

MERLEAU-PONTY: OKO, TELO A POSTMODERNIZMUS

ALEŠ ERJAVEC, Filozofický inštitút, Centrum vedeckých výskumov Slovenskej akadémie vied a umení, Lubľana, Slovinsko

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) bol pred niekoľkými desaťročiami jednou z hlavných postáv filozofie a estetiky. Výrazne ovplyvnil aj mnohých neskorších autorov od Jacqua Derridu a Jeana-Françoisa Lyotarda až po Jacqua Lacana. Navyše prostredníctvom Lyotardovej ranej práce *Discours, figure* (1971), ktorá sa v USA a vo Veľkej Británii presadila až v polovici 80-tych rokov, sa jeho myšlienky uplatnili aj u autorov, ktorí sa o ňom nikdy nezmiňovali. Ako o ňom nedávno napísal jeden zo znalcov jeho diela, Merleau-Ponty "je pre dnešok dedičstvom iba čiastočne, často ho síce citujú, ale analýza jeho diela viacmenej ešte stále chýba. Nikto ho neignoruje, ale málokto ho čítal." ([1], 9).¹

V tejto štúdii chcem, podľa mňa netradične, rozobrať Merleau-Pontyho esej *Oko a duch* z roku 1961. Chcem, samozrejme nie vyčerpávajúco, uvažovať aj o analogických myšlienkach alebo skôr tvrdeniach obsiahnutých v niektorých jeho ďalších prácach a dúfam, že práve pomocou nich sa mi podarí objasniť problémy zahrnuté v tejto jeho pravdepodobne najčítanejšej eseji. V prvej časti by som sa chcel sústrediť na myšlienky z eseje *Oko a duch*, ktoré by mohli byť relevantné v diskusii o rozdieli medzi statickým a pohyblivým okom a o prieniku myšlienky pohybujúceho sa oka do posthumanistickej koncepcie subjektu. Ďalej by som chcel rozvinúť niektoré Merleau-Pontyho závery presadzujúce odlišné chápanie videnia a do určitej miery zhodné s tým, čo Martin Jay nazval "novou ontológiou videnia" ([2], 263). V druhej časti chcem ukázať, ako niektoré z týchto Merleau-Pontyho názorov využili a prevzali iní autori, zvlášť tí, čo sa zaoberali vizuálnym umením. V tretej časti chcem nakoniec poukázať na momenty, v ktorých Merleau-Pontyho chápanie videnia môže vyriešiť našu súčasnú konceptualizáciu rozdielov medzi výtvarnými umeniami s ich priestorovými a telesným znakmi, a novými médiami, akými sú fotografia, film, televízia a video. V poslednej časti by som sa chcel venovať aj Frederickovi Jamesonovi a niektorým ďalším autorom, ako aj:

a) podporiť Jamesonovu tézu, že postmoderné umenie je vo svojich výsledkoch umením, ktorým sa spojivá medzi referentom, označujúcim a označovaným prerušili;

b) podporiť tézu, že mechanická reprodukovateľnosť umeleckého diela umožňuje síce zmenšovať bariéru medzi vysokou a masovou kultúrou, ale zároveň umožňuje etablovať isté diela (vrátane ľudských tiel) ako fetiše, príp. povýšiť ich hodnotu na úroveň originálov;

¹K tomu treba dodať, že také stanovisko nemožno uplatniť všade. Stačí si napríklad všimnúť značný počet prekladov Merleau-Pontyho a to, čo sa o ňom napísalo a publikovalo v Northwestern University Press (Evanston, Illinois).

c) ukázať, že umenie, ako sme ho doteraz poznali, sa stále viac rozpúšťa v širšej kategórii kultúry, a tak stráca svoje modernistické a existenciálne výsady;

d) nakoniec chcem ukázať, ako mnohé tieto fakty súvisia s tým, že vizuálne umenia a kultúru už neurčuje diskurzívne panstvo príbehov, ale že v nich skutočne ide o sebaurčenie a že v nich preto dominuje pohyblivý pohľad: obrazy a predstavy sú dominantnou formou súčasnej reprezentácie, ktorá odporuje totalizácii. Obrazy a predstavy súčasného umenia tak účinne spôsobujú to, čo niektorí nazývajú "dediferenciáciou" alebo "znovuzačarovanie umenia". Tento postreh, aj keď inak formulovaný, možno nájsť aj u Merleau-Pontyho. Jeho dielo nám preto môže pomôcť lepšie pochopiť našu súčasnú kultúru.

I. Maurice Merleau-Ponty začína svoju esej *Oko a duch* rozdielom medzi vedeckým myslením a tým, čo nazýva bytím (angl. "there is", franc. "en soi", v zmysle bytia osebe, bytia mimo intelektu - pozn. prekl.), ktoré ho predchádza ([3], 122). Toto "bytie" je "poloha, pôda zmyslovo a ľudsky modifikovaného sveta, ako existuje v našom živí a pre naše telá - nejde o nejaké možné telo, o ktorom môžeme legitímne uvažovať ako o nejakom stroji spracúvajúcom informácie, ale o toto skutočné telo, ktoré nazývam mojím, o túto stráž, ktorá ticho stojí riadená mojimi slovami a činmi" ([3], 122). Podľa Merleau-Pontyho (ktorý sa tu príliš nevzdáľuje od Heideggera) by sa potom vedecké myslenie malo vrátiť k pôvodnému jednotnému podkladu, rozdelenému karteziánstvom modernej éry, a znovu ho oživiť. A pokračuje: "Umenie, najmä maliarstvo, poukazuje na túto hrubú zmyslosť, ktorú by chcel operacionalizmus ignorovať. Umenie a iba umenie to robí úplne nevinne ... Iba maliar sa môže oprávnenne pozerat' sa na všetky veci a nemusí pritom hodnotiť to, čo vidí." ([3], 123).

Ako vieme, tri zo stálych motívov neskorších Merleau-Pontyho spisov sú: a) vzťah medzi viditeľným a neviditeľným, b) telo ako priesečník videného a vidiaceho a c) idea tkaniva sveta [angl. "flesh of the world" - podľa kontextu Merleau-Pontyho úmyselne nejednoznačný pojem, vyjadruje viac aspektov: napr. ide o pojem "dužina sveta", a to vtedy, ak je (mi) svet daný vo vedomí, a zároveň o pojem "telo sveta", ak mám na mysli telesnosť sveta, ktorej pokračovaním je aj moje telo - pozn. prekl.]. Tieto tri témy by som chcel rozobrať zo svojho stanoviska. Ich spoločným podkladom je Merleau-Pontyho téza o fenomenologickej jednote subjektu a objektu v meniacom sa subjekte osebe. Tým vopred naznačuje Lacanom zdôraznenú všadeprítomnosť Symbolického, ktoré nám zabraňuje dosiahnuť Reálne. Ako vieme, Merleau-Ponty sa veľmi líšil od Lacana, aj keď niektoré jeho tézy si osvojil. Ako sám povedal, "fenomenológia a psychoanalýza neexistujú paralelne. Alebo ešte lepšie: obe smerujú k tej istej skrytosti" (cit. podľa [4], 145). Aj Lacan sa priaznivo vyjadruje o Merleau-Pontym - najmä v *Ecrits*, kde v článku z r. 1946 píše: "Merleau-Pontyho dielo zreteľne ukazuje, že racionálne jadro vo fenomenológii, napríklad vo fenomenológii vnímania, nás vedie k tomu, aby sme o živých skúsenostiach uvažovali pred akoukoľvek objektivizáciou i pred každou reflektujúcou analýzou, ktorá zamieňa objektivizáciu a skúsenosť." ([5], 179). Neskôr, v 60-tych rokoch Lacan vystupoval viacmenej spoločne s Merleau-Pontym, nadšene súhlasiacim v tom čase s Lacanovou interpretáciou štádia zrkadla ako štádia, v ktorom sa konštituuje ego. Podľa Merleau-Pontyho, a to je pre našu diskusiu

rozhodujúce, predreflexívne ego zostáva a stále existuje mimo ega ako "zrkadlového Ja" ([2], 322 a n.). Práve toto predreflexívne ego ako základ "zrkadlového Ja" a ako *conditio sine qua non* každého rozdelenia videného a vidiaceho, je pôvodným stavom pred jeho zmyslovým rozdelením a čo je najdôležitejšie, je i zdrojom umenia. Je to ono "bytie", na ktoré sa Merleau-Ponty odvoláva v *Oku a duchu* a vďaka ktorému mal taký obrovský vplyv na mnohých umelcov a teoretikov. Toto "bytie" mu podľa neho umožnilo obísť tradičné moderné rozdelenie na vedu a umenie, ktoré nevyhnutne umiestňuje umenie do oblasti ideológie alebo ho nakoniec situuje do pozície podriadenosti vede.

"Bytie" sa tiež označuje aj názvom "tkanivo". Merleau-Ponty sa o tomto "tkanive" zmieňuje veľmi často, ale tento termín - samozrejme nie náhodou - zostáva viacmenej nejasný. Jeho najistejší a najustálenejší význam zahŕňa určenie, pri ktorom sa "tkanivo" chápe podobne ako jeden zo štyroch prvkov, aj keď neexistuje ani ako fyzická, ani ako duševná entita. Je to určenie prirodzene poukazujúce na ťažkosti, na aké naráža každý pokus previesť jeho význam do pojmu. Toto "posúvanie významu" samozrejme uspokojuje snahu Merleau-Pontyho zachovať čo najväčšiu iluzórnosť tohto termínu a viesť čitateľa k tomu, aby si vo svojom diskurze nepretržite uvedomoval jeho premenlivú, a preto nedefinovateľnú povahu. Samozrejme, hoci s určitými výhradami, práve preto má "tkanivo" pomerne blízko k Derridovej "différance". Ako Merleau-Ponty tvrdí vo *Viditeľnom a neviditeľnom*, "to, čo nazývame tkanivom a čo na túto masu vnútorne pôsobí, ešte nepomenovala žiadna filozofia" ([6], 193). Niektoré myšlienky týkajúce sa takto pochopeného "tkaniva" neskôr rozvinul Jean-Francois Lyotard. Vo svojej knihe *Discours, figure* hovorí o "figúre-matrici" toto: "Nielen že ju nevidíme, ale ju ani nemôžeme vidieť ani prečítať ... je to číry rozdiel." ([7], 278). Ten istý pojem neskôr v 80-tych rokoch využíva Rosalind Kraussová vo svojej práci *The Impulse to See* z r. 1988. Jedným z dôvodov obrovského ohlasu pojmu "tkanivo" (aj keď transformovaného na iné termíny) je, ako nás o tom presvedča Lyotard, Rosalind Kraussová a celý rad ďalších autorov (k niektorým z nich sa neskôr vrátim), podľa mňa aj to, že títo autori chápali umenie kongeniálne s Merleau-Pontym.

Je zbytočné hovoriť o tom, že tri spomenuté témy z neskorých Merleau-Pontyho spisov navzájom súvisia. Nemôžem sa tu nimi hlbšie zaoberať, stačí dodať, že vzťah medzi viditeľným a neviditeľným nahrádza Sartrovo rozdelenie na Bytie a Ničotu, ktoré Merleau-Pontyho neuspokojuje. V Merleau-Pontyho poňatí, ako vyplýva zo základov jeho fenomenológie, znamená neviditeľné vlastne **ešte-nie-viditeľné**. Inými slovami v inej, aj keď kompatibilnej terminológii celý svet existuje podľa neho pre nás iba vnútri imaginárneho a symbolického: mimo neho niet pomenovateľnej reality prístupnej nášmu vedomiu. Pre tento rozum neexistuje "prázdnota" mimo Bytia. Všetko je totiž v procese vynárania sa; je to "ešte nie", inými slovami, je to udalosť. V nej je zahrnutá možnosť, že tkanivo si nájde svoje umiestnenie, preto ono "bytie" reprezentuje existenciu pred každým rozdelením, teda nie iba pred artikuláciou rozdelenia v jazyku, ale aj pred jeho uchopením v zmysloch a vo vedomí. Toto tkanivo je, ako píše Merleau-Ponty vo *Viditeľnom a neviditeľnom* "**Weltmöglichkeit**" ([6], 304), možnosťou, že sa niečo, vynorí do existencie, je to udalosť. Je to motív opakujúci sa nielen v ranom, ale aj v neskorom Lyotardovi, ktorý opisuje postmodernu presne ako takúto udalosť vynárajúcu sa z lona moderny osebe.

Predtým, než zhrniem tieto názory, chcel by som sa stručne zmieniť o tele, ako ho prezentuje Merleau-Ponty. Ako píše Renaud Barbaras, pre Merleau-Pontyho "telo odhaľuje vzťah k sebe, ktorý nie je ani identitou, ani rozdielom: je 'nad' vonkajšou stránkou fyzického objektu a tak ho aj pociťujeme; je 'pod' čírou interioritou myslenia, v ktorom sa toto pociťovanie stelesňuje či presnejšie v ktorom je jeho vlastným stelesnením" ([1], 183).

Opäť sa tu teda stretávame s touto nediferencovanou entitou, v ktorej zanikli všetky rozdiely, presnejšie, ktorá existuje pred konštituovaním každého rozdielu. Zmyslový svet - a to je svet, o ktorý tu ide - je "(podobne ako maliarstvo) súčtom (celkom) stretnutí s mojim telom, a nie množstvom priestorovo-časových individuí - to je neviditeľné viditeľného" ([6], 300). Je to opäť pozoruhodný postoj, zameraný proti Descartovej túžbe zmraziť udalosť do statického stavu. Príčinou, ako Merleau-Ponty argumentuje v *Oku a duchu*, je Descartova domnienka, že "maliarstvo je iba umelým výtvorom usilujúcim o projekciu veci ktorá by sa podobala prejavu veci samotnej" ([3], 133). Je to zároveň znak jeho filozofie, ktorý ukazuje Merleau-Pontyho ako vierohodného obrancu umenia a prispieva k využitiu jeho diel v tomto duchu.

Ďalšou charakteristickou črtou Merleau-Pontyho teórie je jeho presvedčenie, že oko nikdy nie je statickým okom: oko sa nepretržite pohybuje a iba prostredníctvom tohto pohybu môže zrak vnímať. Keby to tak nebolo, nedokázali by sme rozlíšiť textúru povrchu, pohyb svetla na ňom ani sprievodné zmeny. Dokonca aj veľkosť objektov, ktoré vidíme, závisí od našej schopnosti kontextualizovať ich prostredníctvom pohybu našich očí, ktorý samozrejme súvisí aj s pohybom nášho tela. Od tohto pohybu závisí aj schopnosť určiť, či sa pohybujeme smerom od objektu (ako si myslela posádka lode, ktorá sa stretla s potápajúcim sa Titanicom), alebo či objekt zmenšuje svoj rozmer, príp. či mizne (napr. pod hladinu ako v prípade Titanicu). Keď hľadáme na maľbu alebo na iný objekt vzbudzujúci našu pozornosť, v hre sú všetky tieto prvky.

Toto široké poňatie umožňuje podľa Merleau-Pontyho pochopiť fakt, že maľba má zvláštnu hodnotu - nie preto, že zychytáva umŕtvený moment, ktorý možno zaznamenať fotografickým aparátom, ale vďaka pohybu, ktorý dokáže zachytiť a vyjadriť iba ruka umelca. Je to výsledok maľby, ktorý si vo veľkom umení dokáže uvedomiť iba obdivovateľ práve takéhoto umenia. Pohľad diváka je potom identický s pohľadom umelca a umožňuje vytvoriť "tele-víziu", vďaka ktorej sme, ako to Merleau-Ponty formuluje vo svojich *Signes*, "vo svojom najsúkromnejšom živote spoluprítomní v živote iných a vo svete" ([8], 24).

Podobnosť medzi týmito názormi a Jacquom Lacanom je viac ako zrejmä, keď Lacan hovorí o umeleckom diele vo svojich *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (z r. 1964) takto: "Maliar dáva človeku divajúcemu sa na jeho obraz čosi, čo by sa čiastočne a v konečnom dôsledku aj vo vzťahu k maľbe mohlo zhrnúť takto: *Chceš vidieť? Dobré, pozri sa sem!* Dáva niečo, čím nasycuje zrak, ale vyzýva človeka, ktorý sa na obraz díva, aby pritom sklopil svoj zrak - ako keď niekto skladá svoju zbraň." ([9], 101). Lacan tu prostredníctvom umenia stavia požiadavku intersubjektivity, čo je postoj prakticky identický s postojom Merleau-Pontyho. Zostáva však medzi nimi neprekonateľný rozdiel: Lacan na rozdiel

od Merleau-Pontyho nechce karteziánsky subjekt zavrhnúť a prekonať, ale preskúmať ho ako imaginárne východisko umožňujúce konštituovať to, čo nazývame "Ja".

II. Mnohí autori využili rôzne Merleau-Pontyho myšlienky vo svojich vlastných teoretických alebo kritických prácach. O niektorých z nich som sa už zmienil. V druhej časti sa obmedzím a sústredím na myšlienky troch autorov, aby som potom mohol prikrčiť k záverečnej časti štúdie.

V svojej známej knihe *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* Rosalind Kraussová v štúdiu z roku 1983 opisuje prijatie Merleau-Pontyho *Fenomenológie vnímania* (1945) vo Francúzsku v čase, keď vyšla po prvýkrát, a uvádza ako príklad jej vplyv na diela Alberta Giacomettiho. Toto prijatie porovnáva so záujmom, aký Merleau-Pontyho fenomenológia vyvolala v 60-tych rokoch v Spojených štátoch, pričom jej zreteľnú stopu nachádza v diele Richarda Serra. V prvom prípade sa hlavný dôraz očividne kládol na spomenuté myšlienky Merleau-Pontyho týkajúce sa našej percepcie objektov z určitej vzdialenosti - čo je zrejmé s prihliadnutím na Giacomettiho predĺžené figúry situované v diaľke. Richard Serra tvoril už pod vplyvom celkom odlišných myšlienok z Merleau-Pontyho knihy z roku 1945: "Abstraktný subjekt mohol byť pre Serru iba funkciou času. Každý subjekt fixovaný v čase sa pre neho stával predstavou a predstavu nemožno definovať ako abstrakciu. Je to vždy predstava niečoho, je to vždy opis. Giacomettiho svet je "zaľudnený" a práve preto je vzdialenosť viazaná na vzdialenú tvár, vzdialené telo, pričom táto vzdialenosť vždy bude vyvolávať plastickú predstavu. V objekte je to vyznačené na jeho povrchu nezmazateľnými ruptúrami modelovania, prudkosťou, s akou bočné obrysy tváre ustupujú pred našimi očami, takže nech už sú fyzicky ďaleko alebo blízko, vždy ich spájame s predstavou "vzdialenosti".

Podľa Serra "abstraktný subjekt iba hlasno na seba upozorňuje a vyzdvihuje sám seba v rámci experimentálneho kontextu, v ktorom sa priestor a čas pociťujú ako funkcie nejakého druhého subjektu" ([10], 272-273).

U Richarda Serra sa teda opäť stretávame s pôvodnou Merleau-Pontyho snahou vyhnúť sa statickej fixovanosti, aby sa mohol prezentovať pohyb. Kraussová dokumentuje - a to je prvoradá dôvod, prečo som citoval z jej štúdie - že vplyv Merleau-Pontyho sa neprejavuje iba v teórii umenia, ale aj v jeho praxi.

Viac jeho teoretického vplyvu možno nájsť v prácach Normana Brysona. Vo svojej práci *Tradition and Desire: From David to Delacroix* (1984) píše, že Leonardo-va štruktúra videnia predpokladá, že "Ja vidím svet" a "moje videnie sveta ma integruje" ([11], 66). Merleau-Ponty postupuje o krok ďalej: "Vidím sa, vidiac seba." ([11], 65). Bryson sám však robí ešte ďalší krok: zisťuje v analyzovanej maľbe rodový rozdiel (rozumej mužského a ženského - pozn. prekl.): "Aj keď oba rody sú predurčené celoživotnou prácou na premyslené rozpracovanie vlastných rodových predstáv, v konečnom dôsledku patriarcha zaavádza rozhodujúcu asymetriu do vzťahu medzi subjektom a pohľadom iných, do sociálnej deskripcie videného. Oba rody sa samé musia začleniť do deskripcie, ale *vlastníctvo* Deskripcie - veľké písmeno tu indikuje celú konštrukciu sociálneho videnia - je korelátom spoločenskej moci." ([11], 70). Brysonov postup podporuje vedomé zahrnutie ľudského subjektu do sociálneho poľa, ktoré chápe ako

rozvinutie existencialistickej fenomenológie Merleau-Pontyho. Doplňa ho rodovým rozdielom, ktorý je prítomný napríklad v historickej maľbe - napríklad v Davidovej *Horáciovej prisaha*; rodovým rozdielom orientuje našu pozornosť na jej implicitné sociálne antagonisticke pozadie, čím zároveň maľbu historizuje.

Tretím autorom, ktorému sa chcem v krátkosti venovať a ktorý sa značne líši od oboch predchádzajúcich, je Paul Crowther. V nedávno vydaných knihách *Critical Aesthetics and Postmodernism* (1993) a *Art and Embodiment* (1993) mnohé jeho názory vychádzajú z Merleau-Pontyho myšlienok o ľudských schopnostiach a o umení. Crowther podobne ako Merleau-Ponty vidí, že "umelecké dielo vyjadruje iba osobné vzťahy umelcov k partikularizovanému svetu, (...), keďže záujem každého jednotlivca určuje právo na svoj vlastný svet a vzájomné presahy so životmi iných. Prežívaná historicita nám umožní pochopiť nevyčerpatelnosť a jednoduchosť, význam a bohatstvo diela. Ak majú významy a vzory osobnej a kolektívnej existencie nadobudnúť nový zmysel, musíme pochopiť zvlášť umelecké diela a ich tvorcov.

Podľa teórie Merleau-Pontyho je potom umelecké dielo definované a dané svojím bohatým významom, ktorý spočíva v tom, že "reprezentuje jedinečnú pozíciu na polceste medzi vnímaním a reflexiou" ([12], 51). Aj keď si Crowther Merleau-Pontyho veľmi váži, kritizuje to, čo považuje za nedostatok neskorších teórií. Je to najmä nedostatok hodnotiacich kritérií pri vymedzení umenia, a teda aj všeobecných kritérií na odlišenie umenia od ne-umenia ([12], 54). Inými slovami, Crowther nenašiel u Merleau-Pontyho kritériá, ktoré by nám pomohli rozlíšiť medzi dobrým a zlým umením, teda odlíšiť tieto dve umenia (a to, čo leží medzi nimi); ak sa totiž neodlišujú, obe spadajú pod všeobecnú kategóriu "umenia". I keď ponecháme Crowtherove úvahy bokom, neexistuje spôsob hodnotenia, ktorým by mohol Merleau-Ponty explicitne dokázať - napriek jeho "tele-vízii" a jednoduchému minimálnemu podielu sociálneho vedomia - že by sa dali prekročiť pomerne úzke hranice individuálneho ega.

III. Zatiaľ som poukázal iba na niektoré Merleau-Pontyho idey a na to, aký vplyv mali jeho teórie tela, umenia a viditeľného na umelcov a teoretikov posledných desaťročí. Giacomettiho i Serrov príklad svedčia o tom, že Merleau-Pontyho teória mala tendenciu ovplyvňovať nielen tých, čo o umení uvažujú, ale aj tých, čo sa mu venujú. Tieto dva príklady umenia ukazujú aj to, že Merleau-Pontyho vplyv prevažoval v systéme modernizmu. Kraussová, ale najmä Bryson a Jacques Lacan, ktorí prekonalí teoretický systém modernizmu a moderny, pochopili fenomenológiu Merleau-Pontyho ako viacmenej dôležité vykročenie správnym smerom. V duchu toho, čo videli, dokázali urobiť krok navyše, smerujúci za hranice prítomnosti, ktorý môžeme predbežne nazvať postmodernou. V Crowtherovom prípade je situácia trochu odlišnejšia, a to preto, že Crowther bojoval nielen za existencialistickú verziu estetiky, ale aj za jej verziu normatívnu, od ktorej má väčšina súčasných teórií umenia a kultúry veľmi ďaleko.

Jedným zo znakov postmoderného umenia je obrovské množstvo inštalácií a najrôznejších diel, ktoré by sa len ťažko dali nazvať obrazmi alebo sochami. Väčšina súčasných teoretikov a kritikov má problémy s tým, ako tieto diela nazvať: označujú ich ako "zemné umenie", príp. "inštalácie" alebo jednoducho negatívne, t.j. ako to, čím nie sú. Niektoré zo znakov týchto diel, nech už sú vystavené v uzavretých alebo

otvorených priestoroch - v priestoroch, ktorých prostredie často tieto diela ničí, vyplývajú z postojov k márnratnému používaniu rozmanitých materiálov. S príkladmi takýchto diel - od posledného Christovho "diela" v Berlíne až po množstvo diel v najrôznejších galériách a na nespočetných výstavách - sa dnes možno stretnúť po celom svete. Využitie materiálu, textúry, odtieňov farieb a svetla a desaťtisíce, ak nie milióny vnímateľných rozdielov, ktoré v takýchto dielach vystupujú, vytvárajú zároveň rozdiely medzi nimi a inými dielami a ne-dielami. Veľmi často nemajú - i keď sa označujú a prijímajú ako umelecké diela - žiadnu vnímateľnú ani preukázateľnú hodnotu. Nesmerujú nikam, neoznačujú nič a okrem seba nič nevyjadrujú, a to nie je žiadne bohaté vyjadrenie. Ako vieme, už začiatkom 8. storočia Ján z Damašku vo svojich *Troch obranách proti tým, ktorí napádajú božské obrazy* ([13], 188 a n.) analyzoval obrazy (ak máme hovoriť len o vizuálnej reprezentácii) a dospel k názoru, že obraz je čosi, čo sa niečomu podobá, čo však vždy možno od tohto niečoho odlíšiť. Diela, aké sme práve spomenuli, si nemôžu nárokovať na status nejakej reprezentácie a vlastne to ani nemajú v úmysle. Platí to aj o ďalších vizuálnych dielach - napr. o videu a pod. Ich spoločným znakom, čomu sa nemôžu a samozrejme ani nechcú vyhnúť - je zvláštna vnímateľná hodnota ako výsledok vizuálnych efektov a montáží, ktoré spolu poukazujú na celkom iný znak tohto umenia - a tým je pohyb. Chcem naznačiť, že tieto diela, ktoré aspirujú na označenie umenie, splňajú väčšinu nevyhnutných podmienok, ktoré Merleau-Ponty stanovil pre umenie, i keď nemusia patriť k modernistickej tradícii. Niektoré tézy Merleau-Pontyho, napríklad téza z *Oka a ducha*, podľa ktorej "malíarstvo neoslavuje nijakú inú záhadu okrem viditeľnosti" ([3], 127), sa napokon môžu stať základom inak takmer neexistujúcej evaluačnej bázy diel postmoderny. Aj keď jeho teória, ako Crowther správne postrehol, postráda normatívne a evaluačné kritériá, ktorými by sa dala zvýrazniť viditeľnosť ako podstatný znak ľudského tela v jeho integrite a v jeho prepojenosti s tkanivom sveta, ponúka estetike postmoderny isté možnosti. Tým nechcem povedať, že žiadna iná súčasná estetika neexistuje, ale žiadna, až na inštitucionálnu teóriu umenia, nespĺňa kritériá, na základe ktorých by sme ju mohli vyhlásiť za "estetiku". Mojim cieľom však nie je ani začať takúto estetiku rozvíjať. Chcem len naznačiť, že Merleau-Pontyho fenomenológia vnímania môže ponúknuť to, čo hľadá Frederick Jameson, keď volá po novom kognitívnom mapovaní potom, čo zisťoval, že súčasné postmoderné umenie ho dodnes neponúкло.

V takomto systéme, v ktorom možno všeobecne akceptovať, samozrejme, iba životaschopnú estetickú teóriu, a to napriek mnohým jej nedostatkom, práve inštitucionálna teória umenia tvrdí, že všetko, čo umelecký svet vyhlási za umelecké dielo a čo takto prakticky v tomto svete funguje, je umelecké dielo. Záplava umeleckých diel rýchlo otvára tejto teórii dvere a podporuje ju aj narastajúca estetizácia životného prostredia; môže sa však práve preto prekvapujúco ukázať, že umelecké diela majú často funkciu fetišov. Týka sa to mien umelcov, ich diel, ako aj celej siete umeleckého sveta. Samo avantgardné umenie sa od konca vojny, teda od svojho prieniku do Spojených štátov postupne stávalo čoraz úhladnejším a efemérnejším. Z tohto hľadiska nie je rozdiel medzi týmto umením a nekonečným počtom produktov určených na našu materiálnu alebo symbolickú spotrebu. Potom, čo sa uznávané diela stali fetišom, vzniklo vďaka rozmanitým technickým prostriedkom obrovské množstvo reprodukováných diel. Ako

správne povedal Paul Crowther, "originálne diela podliehajú nerovnosti cien a väčšina galérií nimi zvyšuje návštevnosť najmä priemerných výstav. Potvrdzuje to aj prakticky prevrátená Benjaminova logika. Podľa nej je tento vývoj správny, pretože sme si už tak zvykli na reprodukcie vizuálnych diel, že naše stretnutie s originálom nadobúda šokujúcu hodnotu privilegovanej skúsenosti" ([12], 17). Môžeme namietnuť, že otázka ceny nemá v súvislosti s autentickou kvalitou umenia veľký význam. Ale hneď, ako sa pokúsime rozhodnúť, aká autentická kvalita by to mala byť, čím vznikne problém evaluácie, ocitneme sa bezprostredne v našom vlastnom kultúrnom prostredí, ktoré odkazuje na tradície, kontext atď. Inými slovami, ak akceptujeme posthumanistickú logiku, nechtiac odvrhneme aj metafyzicky podložené evaluačné kritériá, alebo kritériá prekračujú kritériá čirej zručnosti.

Ak odstránime hranice medzi rozličnými formami a žánrami umenia a keď už formálne nerozlišujeme medzi dielami podľa použitej techniky, materiálov (tie stále viac spadajú do kategórie "zmiešaných médií"), neprekvapí nás, že niektorí autori, napríklad Suzi Gabliková, Arthur Danto, Scott Lash a čiastočne Zygmunt Bauman, dnes hlásajú deintelektualizáciu umenia. Začínajú ho pokladať za objekt bez diskurzívne artikulovaného základu, čím sa stáva "základom" nietzscheovskej telesnej, mýtickej, a preto autentickej podstaty umenia. Je pozoruhodné, že tieto idey sa objavili čiastočne v tom istom prostredí, v ktorom sa zrodilo neoavantgardné umenie 50-tych a 60-tych rokov a ktoré predstavuje vrchol modernizmu.

Suzi Gabliková sa preto nezmieňuje o Merleau-Pontym ani iných autoroch a vyhlasuje: "Filozofia karteziánskej éry nás odtrhli od zmyslu celostnosti, lebo sa sústreďovali iba na individuálnu skúsenosť. Toto individualistické ohnisko zužuje naše estetické perspektívy a spôsobuje aj to, že nie sú interaktívne a že sú orientované mimo vzájomných vzťahov a porozumenia." ([14], 7). Potom navrhuje projekt znovuzačarovania ako opozíciu k modernistickému odčarovaniu sveta: "Znovuokúzlenie, ako mu rozumiem ja, znamená prekračovať modernistickú tradíciu mechanizmu, pozitivizmu, empirizmu, racionalizmu, materializmu, sekularizmu a scientizmu - je to cesta, ktorá ráta s návratom duše." ([14], 11).

Podobne, i keď menej euforicky prebojáva príbuzné tendencie Arthur Danto vo svojej známej knihe *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986), v ktorej víta to, čo voláme "umením znepokojenia" ([15], 126). Toto umenie je, ako hovorí, "regresívnou pozíciou, ktorá chce prinavrátiť štádium umenia, keď umenie samo osebe bolo najmä magické - také hlboko magické, až skryté možnosti menilo na skutočnosť, a to väčšmi ako plytká a iluzívna mágia, v ktorej sa nič nedeje, ale vyzerá to, akoby sa malo, kde majú väčšiu úlohu triky než dovolávanie sa odcudzených síl z iných priestorov." ([15], 126-127). Danto potom hovorí o Heideggerovi: "Návrat k tomuto začiatku, k iným a zabudnutým štruktúram ducha znesie porovnanie s paralelným programom najmä vo filozofii neskorého Heideggera, ktorý všetkých filozofov po Sokratovi chápal ako obrovské odvrátenie sa od akéhokoľvek priameho stretnutia s Bytím. Heidegger toto Bytie potom opätovne nastolil vo svojich úvahách o jeho úplne odlišnej povahe - už to nebola analytická forma, typická pre jeho opis v západnej filozofii od najstarších čias." ([15], 127).

Scott Lash vo svojej práci *Sociology of Postmodernism* (1991) obhajuje podobnú pozíciu, i tu prevažuje sociologické hľadisko. Jeho základnou tézou je, že postmodernizmus je "režim významov, ktorého základným štrukturujúcim rysom je "diferenciácia" ([16], 5). Ďalší sociológ Zygmunt Bauman opisuje súčasnú situáciu postmodernizmu ako "kakofóniu morálnych hlasov s rôznou intenzitou, ktoré sú individuálne vrhané späť do svojej vlastnej subjektivity, ako jedinej poslednej etickej autority." ([17], XXII).

U týchto autorov môžeme samozrejme nájsť podstatné rozdiely v ich náhľadoch na umenie, ba aj v iných súvislostiach. Citovaním niekoľkých krátkych úsekov z ich prác som sa snažil ukázať, že formulujú podobné znaky našej súčasnosti a že ich pozorovania, i keď môžu byť kontradiktórické, parciálne, subjektívne alebo jednoducho mylné, pomerne symptomaticky vyjadrujú charakter súčasného diania v umení a kultúre. Je pomerne pozoruhodné, že mnohé z toho, čo hovoria o umení, sa vzťahuje na Merleau-Pontyho filozofiu. Návrat k subjektívite, spoliehanie sa na subjektivitu ako na jedinú konečnú autoritu - nielen v etike, ale aj v estetike (znovuokúžlenie, ktoré má prekročiť to, čo Gabliková nazýva "modernou tradíciou mechanizmu, pozitivizmu, empirizmu, racionalizmu, materializmu, sekularizmu a scientizmu" - a má takto umožniť "návrat duše"), to všetko má pomerne blízko k Merleau-Pontyho fenomenológii. Je pravda, že "duch" nie je "duša", ale práve to je ten bod, ktorý Merleau-Ponty rozpracúva v eseji z roku 1961, konkrétne v tom zmysle, že oko a duch sú jedno a nemali by sa rozdeľovať na *res cogitans* (pre ktoré je pozorujúce oko paradigmatom) a *res extensa*. Nie náhodou sa Danto odvoláva na neskorého Heideggera, ktorý mal veľa spoločného s neskorým Merleau-Pontym - jedným zo spoločných rysov môže byť viera v nediferencovanú jednotu pred rozdelením na "Sein" a "Seiende". Inou spoločnou črtou Merleau-Pontyho a súčasnej estetiky (a umenia) môže byť dôležitosť, akú pripisujú telu.

Aj keď som sa Merleau-Pontyho fenomenológii zväčša iba letmo dotkol, môžem ju oprávnené považovať za primeranú súčasnej postmodernej kultúrnej situácii, za prekvapivo podobnú mnohým teóriám a skúmaniam, ktoré sa uskutočnili v posledných rokoch v kultúre a v našom svete vôbec. Jednou z jej podobností z dneškom je nepochybne aj jej zaujatie viditeľným, i keď treba pripustiť, že sa stratilo niečo z hĺbky maliarstva Merleau-Pontyho čias, ktorú nahradila číra vizuálnosť. Tá však takmer cynicky opäť zákonite nahrádza Merleau-Pontyho dvojicu "Bytia a ničoty" dvojicou "viditeľného a neviditeľného". Dôvodom je vývoj za posledných tridsať rokov, teda to, čo Merleau-Ponty chápal ako nižšiu formu reprodukcie neviditeľného viditeľným, konkrétne fotografia, film a samozrejme televízia. V eseji *Oko a duch* píše: "Fotografia necháva otvorené okamihy, ktoré tok času ihneď uzatvára; tým sa stráca pravdivé zachytenie. "metamorfóza" (Rodin) času. Maliarstvo sa zviditeľňuje práve ako protiklad tohto procesu, pretože kone majú v sebe ono "odchádzanie odtiaľto, a smerovanie tam", pretože majú nohu v každom okamihu. Maliarstvo nehľadá vonkajšok pohybu, ale jeho tajný kód." ([3], 145).

Tento krátky úryvok, ktorý by sa rovnako mohol týkať aj filmu, ukazuje Merleau-Pontyho pochybnosti o týchto médiách umožňujúcich bezprecedentnú prezentáciu viditeľného, ktoré sú však zároveň podľa neho iba jeho falošnou reprodukciou, pretože neukazujú viditeľné v jeho vnútornej existencii, pred diferenciáciou na vnútorné

a vonkajšie, ale takpovediac až po nej, a tak vyjadrujú iba vonkajšok. Možno by sme mohli nájsť spojovaciu líniu medzi touto Merleau-Pontyho myšlienkou a Jeanom Bau-drillardom, ktorý tiež hovorí o pokušení pohľadu, ale na druhej strane pesimisticky ponúka iba pasivitu publika pred televíznou obrazovkou: súčasná ľudská bytosť je schizofrenická, a je teraz "iba čistou obrazovkou, prepínacím centrom všetkých sietí vplyvu" ([18], 133).

Mnohé z toho súvisí so skutočnosťou, že predstavivosť odporuje totalizácii. Merleau-Ponty, aj keď to priamo nepripúšťal, čo by odporovalo jeho základným názorom, predsa čosi naznačoval, keď v *Signs* tvrdil, že "obraz produkuje to, čo reflexia nikdy nepochopí" ([8], 23). Chápal tento znak obrazu a videnia v kontexte systému svojej existencialistickej fenomenológie nie ako nedostatok, ale ako privilegovaný výraz a rys totality Bytia.

Ak ponecháme tento problém bokom, rád by som položil inú otázku: Ako je možné, že Merleau-Pontyho idey zo 40-tych, 50-tych a zo začiatku 60-tych rokov sa zdajú byť také kongeniálne so súčasnými myšlienkami ako produktami postmodernej situácie? Ak odmietneme názor, že je to číra náhoda, potom je dôvodom tejto podobnosti podľa mňa fakt, že samotný postmodernizmus je predovšetkým pokračovaním procesov, ktoré sa vynárali a rozvíjali v samotnom modernizme. Inými slovami, postmodernizmus je pokračovaním a plným rozvinutím procesov, ktoré sa zrodili v tomto storočí a jeho súvislosť s modernizmom nebola prerušená až tak drasticky, ako sa to často naznačuje. To, čo platí pre Merleau-Pontyho, platí aj pre Freuda, Heideggera a mnohých ďalších autorov v tomto storočí. V tejto súvislosti opäť pripomínam názor Frederica Jamesona, podľa ktorého postmodernizmus je kultúrnou dominantou, vyrastajúcou z neskorého kapitalizmu. Túto tézu dopĺňa Zygmunt Bauman, ktorý správne tvrdí, že schopnosť uvažovať o hraniciach modernity a pýtať sa ne v rámci týchto hraníc samotných je pojmom fundamentálne odlišným od tohto pojmu v minulosti, pretože kedysi takáto otázka nebola vôbec možná ([19], 116 a n.).

* * *

Tým sa teda uzatvára istý kruh: na začiatku som zdôraznil niektoré Merleau-Pontyho názory týkajúce sa viditeľného, tela a ich prieniku v rámci nediferencovaného sveta, v ktorom sa rodí aj umenie. Potom som hovoril o vplyve jeho diela v minulosti a nakoniec o niektorých pomerne prekvapujúcich podobnostiach jeho diela s dielom niektorých súčasných autorov, a to najmä v otázkach týkajúcich sa postmoderného umenia a kultúry. Rád by som však dodal ešte čosi. Často som spomínal, ako Merleau-Ponty trval na tom (a to by rovnako mohlo platiť pre Heideggera), že umenie vzniká tam, kde ešte nedošlo k diferenciácii do individuálnych zmyslov, na pochopiteľné a nepochopiteľné - napríklad tam, kde sa ešte Obrazotvornosť neodlíšila od Symbolického. Na túto myšlienku nadviazal Lyotard začiatkom 70-tych rokov a implicitne sa opäť na ňu sústredil. Táto línia myslenia sa zrejme bude ďalej rozvíjať, ak nás opäť bude zaujímať miesto umenia mimo systému ideológie. Je však pravda, že väčšina postmoderného umenia, ktoré čoraz viac patrí do normatívne neutrálnej kategórie kultúry, to nepotrebuje. Aj to môže byť vlastne dôvodom zvláštnej podobnosti medzi

existencialistickou estetikou a väčšou časťou súčasného postmoderného teoretického a kritického diskurzu o umení a kultúre.

LITERATÚRA

- [1] BARBARAS, R.: De l'autre phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty. Grenoble, Millon 1991.
- [2] JAY, M.: Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Berkeley, University of California Press 1993.
- [3] MERLEAU-PONTY, M.: "Eye and Mind.", The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting. Ed. and with an intr. by Galen A. Johnson. Evanston Ill., Northwestern University Press 1993.
- [4] STAROBINSKI, J.: The Living Eye. Harvard, Mass., Harvard University Press 1989.
- [5] LACAN, J.: Les effets psychiques du mode imaginaire. In: Ecrits, Paris, Seuil 1966.
- [6] MERLEAU-PONTY, M.: Le visible et l'invisible. Paris, Gallimard 1964.
- [7] LYOTARD, J. F.: Discours, figure. Paris, Klincksieck 1981.
- [8] MERLEAU-PONTY, M.: Signes. Paris, Gallimard 1960.
- [9] LACAN, J.: Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. London, Penguin 1994.
- [10] KRAUSS, R.: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths. Cambridge, Mass., MIT 1986.
- [11] BRYSON, N.: Tradition and Desire: From David to Delacroix. Cambridge, Cambridge University Press 1984.
- [12] CROWTHER, P.: Critical Aesthetics and Postmodernism. Oxford: Oxford, University Press 1993.
- [13] BARASCH, M.: Icon. New York, New York University Press
- [14] GABLIK, S.: The Reenchantment of Art. London, Thames & Hudson 1991.
- [15] DANTO, A.: The Philosophical Disenfranchisement of Art. New York, Columbia University Press 1986.
- [16] LASH, S.: Sociology of Postmodernism. London, Routledge 1991.
- [17] BAUMAN, Z.: Intimations of Postmodernity. London, Routledge 1992.
- [18] BAUDRILLARD, J.: The Extasy of Communication. In: Postmoderne Culture. Ed. Hal Foster. London, Pluto Press 1983.
- [19] BAUMAN, Z.: Legislators and Interpreters. Cambridge, Polity Press 1987.

Z anglického originálu Erjavec, A.: Merleau-Ponty: Eye, Body and Postmodernism. In: JTLA, (Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics), roč. 20, 1995, s. 75-86 preložil Oliver Bakoš.