideology. The visible is a mirage which hides reality. The use of photography has come to focus on a critique of immediate visibility as ideology, desire, and the psychoanalytical investigations of scopophilic desire, fetishism and different processes of identification and projection, have furthered the undermining of the dream of immediate visibility. Photography, once the very model of a truthful witness, and which in the 19th century was called on to relieve painting of its representational task, now has the opposite function of disrupting the faith in all types of immediacy and transparency.

On one level, it seems to be this tradition and all its questions which form the target of the newborn discourse of the "eye"—i.e., a claim to be able to identify "quality," immediately, and preferably, or always, without ensuing discussion. This is a dream of a community based on taste, like a lost childhood, today accessible only through an (in)voluntary regression. What does taste signify today? We use

the word to talk about fashion, clothes, or interior decoration, whereas "good taste" rarely applies to more advanced discussions on art, since the educated bourgeoisie defined through this concept has vanished.⁸

(Allow me to evoke, within parentheses, an often quoted passage where the immediacy of the eye is at stake, and which strangely enough also prefigures the relativity of vision, though without this latter dimension having been sufficiently noticed: in his *Thoughts on the Imitation of Greek Works in Sculpture and Painting* (1755), ten years before Lessing was to draw a firm line between the visible and the linguistic, Winckelmann, the father of Neo-Classicism, advises us to imitate Antiquity; and if someone were to object that he is unable to grasp the beauty of these works, then, Winckelmann says, "may he borrow my eyes"—the sublime irony here being that the author at the time had never seen in fact a single antique work, but merely various copper engravings. Vision, the rhetoric of the eye, here constitutes a magnificent phantasm, filtered through layers of representations and historical models, all erected on the basis of a paradoxical desire. The reader is forced to draw the strange conclusion that he, since he cannot literally borrow Winckelmann's eyes, in fact has to take him on his word, although they had just been declared insufficient. This exhortation still vibrates with a powerful subjectivity, a will to convey a highly personal experience to the reader, even though this, at least in the case of Winckelmann in 1755, was entirely played out in the imaginary register.⁹ When the word "eyes" is used today, it is less of a plea or an invitation to identify with another, than a claim to power looming at the horizon)

At this point, we return to the initial question. What does it mean to *have*, or for that matter, to *lack* eye? The latter accusation could be taken to imply an unsure analysis of a work, a misunderstanding of its mode of construction, errors regarding materials, techniques, motifs, an insufficient analysis of the material and visual strata of a work. Such errors are probably evenly distributed among critics, although they are presumably not what is intended. The accusation rather bears on this unidentifiable something which permits whoever has "eye" to state with sovereignty: this is good, this is bad. These eyes will of course never be anything but *rhetorical*, and never *real* ones. The primacy of the eye always rests on a persuasive definition, and *Look!* quite simply means: agree with my value judgements.

This is not tantamount to rejecting the notion of criteria of quality, just an objection to their being based on reactionary beliefs in authority and mysticism alike—formalism in its pure state often reverts to mysticism, to a belief in God-given inspiration, an ecstatic moment shrouded in a quasi-religious terminology, which is needed to give form its sense and energy, its initial direction. Formalism and mysticism merge in an *intuitionism*, as in Greenberg: the historical analysis has, as we have seen, to be completed with something transhistorical, an emotion, a direct access to a radically supra-historical quality, which in its turn ends up being based on a quasi-physiological automatism: "Aesthetic judgements are given and contained in the immediate experience of art. They coincide with it; they are not arrived at afterwards through reflection and thought. Aesthetic judgements are also involuntary: you can no more choose whether or not to like a work of art than you can choose to have sugar taste sweet or lemons sour".¹⁰

The criteria of quality are indeed more diffuse today than earlier, since they can no longer be tied to generic structures, although this does not imply

that they should be rejected. The supra-historical intuition is however of little avail to us, since it today means little more than "please agree with my value judgements" (if we accept that it ever meant something else in the first place). This is the last stage of the concept of taste, where it no longer rests on a consensus, but on different competing claims to power. The demand *Look!* cannot be dismissed, but we have to realize that it implies nothing determine—rather it means escaping into a vacuous and undemanding subjectivity, which only too soon turns into the ventriloquist of wholly different interests.

Countering the metaphysical claims in Yves Klein's presentation of an empty gallery space as a work of art, Donald Judd once laconically stated: "Art is something you look at."¹¹ Today we can see the limitations of this phrase (and the extent to which it depends on Greenbergian doctrines of direct visuality). It presupposes a stable and identifiable object, a certain delimited optical situation, a framing which tells us what belongs to the inner and the outer, etc. "To see" may be just one of many modalities of attention, and we may conceive of an indefinitely open list: to move, to prolong, to deal with, to act... In 1972, Richard Serra published such a list of verbs as an open-ended and principally interminable definition of the territory of process art: *to rip, to tear, to pull...*¹² Perhaps this has to be reconsidered from the point of view of the spectator. It is indeed true that most works remain there strictly to be looked at, and we will never finish counting the effects of the rhetoric of the eye. It is however highly unlikely that it can provide us with an eternally valid definition of art, either from the point of view of the artist, or from that of the beholder.

Notes.

1. Cf. Mårten Castenfors, "Med nyfikenhet tar det sin början", *Svenska Dagbladet*, 11/3 1995.
2. The contribution of phenomenology to art theory need not be limited to a theory of the perceiving, optical subject, but also concerns the whole bodily field in its ambivalence, and the system mediating between the *body* and the *institution*. It is no coincidence that both Merleau-Ponty and Foucault at the end of their careers ended up in precisely this problem, although the paths leading them there were dramatically different.
3. "Towards a Newer Laocoon," John O'Brian (ed): *The Collected Essays and Criticism. Volume I: Perceptions and Judgements 1939-1944* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), p. 34.
4. For a reading of Duchamp's various "abandonments," cf. Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage to the Readymade* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).
5. Cf. "Art after Philosophy," in Gabriele Guercio (ed): *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991).
6. Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York: Praeger Publishers, 1973).
7. Benjamin Buchloh, "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique", *L'art conceptuel — une perspective* (Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989), p. 41.
8. This does not imply that Kant's analysis of taste as based on a *sensus communis* would have become irrelevant due to historical reasons, which would mean to fatally misread its transcendental intention, but only that certain parts of it may have to be rejected. The question is whether we can imagine something like a *dissensus communis*, a community based on dissent and antithetics, without destroying the idea of a transcendental community—a question

which for instance Lyotard answers in the affirmative, and Habermas in the negative.

9. In a discussion of the idealized "optical" situation of formalism, Rosalind Krauss indicates this primacy of the imaginary register (the case is Michael Fried, who even more than Greenberg stresses the punctual nature of aesthetic experience and its capacity to lift us above space and time), where the materiality of the work seems wholly neutralized, as is the spectator's body; cf. "Theories of Art after Minimalism and Pop," in Hal Foster (ed): *Discussions in Contemporary Culture* (Seattle: Bay Press, 1987), p. 61 f.
10. "Complaints of an Art Critic", in John O'Brian (ed): *The Collected Essays and Criticisms vol 4: Modernism with a Vengeance 1957-1969* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), p. 265.
11. Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd," in G Battcock (ed): *Minimal Art* (New York: Dutton, 1968), p. 164.
12. Richard Serra, *Writings, Interviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

Sven Olov Wallenstein is a philosopher, art-critic and editor of the art magazine *Material*.

Process, Poisoning, Contortion, Transformation

Mats Stjensedt on Peter Hagdahl

Peter Hagdahl will come up this fall with a one-man-show at gallery Andréhn-Schiptjenko and the group-exhibition *Mamma (Mother)* at gallery Enkehuset, both in Stockholm. In this reading of Peter Hagdahl's latest works, Mats Stjensedt presents some of the main works in his production.

The rapid pace of technological development sometimes has bizarre side-effects. Two real situations, which will be given little attention in the annals of history, are sketched below:

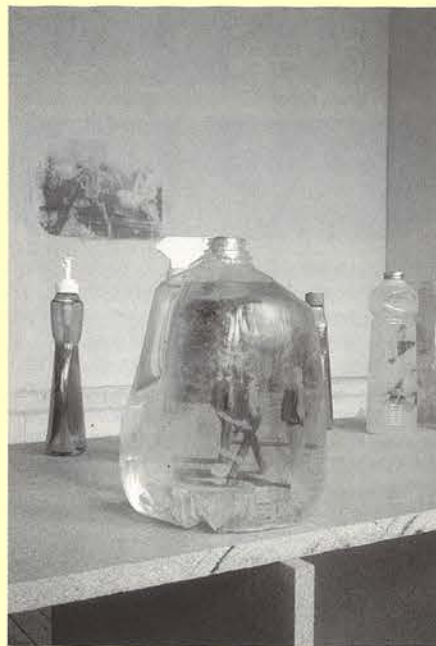
In areas around Heathrow airport outside London, small hotbeds of malaria flare up from time to time, these are caused by mosquitos carried over from infected areas by the airplanes.

Panic broke out at an airport in Kuwait when it was discovered that an airplane which had recently arrived from a plague-infested area of India had unwittingly brought with it a rat.

World Watch Institute in the US has recently predicted a rapid and drastic increase in the number of global epidemics using the two above-mentioned examples. The reason for this sudden ominous picture is probably not due to those sporadic occasions when animals and insects get lost in technologically advanced means of transport, but more likely the ease with which humans have intensified their global travel. Through this, man has exposed himself to new viruses which previously lived in a functional balance of terror with their animal carriers. The alarming report from World Watch Institute establishes that humans must now be considered as part of a global ecological system of disease, as well as one of virus, bacteria, and insects. Like other ecological systems, the tiniest change anywhere in the system can mean sudden, large changes in some other part of the system. If we do not

consciously try to stop the free flow of virus, bacteria, and insects, we risk succumbing to one global epidemic after another, warns World Watch Institute.

Not long ago, these facts could be found in one of our larger daily newspapers. This summary may also be used to illustrate a method used by Peter Hagdahl. Since the beginning of the 1990s, the development of Hagdahl's work has come to include investigations of the relationship between diffe-



rent social, political, economic and ecological conditions: the ways events are linked, how they presuppose each other, or how their consequences develop into unexpected chain reactions in all directions. In both installations and projects, Peter Hagdahl has presented objects in a non-hierarchical manner along with different media such as photography, painting, and sculpture. His work can perhaps be read as a commentary on the perceptive condition of contemporary life—we receive on a daily basis an unqualified flow of images and information. He also alerts us to those occasions when we no longer can trust our sensory organs, when perceptions appear as hallucinations, sensations removed from reality.

Something which characterised Peter Hagdahl's art at the beginning of the 1990s was his intimate approach to personal history. This included an investigation of themes such as memory, through reconstructing and staging fragments of memory. These studies are represented in the work *I-Beam* which was shown at the PS1 Museum in New York (in connection with Hagdahl's scholarship to PS1, 1991). The title of the work contains several meanings: it refers partly to the gaze and the perceptive act, *I-Beam* in the sense of eye-beam, partly to the ego, but also to the heavy 1.5 ton iron beam, a massive trunk which constituted part of the installation. On and beside the beam, there were plastic bottles filled with water, Coca-cola, and cleaning fluid. These bottles were chosen from the supermarket according to their form, or taken directly from daily life in the artist's studio. The massive and weighty iron beam contrasted to the fragile plastic bottles, while at the same time accentuating an extension outward in the gallery space. It also differed on account of its enormous weight which stres-

sed its presence as a fixed, immovable object in the exhibition. The thin surfaces of the plastic bottles were covered with photo emulsion. The images were sequences depicting a private world with photographs of close relations, taken from the family album. In *I-Beam*, Peter Hagdahl found a form to give shape to the way his own memory worked. The work communicated different stories according to the viewer's movements in the room, and this showed how memory depended on the position of the rememberer.

Memory is the our capacity to store and recall mental pictures and ideas. This is the function which guarantees the preservation of our experiences of vision. Like *I-Beam*, the installation *Sustained/Bevarad* (shown in 1992 at Galleri Andréhn/Schiptjenko in Stockholm) deals with preservation. Not in the sense of the ability to recall a personal history, but in the sense of a preservation of conjuration and a nurturing of mortality. *Sustained/Bevarad*, which is subtitled *system, moment, area (wonder)/system, tidpunkt, område (underverk)* also dealt with the hidden relationships between different events and how a single person's metabolism could have devastating effects, if this metabolism functioned together with large-scale economic and political structures. In the exhibition catalogue, Peter Hagdahl refers to what happened to former President George Bush at a business dinner during a state visit to Japan. Bush got food poisoned and threw up in front of the world's cameras. This regrettable, but almost trivial, incident had an unexpectedly rapid effect on the international economy in the form of a drop in the world's stock markets. *Sustained/Bevarad* marks a turning point where Hagdahl's survey of memory changes over to an interest in contemporary events. His observations of the world around him made it more and more difficult to work with a closed narrative like he had done with *I-Beam*. *Sustained/Bevarad* was characterised by a condition of openness and leakage. Political, ecological and social systems trickled between the objects in the exhibition. Objects from different media were brought together: photography, painting, and different artefacts from daily life. This fragmentation was a conscious choice in order to attain a description of contradictions and heterogeneity. He also avoided hierarchies through staging unexpected encounters between the objects in the exhibition. A generator was coupled to a freezer with a glass door which contained two ice sculptures. In this way, the systems presupposed each other: the heat principle guaranteed the possibility of freezing. To keep the system going, the two gallery owners had to constantly check the connections and refuel it. Although the systems were joined to the greatest possible extent, a decomposition was unavoidable. The result was a leakage of residue and contamination which was impossible to contain, it developed out of the generator in the form of a thin, fine gas which leaked out and evaporated. The works on the floor were surrounded by a frieze of photographs, tables, and newspaper clippings which were pinned to the wall. The frieze functioned like a long chain of associations. This raised suspicions about the underlying relationships between the components in the gallery space.

The same method, the depiction of the more or less openly expressed relationships between events, drove Peter Hagdahl further in *Intoxicated by your love*, an installation which has been shown in different versions between 1993 and 1994. The project was begun at the same time as *Sustained/Bevarad*, but *Intoxicated by your love* has a more psychotic tone. The work demonstrates that the external pressure we are exposed to influences our perception of the world around us. This pressure can be likened

to a kind of non-chemical drug which poisons us mentally, physically and politically. The installation's appearance resembles *I-Beam*—the same fundamental axial construction. Like his earlier work, it also touches on the personal and the private. *Intoxicated by your love* can be interpreted as the story of the condition of Peter Hagdahl under the influence of love. As in *Sustained/Bevarad*, it consists of a number of different artefacts: chloride bottles, Hiberna, articles from newspapers and magazines, colour photographs, decals, beer crates, a sculpture made of pure sulphur, live rats....At first, the mutual relationship between the objects gives an unsystematic impression, but looking more closely, a number of complex relations of opposites appear. The installation is polarised between the purifying chloride and objects normally considered to be pollution, like rats and sulphur. The sulphur, according to the principle of alchemy, burning and consuming (environmentally dangerous, in modern terminology), appears in its impeccable and sublimated form as "clean" pollution. The chloride, clinically clean but devastatingly poisonous, is a by-product derived from chlorine. Chlorine is also the base used in Hiberna, a psychopharmacologic drug which inhibits psychosis, and is effective in counteracting delirium. *Intoxicated by your love* also constitutes the starting point for an investigation of delirious vision by means of photographs and digital techniques. Photography is presented on a number of different levels, in layers of emulsions, his own photographs, the photographs of others, representational—and above all—manipulated and distorted. In those works which investigate states of hallucination, Peter Hagdahl administers the legacy from the surrealist movement. But compared to, for example, Henri Michaux who, under the influence of mescaline artificially reaches a state of hallucination, then Peter Hagdahl establishes something perhaps more terrifying: there is already a drug which influences us in real life. In contrast to the theoretical discourse of the 1980s about "representation" he asks instead what happens when nothing no longer represents anything. And what happens when we



suddenly lose our grip? *Intoxicated by your love* shows what happens when normality suddenly loses control and takes off without you. The newspaper articles in the installation contained informa-



tion about a sudden chlorine leakage at Vanadisbadet, and about weak old pensioners who were poisoned with chlorine by a well-intentioned, but misguided hospital attendant. The work places the norm in a dialectical position in relation to perversion which gives it the character of a question. What is the norm and when does it become a perversion? How can such a condition be altered back to the norm?

The exhibition *Spelets regler* was a project conceived in the public space of the inner city of Stockholm in 1993. Since the goal of the project was to avoid the hierarchy's control, *Spelets regler* was produced independently without curators. Peter Hagdahl was given the corner of Rehgatan and Luntmakargatan, a location like any other, with nothing historical to elevate it. Hagdahl's purpose was to create an artwork which functioned alongside and together with the city's conditions, rather than to insert a foreign object into the city space. He used a skip which contained refuse and paper for recycling and covered it over by photo emulsions of images from his own world. In this way, the private and the public touched each other. Close to the skip, on a parking meter, a drain pipe and an electricity box, he comments on the city's coded external and internal conversations: the informal messages of the inhabitants in the form of posters and decals. The skip had barely arrived before it was emptied of its contents by passersby and refilled with other types of rubbish. Its use both as a collection pool and a centre for exchange gave the work an interactive function. Something similar took place when the posters were torn down and replaced by new ones. The situation developed into something which can almost be likened to trench warfare, where each trace was washed off and improved. The work came to demonstrate something like the city's life cycle. As often happens to works of art in public spaces, Hagdahl's work was also vandalised. The skip was damaged, but since this aspect was built into the concept of the work, there was nothing which attracted attention as art, and thus nothing to destroy.

A project which, like *Spelets regler*, took place outside the institutionalised art context was *Lägenhet* (flat). The project was set up in the suburbs of Rosengård outside Malmö and Gårdsten outside Gothenburg. Each of the twelve participating artists had an empty, uninhabited flat at their disposal. A number of the works also commented on the social conditions in the suburb itself. Peter Hagdahl seems to have taken as his point of departure the anti-social and less attractive aspects—a condition of non-communication. It has been established that people who have been isolated from the world for a long period, like prisoners in isolation cells or human subjects in scientific experiments can develop hallucinations. The explanation has been that the lack of sensory stimulation causes the brain to create fan-

tasies. This is also the explanation for why certain people after a long isolation may fall into a schizophrenic state. In *Lägenhet*, Peter Hagdahl shows two manipulated hallucinatory images, photo emulsions applied directly to the walls. This implicated a fictitious inhabitant, a lonely person surrounded by optical illusions, perceived in a feverish or drowsy state.

The installation *Maintaining its status as enigma* was shown in two versions during 1995. First at the Living Arts Museum in Reykjavik, Iceland, and then as part of *Hora del Norte* (Scandinavian Contemporary Art in Barcelona and Madrid). A video was projected—about ten objects shown in a loop—directly onto the wall. The objects constantly changed over time, for instance, an apple shown in a slowly rotating movement is transformed, through a morphing technique, to the shape of a coffee cup. Despite the fact that these were trivial everyday objects, chosen according to simple criteria such as a firm and closed form, in sizes no larger than what would fit in the cup of one's hand, their very malleability as familiar objects made them seem foreign to the viewer. The installation created a surrealist and elusive atmosphere, which was reinforced by the title of the work. On a number of levels, the central theme of the exhibition can be said to be states of transformation and transition. Aside from the projection, there were a number of plaster objects on the floor, objects which seem to go through a process of transformation, either through taking on a representational form, or dissolving into abstraction. The copulating male and female sex organ, a kind of replica, represented sexuality as a metaphor for transformation. A skull was placed right next to it, death in the sense of transformation's anti-source. These representational forms were contrasted to amorphous, disconcertingly soft forms which looked like they had been spilled on the floor and then hardened there. The references to sexuality and death in the installation create associations to classical art history, this also applies to the use of plaster which is the classic material used for sculpture.

Maintaining its status as an enigma moves Peter Hagdahl's investigation of the private to broader issues, something which has characterised his development as an artist in recent years. His personal experiences have begun to work together with increasingly large, universal systems. His exhibitions and installations can be said to have acquired the function of a centre for switchboard operations. Today's different life worlds join Peter Hagdahl's own world. It is an art which floats freely in the progression of postindustrial society, where it steps over boundaries with the same lightness as a malaria-infested mosquito who mistakenly gets lost in a plane standing ready to take off.

Mats Stjernstedt lives and works in Malmö as a freelance curator.

Scopic regimes of modernity

av Martin Jay

The modern era, it is often alleged,¹ has been dominated by the sense of sight in a way that set it apart from its premodern predecessors and possibly its postmodern successor. Beginning with the Renaissance and the scientific revolution, modernity has been normally considered resolutely ocularcentric. The invention of printing, according to the familiar argument of McLuhan and Ong,² reinforced the privileging of the visual abetted by such inventions as the telescope and the microscope. "The perceptual field thus constituted," concludes a typical account, "was fundamentally nonreflexive, visual and quantitative."³

Although the implied characterization of different eras in this generalization as more favorably inclined to other senses should not be taken at face value,⁴ it is difficult to deny that the visual has been dominant in modern Western culture in a wide variety of ways. Whether we focus on "the mirror of nature" metaphor in philosophy with Richard Rorty or emphasize the prevalence of surveillance with Michel Foucault or bemoan the society of the spectacle with Guy Debord,⁵ we confront again and again the ubiquity of vision as the master sense of the modern era.

But what precisely constitutes the visual culture of this era is not so readily apparent. Indeed, we might well ask, borrowing Christian Metz's term, is there one unified "scopic regime"⁶ of the modern or are there several, perhaps competing ones? For, as Jacqueline Rose has recently reminded us, "our previous history is not the petrified block of a single visual space since, looked at obliquely, it can always be seen to contain its moment of unease."⁷ In fact, may there possibly be several such moments, which can be discerned, if often in repressed form, in the modern era? If so, the scopic regime of modernity may best be understood as a contested terrain, rather than a harmoniously integrated complex of visual theories and practices. It may, in fact, be characterized by a differentiation of visual subcultures, whose separation has allowed us to understand the multiple implications of sight in ways that are now only beginning to be appreciated. That new understanding, I want to suggest, may well be the product of a radical reversal in the hierarchy of visual subcultures in the modern scopic regime.

Before spelling out the competing ocular fields in the modern era as I understand them, I want to make clear that I am presenting only very crude ideal typical characterizations, which can easily be faulted for their obvious distance from the complex realities they seek to approximate. I am also not

suggesting that the three main visual subcultures I single out for special attention exhaust all those that might be discerned in the lengthy and loosely defined epoch we call modernity. But, as will soon become apparent, it will be challenging enough to try to do justice in the limited space I have to those I do want to highlight as most significant.

Let me begin by turning to what is normally claimed to be the dominant, even totally hegemonic, visual model of the modern era, that which we can identify with Renaissance notions of perspective in the visual arts and Cartesian ideas of subjective rationality in philosophy. For convenience, it can be called Cartesian perspectivalism. That it is often assumed to be equivalent to the modern scopic regime per se is illustrated by two remarks from prominent commentators. The first is the claim made by the art historian William Ivins, Jr., in his *Art and Geometry* of 1946 that "the history of art during the five hundred years that have elapsed since Alberti wrote has been little more than the story of the slow diffusion of his ideas through the artists and peoples of Europe."⁸ The second is from Richard Rorty's widely discussed *Philosophy and the Mirror of Nature*, published in 1979: "in the Cartesian model the intellect *inspects* entities modeled on retinal images.... In Descartes' conception—the one that became the basis for 'modern' epistemology—it is *representations* which are in the 'mind.'"⁹ The assumption expressed in these citations that Cartesian perspectivalism is the reigning visual model of modernity is often tied to the further contention that it succeeded in becoming so because it best expressed the "natural" experience of sight valorized by the scientific world view. When the assumed equivalence between scientific observation and the natural world was disputed, so too was the domination of this visual subculture, a salient instance being Erwin Panofsky's celebrated critique of perspective as merely a conventional symbolic form.¹⁰

But for a very long time Cartesian perspectivalism was identified with the modern scopic regime tout court. With full awareness of the schematic nature of what follows, let me try to establish its most important characteristics. There is, of course, an immense literature on the discovery, rediscovery, or invention of perspective—all three terms are used depending on the writer's interpretation of ancient visual knowledge—in the Italian Quattrocento. Brunelleschi is traditionally accorded the honor of being its practical inventor or discoverer, while Alberti is almost universally acknowledged as its first theoretical interpreter. From Ivins, Panofsky, and Krautheimer to Edgerton, White, and Kubovy,¹¹ scholars have investigated virtually every aspect of the perspectivalist revolution, technical, aesthetic, psychological, religious, even economic and political.

Despite many still disputed issues, a rough consensus seems to have emerged around the following points. Growing out of the late medieval fascination with the metaphysical implications of light—light as divine *lux* rather than perceived *lumen*—linear perspective came to symbolize a harmony between the mathematical regularities in optics and God's will. Even after the religious underpinnings of this equation were eroded, the favorable connotations surrounding the allegedly objective optical order remained powerfully in place. These positive associations had been displaced from the objects, often religious in content, depicted in earlier painting to the spatial relations of the perspectival canvas themselves. This new concept of space was geometrically isotropic, rectilinear, abstract, and uniform. The *velo* or veil of threads Alberti used to depict it conventionalized that space in a way that anticipated the grids so characteristic of twentieth-century art, although, as Rosalind Krauss has

reminded us, Alberti's veil was assumed to correspond to external reality in a way that its modernist successor did not.¹²

The three-dimensional, rationalized space of perspectival vision could be rendered on a two-dimensional surface by following all of the transformational rules spelled out in Alberti's *De Pittura* and later treatises by Viator, Dürer, and others. The basic device was the idea of symmetrical visual pyramids or cones with one of their apexes the receding vanishing or centric point in the painting, the other the eye of the painter or the beholder. The transparent window that was the canvas, in Alberti's famous metaphor, could also be understood as a flat mirror reflecting the geometricalized space of the scene depicted back onto the no less geometricalized space radiating out from the viewing eye.

Significantly, that eye was singular, rather than the two eyes of normal binocular vision. It was conceived in the manner of a lone eye looking through a peephole at the scene in front of it. Such an eye was, moreover, understood to be static, unblinking, and fixated, rather than dynamic, moving with what later scientists would call "saccadic" jumps from one focal point to another. In Norman Bryson's terms, it followed the logic of the Gaze rather than the Glance, thus producing a visual take that was eternalized, reduced to one "point of view," and disembodied. In what Bryson calls the "Founding Perception" of the Cartesian perspectivalist tradition,

the gaze of the painter arrests the flux of phenomena, contemplates the visual field from a vantage-point outside the mobility of duration, in an eternal moment of disclosed presence; while in the moment of viewing, the viewing subject unites his gaze with the Founding Perception, in a moment of perfect recreation of that first epiphany.¹³

A number of implications followed from the adoption of this visual order. The abstract coldness of the perspectival gaze meant the withdrawal of the painter's emotional entanglement with the objects depicted in geometricalized space. The participatory involvement of more absorptive visual modes was diminished, if not entirely suppressed, as the gap between spectator and spectacle widened. The moment of erotic projection in vision—what St. Augustine had anxiously condemned as "ocular desire"¹⁴—was lost as the bodies of the painter and viewer were forgotten in the name of an allegedly disincarnated, absolute eye. Although such a gaze could, of course, still fall on objects of desire—think, for example, of the female nude in Dürer's famous print of a draftsman drawing her through a screen of perspectival threads¹⁵—it did so largely in the service of a reifying male look that turned its targets into stone. The marmoreal nude drained of its capacity to arouse desire was at least tendentially the outcome of this development. Despite important exceptions, such as Caravaggio's seductive boys or Titian's *Venus of Urbino*, the nudes themselves fail to look out at the viewer, radiating no erotic energy in the other direction. Only much later in the history of Western art, with the brazenly shocking nudes in Manet's *Déjeuner sur l'herbe* and *Olympia*, did the crossing of the viewer's gaze with that of the subject finally occur. By then the rationalized visual order of Cartesian perspectivalism was already coming under attack in other ways as well.

In addition to its de-eroticizing of the visual order, it had also fostered what might be called de-narrativization or de-textualization. That is, as abstract, quantitatively conceptualized space became more interesting to the artist than the qualitatively differentiated subjects painted within it, the rendering of the scene became an end in itself. Alberti, to be sure,

had emphasized the use of perspective to depict *istoria*, ennobling stories, but in time they seemed less important than the visual skill shown in depicting them. Thus the abstraction of artistic form from any substantive content, which is part of the clichéd history of twentieth-century modernism, was already prepared by the perspectival revolution five centuries earlier. What Bryson in his book *Word and Image* calls the diminution of the discursive function of painting, its telling a story to the unlettered masses, in favor of its figural function,¹⁶ meant the increasing autonomy of the image from any extrinsic purpose, religious or otherwise. The effect of realism was consequently enhanced as canvases were filled with more and more information that seemed unrelated to any narrative or textual function. Cartesian perspectivalism was thus in league with a scientific world view that no longer hermeneutically read the world as a divine text, but rather saw it as situated in a mathematically regular spatio-temporal order filled with natural objects that could only be observed from without by the dispassionate eye of the neutral researcher.

It was also complicitous, so many commentators have claimed, with the fundamentally bourgeois ethic of the modern world. According to Edgerton, Florentine businessmen with their newly invented technique of double-entry bookkeeping may have been "more and more disposed to a visual order that would accord with the tidy principles of mathematical order that they applied to their bank ledgers."¹⁷ John Berger goes so far as to claim that more appropriate than the Albertian metaphor of the window on the world is that of "a safe let into a wall, a safe in which the visible has been deposited."¹⁸ It was, he contends, no accident that the invention (or rediscovery) of perspective virtually coincided with the emergence of the oil painting detached from its context and available for buying and selling. Separate from the painter and the viewer, the visual field depicted on the other side of the canvas could become a portable commodity able to enter the circulation of capitalist exchange. At the same time, if philosophers like Martin Heidegger are correct, the natural world was transformed through the technological world view into a "standing reserve" for the surveillance and manipulation of a dominating subject.¹⁹

Cartesian perspectivalism has, in fact, been the target of a widespread philosophical critique, which has denounced its privileging of an ahistorical, disinterested, disembodied subject entirely outside of the world it claims to know only from afar. The questionable assumption of a transcendental subjectivity characteristic of universalist humanism, which ignores our embeddedness in what Maurice Merleau-Ponty liked to call the flesh of the world, is thus tied to the "high altitude" thinking characteristic of this scopic regime. In many accounts, this entire tradition has thus been subjected to wholesale condemnation as both false and pernicious.

Looked at more closely, however, it is possible to discern internal tensions in Cartesian perspectivalism itself that suggest it was not quite as uniformly coercive as is sometimes assumed. Thus, for example, John White distinguishes between what he terms "artificial perspective," in which the mirror held up to nature is flat, and "synthetic perspective," in which that mirror is presumed to be concave, thus producing a curved rather than planar space on the canvas. Here, according to White, Paolo Uccello and Leonardo da Vinci were the major innovators, offering a "spherical space which is homogeneous, but by no means simple, and which possesses some of the qualities of Einstein's finite infinity."²⁰ Although artificial perspective was the dominant model, its competitor was never entirely forgotten.

Michael Kubovy has recently added the observation that what he calls the robustness of perspective²¹ meant that Renaissance canvases

could be successfully viewed from more than the imagined apex of the beholder's visual pyramid. He criticizes those who naively identify the rules of perspective established by its theoretical champions with the actual practice of the artists themselves. Rather than a procrustean bed, they were practically subordinated to the exigencies of perception, which means that denunciations of their failings are often directed at a straw man (or at least his straw eye).

Equally problematic is the subject position in the Cartesian perspectivalist epistemology. For the monocular eye at the apex of beholder's pyramid could be construed as transcendental and universal—that is, exactly the same for any human viewer occupying the same point in time and space—or contingent—solely dependent on the particular, individual vision of distinct beholders, with their own concrete relations to the scene in front of them. When the former was explicitly transformed into the latter, the relativistic implications of perspectivalism could be easily drawn. Even in the nineteenth century, this potential was apparent to thinkers like Leibniz, although he generally sought to escape its more troubling implications. These were not explicitly stressed and than praised until the late nineteenth century by such thinkers as Nietzsche. If everyone had his or her own camera obscura with a distinctly different peephole, he gleefully concluded, then no transcendental world view was possible.²²

Finally, the Cartesian perspectivalist tradition contained a potential for internal contestation in the possible uncoupling of the painter's view of the scene from that of the presumed beholder. Interestingly, Bryson identifies this development with Vermeer, who represents for him a second state of perspectivalism even more disincarnated than that of Alberti. "The bond with the viewer's physique is broken and the viewing subject," he writes, "is now proposed and assumed as a notional point, a non-empirical Gaze."²³

What makes this last observation so suggestive is the opening it provides for a consideration of an alternative scopic regime that may be understood as more than a subvariant of Cartesian perspectivalism. Although I cannot pretend to be a serious student of Vermeer able to quarrel with Bryson's interpretation of his work, it might be useful to situate the painter in a different context from the one we have been discussing. That is, we might include him and the Dutch seventeenth-century art of which he was so great an exemplar in a visual culture very different from that we associate with Renaissance perspective, one which Svetlana Alpers has recently called *The Art of Describing*.²⁴

According to Alpers, the hegemonic role of Italian painting in art history has occluded an appreciation of a second tradition, which flourished in the seventeenth-century Low Countries. Borrowing (Georg Lukacs's distinction between narration and description, which he used to contrast realist and naturalist fiction, she argues that Italian Renaissance art, for all its fascination with the techniques of perspective, still held fast to the storytelling function for which they were used. In the Renaissance, the world on the other side of Alberti's window, she writes, was a stage in which human figures performed significant actions based on the texts of the poets. It is a narrative art.²⁵ Northern art, in contrast, suppresses narrative and textual reference in favor of description and visual surface. Rejecting the privileged, constitutive role of the monocular subject, it emphasizes instead the prior existence of a world of objects depicted on the flat canvas, a world indifferent to the beholder's position in front of it. This world, moreover, is not contained entirely within the frame of the Albertian window, but seems instead to extend beyond it. Frames do exist around Dutch pictures, but they are arbitrary and without the tota-

lizing function they serve in Southern art. If there is a model for Dutch art, it is the map with its unapologetically flat surface and its willingness to include words as well as objects in its visual space. Summarizing the difference between the art of describing and Cartesian perspectivalism, Alpers posits the following oppositions:

attention to many small things versus a few large ones; light reflected off objects versus objects modeled by light and shadow; the surface of objects, their colors and textures, dealt with rather than their placement in a legible space; an unframed image versus one that is clearly framed; one with no clearly situated viewer compared to one with such a viewer. The distinction follows a hierarchical model of distinguishing between phenomena commonly referred to as primary and secondary: objects and space versus the surfaces, forms versus the textures of the world.²⁶

If there is a philosophical correlate to Northern art, it is not Cartesianism with its faith in a geometricalized, rationalized, essentially intellectual concept of space but rather the more empirical visual experience of observationally oriented Baconian empiricism. In the Dutch context Alpers identifies it with Constantin Huygens. The nonmathematical impulse of this tradition accords well with the indifference to hierarchy, proportion, and analogical resemblances characteristic of Cartesian perspectivalism. Instead, it casts its attentive eye on the fragmentary, detailed, and richly articulated surface of a world it is content to describe rather than explain. Like the microscopist of the seventeenth century—Leeuwenhoeck is her prime example—Dutch art savors the discrete particularity of visual experience and resists the temptation to allegorize or typologize what it sees, a temptation to which she claims Southern art readily succumbs.

In two significant ways, the art of describing can be said to have anticipated later visual models, however much it was subordinated to its Cartesian perspectivalist rival. As we have already noted, a direct filiation between Alberti's *velo* and the grids of modernist art is problematic because, as Rosalind Krauss has argued, the former assumed a three-dimensional world out there in nature, whereas the latter did not. A more likely predecessor can thus be located in the Dutch art based on the mapping impulse. As Alpers notes,

Although the grid that Ptolemy proposed, and those that Mercator later imposed, share the mathematical uniformity of the Renaissance perspective grid, they do not share the positioned viewer, the frame, and the definition of the picture as a window through which an external viewer looks. On these accounts the Ptolemaic grid, indeed cartographic grids in general, must be distinguished from, not confused with, the perspectival grid. The projection is, one might say, viewed from nowhere. Nor is it to be looked through. It assumes a flat working surface.²⁷

Secondly, the art of describing also anticipates the visual experience produced by the nineteenth-century invention of photography. Both share a number of salient features: "fragmentariness, arbitrary frames, the immediacy that the practitioners expressed by claiming that the photograph gave Nature the power to reproduce herself directly unaided by man."²⁸ The parallel frequently drawn between photography and the anti-perspectivalism of impressionist art, made for example by Aaron Scharf in his discussion of Degas,²⁹ should thus be extended to include the Dutch art of the seventeenth century. And if Peter Galassi is correct in *Before*

Photography, there was also a tradition of topographical painting—landscape sketches of a fragment of reality—that resisted Cartesian perspectivalism and thus prepared the way both for photography and the impressionist return to two-dimensional canvases.³⁰ How widespread or self-consciously oppositional such a tradition was I will leave to experts in art history to decide. What is important for our purposes is simply to register the existence of an alternative scopic regime even during the heyday of the dominant tradition.

Alpers's attempt to characterize it is, of course, open to possible criticisms. The strong opposition between narration and description she posits may seem less firm if we recall the de-narrativizing impulse in perspectival art itself mentioned above. And if we can detect a certain fit between the exchange principle of capitalism and the abstract relational space of perspective, we might also discern a complementary fit between the valorization of material surfaces in Dutch art and the fetishism of commodities no less characteristic of a market economy. In this sense, both scopic regimes can be said to reveal different aspects of a complex but unified phenomenon, just as Cartesian and Baconian philosophies can be said to be consonant, if in different ways, with the scientific world view.

If, however, we turn to a third model of vision, or what can be called the second moment of unease in the dominant model, the possibilities for an even more radical alternative can be discerned. This third model is perhaps best identified with the baroque. At least as early as 1888 and Heinrich Wölfflin's epochal study, *Renaissance and Baroque*, art historians have been tempted to postulate a perennial oscillation between two styles in both painting and architecture.³¹ In opposition to the lucid, linear, solid, fixed, planimetric, closed form of the Renaissance, or as Wölfflin later called it, the classical style, the baroque was painterly, recessional, soft-focused, multiple, and open. Derived, at least according to one standard etymology, from the Portuguese word for an irregular, oddly shaped pearl, the baroque connoted the bizarre and peculiar, traits which were normally disdained by champions of clarity and transparency of form. Although it may be prudent to confine the baroque largely to the seventeenth century and link it with the Catholic Counter Reformation or the manipulation of popular culture by the newly ascendant absolutist state - as has, for example, the Spanish historian José Antonio Maravall³²- it may also be possible to see it as a permanent, if often repressed, visual possibility throughout the entire modern era. In the recent work of the French philosopher Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque* of 1984 and *La folie du voir* of 1986,³³ it is precisely the explosive power of baroque vision that is seen as the most significant alternative to the hegemonic visual style we have called Cartesian perspectivalism. Celebrating the dazzling, disorienting, ecstatic surplus of images in baroque visual experience, she emphasizes its rejection of the monocular geometricalization of the Cartesian tradition, with its illusion of homogeneous three-dimensional space seen with a God's-eye-view from afar. She also tightly contrasts the Dutch art of describing, with its belief in legible surfaces and faith in the material solidity of the world its paintings map, with the baroque fascination for opacity, unreadability, and the indecipherability of the reality it depicts.

For Buci-Glucksmann, the baroque self-consciously revels in the contradictions between surface and depth, disparaging as a result any attempt to reduce the multiplicity of visual spaces into any one coherent essence. Significantly, the mirror that it holds up to nature is not the flat reflecting glass that commentators like Edgerton and White see as

vital in the development of rationalized or "analytic" perspective, but rather the anamorphosistic mirror, either concave or convex, that distorts the visual image—or, more precisely, reveals the conventional rather than natural quality of "normal" specularly by showing its dependence on the materiality of the medium of reflection. In fact, because of its greater awareness of that materiality—what a recent commentator, Rodolphe Gasche, has drawn attention to as the "taint of the mirror"³⁴—baroque visual experience has a strongly tactile or haptic quality, which prevents it from turning into the absolute ocularcentrism of its Cartesian perspectivalist rival.

In philosophical terms, although no one system can be seen as its correlate, Leibniz's pluralism of monadic viewpoints³⁵, Pascal's meditations on paradox, and the Counter Reformation mystics' submission to vertiginous experiences of rapture might all be seen as related to baroque vision. Moreover, the philosophy it favored self-consciously eschewed the model of intellectual clarity expressed in a literal language purified of ambiguity. Instead, it recognized the inextricability of rhetoric and vision, which meant that images were signs and that concepts always contained an irreducibly imagistic component. Baroque vision, Buci-Glucksmann also suggests, sought to represent the unrepresentable and, necessarily failing, produced the melancholy that Walter Benjamin in particular saw as characteristic of the baroque sensibility. As such, it was closer to what a long tradition of aesthetics called the sublime, in contrast to the beautiful, because of its yearning for a presence that can never be fulfilled. Indeed, desire, in its erotic as well as metaphysical forms, courses through the baroque scopic regime. The body returns to dethrone the disinterested gaze of the disincarnated Cartesian spectator. But unlike the return of the body celebrated in such twentieth-century philosophies of vision as Merleau-Ponty's, with its dream of meaning-laden imbrication of the viewer and the viewed in the flesh of the world, here it generates only allegories of obscurity and opacity. Thus it truly produces one of those "moments of unease" which Jacqueline Rose sees challenging the petrification of the dominant visual order (the art of describing seeming in fact far more at ease in the world).

A great deal more might be said about these three ideal typical visual cultures, but let me conclude by offering a few speculations, if I can use so visual a term, on their current status. First, it seems undeniable that we have witnessed in the twentieth century a remarkable challenge to the hierarchical order of the three regimes. Although it would be foolish to claim that Cartesian perspectivalism has been driven from the field, the extent to which it has been denaturalized and vigorously contested, in philosophy as well as in the visual arts, is truly remarkable. The rise of hermeneutics, the return of pragmatism, the profusion of linguistically oriented structuralist and poststructuralist modes of thought have all put the epistemological tradition derived largely from Descartes very much on the defensive. And, of course, the alternative of Baconian observation, which periodically resurfaces in variants of positivistic thought, has been no less vulnerable to attack, although one might argue that the visual practice with which it had an elective affinity has shown remarkable resilience with the growing status of photography as a nonperspectival art form (or, if you prefer, counter-art form). There are as well contemporary artists like the German Jewish, now Israeli painter Joshua Neustein, whose fascination with the flat materiality of maps has recently earned a comparison with Alpers's seventeenth-century Dutchmen.³⁶

Still, if one had to single out the scopic regime that has finally come into its own in our time, it

would be the "madness of vision" Buci-Glucksmann identifies with the baroque. Even photography, if Rosalind Krauss's recent work on the Surrealists is any indication,³⁷ can lend itself to purposes more in line with this visual impulse than the art of mere describing. In the postmodern discourse that elevates the sublime to a position of superiority over the beautiful, it is surely the "palimpsests of the unseeable,"³⁸ as Buci-Glucksmann calls baroque vision, that seem most compelling. And if we add the current imperative to restore rhetoric to its rightful place and accept the irreducible linguistic moment in vision and the equally insistent visual moment in language, the timeliness of the baroque alternative once again seems obvious.

In fact, if I may conclude on a somewhat perverse note, the radical dethroning of Cartesian perspectivalism may have gone a bit too far. In our haste to denaturalize it and debunk its claims to represent vision per se, we may be tempted to forget that the other scopic regimes I have quickly sketched are themselves no more natural or closer to a "true" vision. Glancing is not somehow innately superior to gazing; vision hostage to desire is not necessarily always better than casting a cold eye; a sight from the situated context of a body in the world may not always see things that are visible to a "high-altitude" or "God's-eye-view." However we may regret the excesses of scientism, the Western scientific tradition may have only been made possible by Cartesian perspectivalism or its complement, the Baconian art of describing. There may well have been some link between the absence of such scopic regimes in Eastern cultures, especially the former, and their general lack of indigenous scientific revolutions. In our scramble to scrap the rationalization of sight as a pernicious reification of visual fluidity, we need to ask what the costs of too uncritical an embrace of its alternatives may be. In the case of the art of describing, we might see another reification at work, that which makes a fetish of the material surface instead of the three-dimensional depths. Lukacs's critique of naturalist description in literature, unmentioned by Alpers, might be applied to painting as well. In the case of baroque vision, we might wonder about the celebration of ocular madness, which may produce ecstasy in some, but bewilderment and confusion in others. As historians like Maravall have darkly warned, the phantasmagoria of baroque spectacle was easily used to manipulate those who were subjected to it. The current vision of "the culture industry," to use the term Maravall borrows from Horkheimer and Adorno in his account of the seventeenth century, does not seem very threatened by postmodernist visual experiments in "la folie du voir." In fact, the opposite may well be the case.

Rather than erect another hierarchy, it may therefore be more useful to acknowledge the plurality of scopic regimes now available to us. Rather than demonize one or another, it may be less dangerous to explore the implications, both positive and negative, of each. In so doing, we won't lose entirely the sense of unease that has so long haunted the visual culture of the West, but we may learn to see the virtues of differentiated ocular experiences. We may learn to wean ourselves from the fiction of a "true" vision and revel instead in the possibilities opened up by the scopic regimes we have already invented and the ones, now so hard to envision, that are doubtless to come.

Postscript

After the initial presentation of this paper,³⁹ I became increasingly aware of the more practical ways in which the three scopic regimes it discusses have been realized. In particular, an invitation to refashion it for a conference on the modern city at the

Institute of Contemporary Arts in London led me to speculate on the possible correlations between each regime and different styles of urban life. Georg Simmel's contention that visual experience is paramount in the modern metropolis has been widely repeated, but precisely what that experience has been is often unduly homogenized. Applying the three scopic regimes to different urban visual cultures may provide a useful way to discriminate among the varieties that are often conflated into one version of "the modern city."⁴⁰

Cartesian perspectivalism best corresponds to the model of the rationally planned city, whose origins go as far back as Rome. Here the ideal of a geometric, isotropic, rectilinear, abstract and uniform space meant the imposition of regular patterns, usually grids or radial concentric circles, on the more casual meanderings of earlier human settlements. The rationalization of urban space was generally suspended during the Middle Ages, but was revived during the Renaissance. Popes like Sixtus V (1585-90) sought to rebuild Rome along radial lines and recapture its earlier glory. During the reign of Louis XIV, the town of Richelieu, built as a double rectangle alongside the chateau of the Cardinal, demonstrated the link between the monocular, perspectivalist subject and the power of the sovereign's gaze.⁴¹ Later palace-cities like Versailles, Karlsruhe, Mannheim, even l'Enfant's Washington showed the fit between state power and urban space built according to the visual principles of the dominant scopic regime of the modern era. During the Enlightenment, utopian architects like Jean-Jacques Lequeu, Etienne-Louis Boullée and Claude-Nicolas Ledoux produced even more grandiose plans for rigorously geometric cities in the service of Reason, plans that were never directly realized. Only in the nineteenth century with Baron Haussmann's Paris, the grids of American cities like New York and Philadelphia, and Ildefonso Cerda's "Extension" of Barcelona was urban space remade in Cartesian perspectivalist terms. The twentieth-century dreams of Le Corbusier and other technologically inspired International Style architects represent perhaps the purest expressions of the dominant visual order of modernity. The much maligned Brazilia planned by Lucio Costa in the 1950's was the culmination of their project.

For those who do the maligning, an appealing alternative has often appeared in the urban space more closely approximating our second scopic regime, that associated with the Dutch art of describing. Delft, Haarlem and of course Amsterdam itself represent cities spared the imposition of geometricalized grids or intimidating monumental vistas. Perspectivalist effects are self-consciously absent, as streets and canals provide informal, curved views that defy a central vanishing point. The textures of building materials and the interplay of stone, brick and water create as much a haptic as purely visual experience; clear form is less important than atmosphere. As a result, such cities seem less like visual incarnations of the disciplining state bent on controlling its citizenry through surveillance and more like comfortable sites of an active civil society. The celebrated interiors so often painted by Vermeer, De Hooch and other masters of the art of describing suggest an urban life spent with great gratification in the private space created by bourgeois prosperity. Dutch cities rarely contain the monumental squares or rectilinear boulevards that create the backdrop for a more public life, either political or cultural. And as Alpers notes,⁴² the views of their cities by Ruisdael, Cuyp and Vermeer reveal a close continuity between urban and rural life very different from the rupture between "culture" and "nature" evident in Cartesian perspectivalist urban space. Although rarely duplicated by design and destined

to be surpassed by other urban models, such cities remain as reminders of highly attractive alternatives to the dominant scopic/urban regime.

A third possibility, of course, is the more frequently realized baroque city, which came into its own in the seventeenth century with such planners as Bernini in Rome. Abandoning the rectilinear perspectivalism of Pope Sixtus, he sought to subvert the rational neo-classicism of the Renaissance. As Germain Bazin has noted, "spectacular surprise effects are the very essence of the baroque....Baroque planning...was addressed not to reason but to the senses. The baroque architect endeavoured to turn the meanest spaces to advantage by the fragmentation of planes, by the elasticity of curves. He had no desire to bring uniformity to the facades of different houses and buildings; these should charm the spectator by their variety."⁴³

Baroque cities had large public squares, but unlike their Cartesian perspectivalist counterparts, they were secret enclaves (like the Plaza Major in Madrid or the Piazza Navona in Rome) unconnected to the arteries of commercial traffic. Such spaces were often the theatrical arenas for everything from religious festivals to autodafes.

More could obviously be said to flesh out the linkages between the scopic regimes of modernity and its urban styles. But as earlier, I want to conclude with a plea for the creative nurturance of all of them rather than the erection of a new hierarchy. In fact, each has tended to a certain extent to generate the others, at least as a minor accompaniment. Thus, for example the geometrized regularities of French classicism at the height of the ancien regime were sometimes softened by baroque effects. Haussmann's monumental boulevards with their houses of equal height and vistas culminating in monuments became the locus for that evanescent phantasmagoria of modern Parisian street life celebrated by Baudelaire and many since. Cerda's grids were soon enlivened by brilliantly decorated art nouveau facades on the chamfered corners where his streets intersected.

Similarly, the Dutch cityscape has been interpreted as covertly baroque because of the individuality of the houses lining its canals.⁴⁴ And of course, for all its giddy disorientation of the senses, the baroque itself could not do away entirely with the classical underpinnings of the buildings in which it placed its tromp l'oeil interiors and on which hung its extravagant facades. If post-modernism can be said to have resurrected the baroque impulses celebrated by Buci-Glucksmann, it too has retained the modernist shells of Cartesian perspectivism. In Short, just as there is no "natural" vision prior to cultural meditation and therefore no intrinsically superior scopic regime, there is no one urban style which can satisfy by itself the human yearning for ocular stimulation and visual delight.

Notes.

1. See, for example, Lucien Febvre, *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century: The Religion of Rabelais*, trans. Beatrice Gottlieb (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982) and Robert Mandrou, *Introduction to Modern France, 1500-1600: An Essay in Historical Psychology*, trans. R.E. Hallmark (New York: Holmes & Meier, 1975).
2. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964); Walter J. Ong, *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History* (New Haven: Yale University Press, 1967); see also Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, 2 vols.

- (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).
3. Donald M. Lowe, *History of Bourgeois Perception* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), p. 26.
4. For an account of the positive attitude towards vision in the medieval church, see Margaret R. Miles, *Image as Insight: Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture* (Boston: Beacon Press, 1985). Contrary to the argument of Febvre and Mandrou, which has been very influential, she shows the extent to which sight was by no means widely demeaned in the Middle Ages.
5. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979); Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1979); Guy Debord, *Society of the Spectacle* rev. ed. (Detroit: Black and Red, 1977).
6. Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. Celia Britton et al. (Bloomington: Indiana University Press, 1982), p. 61.
7. Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986), pp. 232-233.
8. William M. B. Ivins, Jr., *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1946), p. 81.
9. Rorty, p. 45.
10. Erwin Panofsky, "Die Perspektive als 'symbolischen Form,'" *Vorträge der Bibliothek Warburg* 4 (1924-1925): p. 258-331.
11. William M. Bins, Jr., *On the Rationalization of Sight* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1938); Panofsky, "Die Perspektive als symbolischen Form"; Richard Krautheimer, "Brunelleschi and Linear Perspective," in *Brunelleschi in Perspective* comp. Isabelle Hyman (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1974); Samuel Y. Edgerton, Jr., *The Renaissance Discovery of Linear Perspective* (New York: Basic Books, 1975); John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, 3rd ed. (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1987); Michael Kubovy, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).
12. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985), p. 10.
13. Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983), p. 94.
14. Augustine discusses ocular desire in Chapter 35 of the *Confessions*.
15. For a discussion of the gender implications of this work, see Svetlana Alpers, "Art History and its Exclusions," in *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, ed. Norma Broude and Mary D. Garrard (New York: Harper and Row, 1982), p. 187.
16. Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), chapter 1.
17. Edgerton, p. 39.
18. John Berger, *Ways of Seeing* (London: BBC, 1972), p. 109.
19. Martin Heidegger, "The Question Concerning Technology," in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lovitt (New York: Harper and Row, 1977). Heidegger's most extensive critique of Cartesian perspectivism can be found in his essay "The Age of the World Picture," in the same volume.
20. White, p. 208.
21. Kubovy, chapter IV.
22. Sarah Kofman, *Camera Obscura, de l'idéologie* (Paris: Editions Galilée, 1973), treats this theme in Nietzsche.
23. Bryson, *Vision and Painting*, p. 112.
24. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).
25. Ibid., p. xix.

26. Ibid., p. 44.
27. Ibid., p. 138.
28. Ibid., p. 43.
29. Aaron Scharf, *Art and Photography* (London: Allen Lane, 1968; reprint, New York: Penguin Books, 1986), chapter VIII.
30. Peter Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography* (New York: Museum of Modern Art, 1981).
31. Heinrich Wölfflin, *Renaissance and Baroque*, trans. Kathrin Simon (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1966). See also the systematic development of the Contrast in *Principals of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, trans. M. D. Hottinger (London: J. Bell & Sons, Ltd., 1932).
32. José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, trans. Terry Cochran (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).
33. Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin* (Paris: éditions Galilée, 1984) and *La folie du voir: de l'esthétique baroque* (Paris: Editions Galilée, 1986).
34. Rodolphe Gasché *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986).
35. As Buci-Glucksmann recognizes, Leibnizian pluralism retains a faith in the harmonizing of perspectives that is absent from the more radically Nietzschean impulse in the baroque. See *La folie du voir*, p. 80, where she identifies that impulse with Gracián and Pascal.
36. See Irit Rogoff, "Mapping Out Strategies of Dislocation," in the catalogue for Neustein's October 24-November 26, 1987 show at the Exit Art gallery in New York.
37. Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism," in *The Originality of the Avant-Garde*. See also her work with Jane Livingston, *L'amour fou: Photography and Surrealism* (New York: Abbeville Press, 1985).
38. Buci-Glucksmann, *La folie du voir*, chapter VI.
39. It was first given at the Dia Art Foundation in New York in April, 1988 and published in *Visions and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle, 1988).
40. Another potentially interesting application would be to varieties of landscape architecture, the interface between "nature" and "culture," which might get beyond the time-honored dichotomies of the garden versus the wilderness, or the French and English gardens.
41. For an account of the city, see Philippe Boudon, *Richelieu ville nouvelle* (Paris, 1978).
42. Alpers, *The Art of Describing*, p. 152.
43. Germain Bazin, *The Baroque: Principles. Styles. Modes. Themes* (London, 1968), p.
44. Bazin, *The Baroque*, p. 312.

Martin Jay is Professor of History at the University of California, Berkeley, where he teaches Modern European Intellectual History. Among his most recent works are *Force Field: Between Intellectual History and Cultural Critique* (1993) and *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1993). He is currently working on the discourse of experience in recent European and American theory.

Elin Wikström. från projektet *Rebecka väntar på Anna, Anna väntar på Cecilia, Cecilia väntar på Marie...*



1 ■ prenumerera!..nästa nummer ute i februari med bl a en presentation av elin wikström under temat "konst utan objekt..." 250 :- för fyra nummer direkt hem i lådan !... pg: 65 23 44-3/Index. annonsera! 2.

...nästa nummer kommer i god tid inför konst-mässorna...missa inte tillfället att synas i det vackraste kalendariet med de lägsta priserna... ex. 1/4 s/v-sida 750:-...tel +46 8 641 62 26.

POSTTIDNING. B-POST. FÅR EJ VIKAS!
Begränsad eftersändning.
Vid definitiv avfytning återsändes
försändelsen med nya adress på baksidan.



Crimson färglabb gör bilder från
negativ, dia och från digitala original.
På papper eller displayfilm.
Råkopior och meterförstoringar.
Vi framkallar din film
i processerna E6, C41 eller TMAX.
Vi monterar och laminerar dina bilder
eller läser in dem på Photo CD.

Vill du veta mer?
Ring eller faxa!

Crimson

Crimson färglabb ab,
Ringvägen 9,
Box 17 184, 104 62 Stockholm
Tel 08-84 86 00, fax 84 83 00